

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü

Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı

Fransız Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Analyse sémiotique
de la nouvelle *L'arbre Yama* de J.M.G. Le Clézio

Çağatay Yılmaz

2501150211

Tez danışmanı
Prof. Dr. Nedret (ÖZTOKAT) KILIÇERİ

İstanbul - 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : Çağatay YILMAZ Numarası : 2501150211

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : Batı Dilleri ve Ed. Anabilim Dalı
Fransız Dili ve Ed. Bilim Dalı Danışmanı : Prof. Dr. Nedret ÖZTOKAT
KILIÇERİ

Tez Savunma Tarihi : 22.06.2016 Saati : 10:30

Tez Başlığı : "Analyse Sémiotique de la Nouvelle L'arbre Yama de J.M.G. Le Clézio"

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. NEDRET KILIÇERİ		Kabul
2- PROF. DR. ARZU KUNT		KABUL
3- PROF. DR. AYŞE BANU KARADAĞ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. FÜSUN ATASEVEN		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ SELİN GÜRSER ŞANBAY		

ÖZ

J.M.G. Le Clézio'nun *L'arbre Yama* başlıklı öyküsünün göstergebilimel çözümlemesi

Çağatay Yılmaz

Bu çalışmada, Jean-Marie Gustave Le Clézio'nun *Histoire du pied et autres fantaisies* başlıklı derlemenin *L'arbre Yama* adlı öyküsünü, Algirdas Julien Greimas'ın sunduğu ve Joseph Courtés, Jacques Fontanille ve Denis Bertrand gibi göstergebilimcilerin geliştirdiği göstergebilimin inceleme yöntemini temel alarak çözümlemeyi amaçladık. Bu yöntemin doğrultusunda öyküde yer alan öznelerin duyumsal algı dünyalarını ve hikâyedeki yüzeysel ve derin yapıyı ortaya çıkarmayı hedefledik. Bunun için, öykünün bütünsel yapısını kesitlere ayırdıktan sonra her kesitin kendi içinde söylem ve anlatı boyutundan yola çıkarak derin yapıdaki anlam evrenini saptamaya çalıştık.

Anahtar Kelimler: J.M.G. Le Clézio, A.J. Greimas, göstergebilim, *L'arbre Yama*, söylem, yüzey yapı, derin yapı

SOMMAIRE

Analyse sémiotique de la nouvelle *L'arbre Yama* de J.M.G. Le Clézio

Çağatay Yılmaz

Dans ce travail, nous avons visé à analyser la nouvelle *L'arbre Yama* dans le recueil intitulé *Histoire du pied et autres fantaisies* de Jean-Marie Gustave Le Clézio en nous basant sur les méthodes de la sémiotique d'Algirdas Julien Greimas et ses condisciples et successeurs comme Joseph Courtés, Jacques Fontanille et Denis Bertrand. Ainsi, nous avons tenté de représenter la structure de surface et la structure profonde de l'histoire et l'univers de la perception sensorielle des sujets dans la nouvelle. Pour cela, nous avons segmenté le texte en ses séquences. Dans chaque séquence, nous avons décelé les dispositifs narratifs et discursifs et nous avons tâché de repérer l'univers sémantique au niveau profond.

Mot-clés: J.M.G. Le Clézio, A.J. Greimas, sémiotique, *L'arbre Yama*, discours, niveau de surface, niveau profond

ABSTRACT

Semiotic analysis of the novel *L'arbre Yama* of J.M.G. Le Clézio

Çağatay Yılmaz

In this work, we aimed to analyze the short story *L'arbre Yama* in Jean-Marie Gustave Le Clézio's collection entitled as *Histoire du pied et autres fantaisies*, based on the methods of semiotics of Algirdas Julien Greimas and his successors such as Joseph Courtés Jacques Fontanille and Denis Bertrand. For this purpose, we attempted to represent the surface of structure and the deep structure of history and the perceptual universe of the subjects in the story. To do this, we segmented the text into sequences, and at each sequence we tried to describe the narrative and discursive dispositions and in this way, we tried to determine the semantic universe in the deep structure.

Keywords: J.M.G. Le Clézio, A.J. Greimas, semiotics, *L'arbre Yama*, discourse, surface structure, deep structure

AVANT-PROPOS

Dans ce travail, nous nous sommes proposé d'analyser la nouvelle *L'arbre Yama* incluse dans le recueil intitulé *Histoire du pied et autres fantaisies* de J.G.M. Le Clézio qui est un écrivain français, d'origine mauricienne. Le prix Nobel de littérature lui est décerné par l'Académie en 2008, en sa qualité d'« écrivain de nouveaux départs, de l'aventure poétique et de l'extase sensuelle, explorateur d'une humanité au-delà et en dessous de la civilisation régnante ». Comme ses autres ouvrages, cette nouvelle de Le Clézio représente « une aventure poétique » par excellence dans laquelle nous pouvons nous immerger dans un univers infiniment affectif.

Notre étude littéraire s'inspire dans un premier temps de l'analyse sémiotique, surtout greimassienne, mais nous recourons également à l'analyse sémiotique développée par les successeurs et condisciples d'Algirdas Julien Greimas comme Joseph Courtés, Jacques Fontanille et Denis Bertrand.

Dans notre analyse, nous visons principalement à dégager les composantes narratives et discursives du récit à partir desquelles nous pouvons exposer le parcours génératif de la signification du texte. Et ensuite, les différents types de parcours sémiotiques concernant Mari se manifestent au terme de notre analyse.

Avant d'entreprendre l'analyse, j'aimerais remercier ma directrice de thèse, Prof. Dr. Nedret Oztokat Kılıçeri pour l'aide précieuse qu'elle m'a apportée tout au long de ce travail.

Mes remerciements s'adressent aussi aux membres du comité de suivi de thèse, à Prof. Dr. Arzu Kunt et à Prof. Dr. Ayşe Banu Karadağ pour leur disponibilité, leurs précieux conseils et commentaires.

Et, finalement je tiens à remercier mon épouse Zeynep Seza Yılmaz pour ses conseils, ses encouragements, sa relecture et ses remarques constructives lors de ma pré-soutenance.

Çağatay Yılmaz-2018

TABLES DES MATIERES

ÖZ	iii
ABSTRACT	v
AVANT-PROPOS	vi
TABLES DES MATIERES	vii
LISTE DES SCHEMAS	ix
LISTE DES TABLEAUX	x
LISTES DES ABREVIATIONS	xi
INTRODUCTION	1

1. PREMIER CHAPITRE

APPROCHE THEORIQUE

1.1. Théories de la sémiotique.....	3
1.2. Plans d'analyse	8
1.3. Le niveau narratif	10
1.4. Le niveau discursif	14
1.5. Le niveau profond	16

2. DEUXIEME CHAPITRE

ANALYSE DE LA NOUVELLE

2.1. SEQUENCE I - Yama et Mari.....	19
2.2. SEQUENCE II	25
2.2.1. Segment 1- Premier contact entre Yama et Mari	25
2.2.2. Segment 2 – Relation fusionnelle entre Mari et l'arbre	30
2.2.3. Segment 3 – L'interdiction.....	34
2.3. SEQUENCE III.....	35
2.3.1. Segment 1 - Le départ de Mari	36
2.3.2. Segment 2- Le Pacte.....	39
2.3.3. Segment 3 – Deux conceptions différentes	40
2.4. SEQUENCE IV.....	42
2.4.1. Segment 1 – La période d'avant la guerre.....	42

2.4.2. Segment 2 - Le commencement de la guerre	45
2.4.3. Segment 3 - Le refuge à l'école.....	47
2.4.4. Segment 4- Retour à la villa	48
2.4.5. Segment 5 - Départ de la villa	51
2.5. SEQUENCE V	52
2.5.1. Segment 1- Arrivée à Kalongo	52
2.5.2. Segment 2 – Vers l'arbre.....	54
2.5.3. Segment 3- Attente dans l'arbre	56
2.5.4. Segment 4 - L'arrivée de l'hyène	61
2.5.5. Segment 5 -Vers la fin de la guerre	63
2.6. SEQUENCE XI – La fin de la guerre	65
CONCLUSION.....	74
BIBLIOGRAPHIE.....	76
ANNEXE	78

LISTE DES SCHEMAS

Schéma 1 : Le modèle actantiel de Greimas	10
Schéma 2 : Etat de possession.....	11
Schéma 3 : Etat de manque	11
Schéma 4 : Le passage de l'état de disjonction à l'état de conjonction	11
Schéma 5 : Le passage de l'état de conjonction à l'état de disjonction	12
Schéma 6 : Le carre sémiotique	17
Schéma 7 : Les actants oppositionnels	44
Schéma 8 : Le parcours narratif de Mari	68
Schéma 9 : Le parcours pathémique de Mari	69
Schéma 10 : La représentation du lieu et du territoire.....	70
Schéma 11: Le parcours figuratif de l'organisation discursive	71
Schéma 12: Le schéma tensif	72

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 : Les quatre phases de programme narratif.....	13
Tableau 2 : Niveaux d'analyse	17
Tableau 3 : L'aspectualisation du discours	20
Tableau 4 : La représentation de l'arbre et des nuages	26
Tableau 5 : Les rôles figuratifs et thématiques de l'arbre	28
Tableau 6 : La fusion corporelle.....	28
Tableau 7 : La représentation figurative de Mari et de l'arbre Yama	30
Tableau 8 : Le contact avec la nature	31
Tableau 9 : La phase pragmatique.....	32
Tableau 10 : Le programme narratif de rencontre.....	33
Tableau 11 : L'atmosphère autour de l'arbre.....	34
Tableau 12 : Le changement du rôle thématique de Mari	36
Tableau 13 : Le changement spatial.....	36
Tableau 14 : La comparaison entre deux espaces.....	37
Tableau 15 : L'opposition figurative entre ces arbres et l'arbre Yama.....	38
Tableau 16 : Les rôles thématiques	41
Tableau 17 : L'isotopie de l'obscurité	43
Tableau 18 : L'atmosphère dans la ville	45
Tableau 19 : Le programme narratif de fuite	45
Tableau 20 : L'état actuel dans le cadre de l'histoire	46
Tableau 21 : Les oppositions sur l'isotopie de la /mobilité/.....	46
Tableau 22 : Le programme narratif de retour	47
Tableau 23 : Le parallélisme entre la ville et la villa	48
Tableau 24 : Le programme narratif d'éloignement	50
Tableau 25 : L'opposition /mort/vs /vie/	53
Tableau 26 : Le rôle figuratif de l'arbre	56
Tableau 27 : La perception de Mari.....	57
Tableau 28 : La transformation de l'atmosphère dans l'histoire	58
Tableau 29 : L'opposition /nature/ vs /culture/	59
Tableau 30 : Les rôles figuratifs et thématiques de l'arbre.....	64
Tableau 31 : Les rôles figuratifs et thématiques de l'hyène	64
Tableau 32 : Les rôles figuratifs et thématiques de Mari et d'Esmée	66
Tableau 33 : La relation entre Mari et Esmée.....	67

LISTES DES ABREVIATIONS

F	: Relation-fonction
Ibid	: Le même endroit
SQ.	: Séquence
S	: Sujet
Op. Cit.	: Conférer la note précédente
O	: Objet
Ov	: Objet de valeur
Om	: Objet modal
>	: Ce qui est en relation avec
V	: Disjonction
$\wedge$	: Conjonction
PN	: Programme narratif
PN d'usage	: Programme narratif d'usage
PN de base	: Programme narratif de base
p.	: Page
pp.	: Pages
vs	: Versus

INTRODUCTION

Dans ce travail, nous avons pour objectif d'analyser la nouvelle *L'arbre Yama* dans le recueil intitulé *Histoire du pied et autres fantaisies* de J.M.G Le Clézio selon la méthode sémiotique. Nous essayons de mettre au jour d'abord les dispositifs narratifs et discursifs pour repérer les isotopies dans la structure profonde.

La nouvelle *L'arbre Yama* de Le Clézio se compose de 32 pages. Le corpus contient un univers sémantiquement vaste et il est ouvert à l'analyse sémiotique.

Le Clézio est un écrivain qui se nourrit des images de l'Afrique. Il commence à témoigner ces images quand il est à l'âge de sept ans, lors du voyage qu'il entreprend avec sa mère pour aller retrouver son père au Nigéria. Donc, la notion de voyage a une grande influence qui forme l'univers littéraire de Le Clézio. Et, il répercute ses expériences dans ses œuvres en relatant les histoires de l'autre, de la race noire. En partant cela, nous pouvons dire que l'identité de Clézio est entre l'Afrique et l'Occident. Il est l'« écrivain du silence et du désert » qui crée ses œuvres par une écriture sereine. Dans son univers littéraire, nous pouvons trouver l'innocence affective de l'individu.

Dans cette nouvelle, nous assistons encore une fois à un voyage d'une fille africaine (Mari) avec sa camarade Esmée, une libanaise jeune et riche. L'héroïne de la nouvelle, Mari passe son enfance à Kalango, un village proche de la frontière avec le Sierra Leone. Elle aime aller rencontrer son arbre et la grand-mère protectrice qu'il représente. Jeune fille, Mari doit s'éloigner de son village et de son arbre pour devenir pensionnaire dans une école missionnaire.

La deuxième guerre civile libérienne débute en 1999, au nord du Liberia. Mais au début de 2003, avec l'apparition d'un deuxième groupe rebelle au sud du pays, les conflits s'aggravent. On dénombre de nombreuses victimes civiles et des milliers de personnes déplacées de leur territoire.

Dans ce contexte, malgré l'intervention des soldats, Mari et sa camarade Esmée, une jeune et riche Libanaise, doivent s'enfuir. Elles traversent alors tout le pays en

guerre pour chercher refuge auprès de l'arbre Yama. Quand la guerre est terminée, les jeunes filles sortent enfin au grand jour saines et libérées.

Notre approche méthodologique se concrétisera davantage en se basant sur la méthode d'analyse sémiotique élaborée par Greimas. Après avoir montré l'approche greimassienne sur l'étude du sens, nous identifierons les étapes qui montrent le développement de la sémiotique en tant que science qui se développe au cours des années.

Nous abordons premièrement les traits généraux de la sémiotique greimassienne que nous appliquerons sur ce texte littéraire. Ensuite, nous mettons en évidence les contributions des successeurs de Greimas comme Jacques Fontanille, Joseph Courtés et Denis Bertrand. En prenant en considération leurs travaux, nous présentons la sémiotique par rapport à quatre plans d'analyse.

Notre première opération est de segmenter le texte en séquence(s) qui peuvent posséder les segments. Notre corpus se forme de six macro-séquences et quinze segments. La première séquence comporte deux pages et pose un cadre général de l'histoire en tant qu'incipit du récit. Ensuite, tandis que les deux séquences 2 et 3 ont quatre pages et trois segments au total, les autres deux séquences 4 (neuf pages) et 5 (onze pages) ont cinq segments à part. Finalement, le corpus se termine par la séquence 6 qui contient la fin de l'histoire.

Au terme de l'opération de segmentation, nous nous efforçons de remarquer la structure de surface du discours. En partant des dispositifs de ce niveau de surface qui se compose de deux sous-niveaux comme le niveau narratif et le niveau discursif, nous accédons au niveau profond du récit. Donc, les quatre plans d'analyses surgissent ainsi : la segmentation, le niveau narratif, le niveau discursif et le niveau profond.

Dans l'analyse, nous nous proposons de déceler l'évolution de l'être de Mari par rapport à son univers affectif et passionnel. Notre examen des passions s'étale sur un univers cognitif, tensif, régi par le sentir. Nous devons également recourir au schéma tensif élaboré comme un dispositif de la sémiotique post-greimassienne introduit par Jacques Fontanille et Claude Zilberberg.

1. PREMIER CHAPITRE

APPROCHE THEORIQUE

Dans cette première partie de notre travail, nous nous proposons d'exposer en ses grandes lignes la théorie sémiotique telle qu'elle est élaborée par Greimas et ses successeurs. La théorie sémiotique s'intéresse essentiellement à la manifestation du sens. C'est une approche sur le sens d'un texte ou d'un récit, qui vise à mettre la structure élémentaire de la signification qui, elle, nous permet de voir **la production du sens** ou **le sens produit** qui sont désignés par un ensemble signifiant. Donc, le sens apparaît tout particulièrement comme un objet autour duquel la théorie sémiotique s'agence.

1.1. Théories de la sémiotique

Le grand sémioticien français, d'origine lithuanienne, Algirdas Julien Greimas publie son *magnum opus* intitulé *Sémantique structurale*¹ en 1966 da

ns lequel il rend compte de son approche théorique en construisant une méthode d'analyse structurale en vue d'aborder les problèmes du sens. Jusqu'aux travaux de Greimas, l'analyse méthodologique sur le sens ou bien sur les structures sémantiques avait été négligée par les linguistes. Vu cette réalité, Greimas avoue au début de l'œuvre qu' « il faut reconnaître que la sémantique a toujours été la parente pauvre de la linguistique. »² Pourtant, il admet que « la difficulté de déterminer les méthodes propres à la sémantique et de définir les unités constitutives de son objet est réelle. »³ Ensuite, il développe une approche structuraliste pour surmonter cette difficulté de la théorisation de l'analyse sur la signification et établit une perspective immanente sur l'organisation sémantique.

¹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique Structurale : Recherche de méthode*, Paris, Librairie Larousse, 1966

² *Ibid.*, p.6

³ *Ibid.*

Certes la première opération de Greimas a été d'établir son point de vue à partir des travaux saussuriens, surtout par « l'affirmation saussurienne que la langue est faite d'oppositions. »⁴ L'approche théorique structurale de Greimas est issue de cette acceptation épistémologique. Avant d'aborder la théorie greimassienne, nous nous proposons de rappeler les travaux de Ferdinand de Saussure, qui admet pour la première fois qu'il devrait être une science concernant les signes au sein des sciences sociales.

Le fait essentiel que pose Saussure dans son *Cours de linguistique générale*⁵ publié par ses élèves Charles Bailly et Albert Séchehaye en 1916, c'est que « la langue est un système de signes exprimant des idées. »⁶ En se basant sur la définition de la langue, Saussure conçoit « une science qui étudie la vie des signes au sein de la vie sociale ».⁷ Saussure préfère appeler cette science « sémiologie » et il a affirmé que la linguistique serait une discipline de cette science. Selon lui, un signe possède deux plans constitutifs interdépendants: *signifiant* et *signifié*. Le signifiant représente l'aspect matériel du signe tandis que le signifié implique l'aspect conceptuel du signe. Donc, « le signe linguistique unit non une chose et un nom, mais un concept (signifié) et une image acoustique (signifiant). »⁸ Ces deux faces du signe linguistique deviennent ainsi une loi principale pour les sémioticiens.

Dans la lignée de Saussure, Louis Hjelmslev, linguiste fondateur de l'école de Copenhague admet la présence du signifiant et du signifié pour la manifestation de la signification et il nomme la conséquence de cette procédure comme *sémiosis*. En l'absence du signifiant et du signifié, on ne peut pas parler de l'existence du sens. En outre, dans la terminologie hjelmsléviennne, en référence aux travaux de Saussure, une dichotomie apparaît dans la nature du signe, à savoir les relations « expression/contenu » et « forme/substance ».

⁴ **Ibid.**, p.18

⁵ Ferdinand De Saussure, **Cours de linguistique générale**, éd. critique établie par T. de Mauro, Payot, 1972.,

⁶ **Ibid.**, p.33

⁷ **Ibid.**

⁸ **Ibid.**, p.98

Dans les années 1960, la confirmation « la linguistique est une discipline de la sémiologie » a subi un changement et la notion de la sémiotique a vu le jour comme une discipline de la linguistique dans les travaux de Greimas à partir de *Sémantique structurale* et *Du Sens*⁹. Dans la lignée de ses prédécesseurs, Greimas rapporte la notion de la signification à la perception. Et il précise que « c'est en connaissance de cause que nous proposons de considérer la perception comme le lieu non linguistique où se situe l'appréhension de la signification ».¹⁰ C'est pourquoi peut-on dire que la production du sens commun se fait dans un monde perceptible. De cette manière, Greimas considère les textes à analyser comme un ensemble signifiant qui est nourri du monde sensible.

Dans les années 1960, Joseph Courtés contribue également au développement de la sémiotique en tant que collaborateur et disciple de Greimas. Dans ses œuvres *Sémiotique du langage*¹¹ et *Analyse Sémiotique du Discours*¹², Courtés offre la(les) possibilité(s) d'exposer les éléments théoriques précis à partir des analyses pratiques. Nous avons ainsi un nombre considérable d'exemples d'analyses sémiotiques (narratives et discursives) qui mettent en évidence les principes et les concepts théoriques élaborés par Greimas.

A partir des années 1980, la sémiotique tout en continuant à insister sur les relations transformationnelles des énoncés commence à s'intéresser sur la dimension énonciative du texte ou du récit, bref de l'ensemble signifiant en général. Ensuite, Greimas, publie avec Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions*¹³, en 1989 qui étend l'analyse sémiotique à l'univers affectif et passionnel où le sujet affirme sa présence par rapport à son objet.

Dans cet ouvrage, la démarche de Greimas et de Fontanille est de dessiner les conditions ou les préconditions ontologiques qui établissent un énoncé du faire. En effet, le faire du sujet crée une transformation dans laquelle une rupture surgit dans le

⁹ Algirdas Julien Greimas, *Du Sens*, Paris, Édition du Seuil, 1970

¹⁰ Greimas, *op.cit.*, 1966 p.8

¹¹ Joseph Courtés, *La sémiotique du langage*, Paris, Armand Colin, 2007

¹² Joseph Courtés, *Analyse sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation*, Paris, Hachette Supérieur, 1991

¹³ Algirdas Julien Greimas, Jacques, Fontanille. *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, Paris, Édition du Seuil, 1989

déroulement du récit. Vu cette rupture, nous pouvons dire qu'il n'est pas illusoire de caractériser le faire comme un procès discontinu car le discours suspend sur un point précisé et change de direction vers un autre énoncé du faire. En revanche, en ce qui concerne la sémiotique de l'existence, « l'état, dans la perspective du sujet agissant, est soit l'aboutissement de l'action, soit son point de départ... »¹⁴ Cela dévoile le continu du discours qui articule l'aspect duratif dans l'enchaînement des énoncés.

Par la médiation du corps, l'état représente d'une part l'**état des choses** du monde transformé par l'intervention du sujet et d'autre part, l'**état d'âme** du sujet compétent. Dans ces états, la passion se manifeste par opposition à la notion de la raison et du cognitif. La limite du champ de perception du sujet passionné jalonne son sentir mais la seule dimension passionnelle n'est pas celle du sujet. Donc, la passion se dégage à une grande échelle comme une propriété du discours qui émane du sujet, de la conjonction ou de l'objet.

Fontanille prolonge son point de vue sur l'aspect tensif du discours avec Claude Zilberberg dans leur ouvrage *Tension et Signification*¹⁵ et ils concentrent leurs études sur les modes d'existence et construisent le schéma tensif qui est constitué par la combinaison de deux dimensions, l'**intensité** et l'**extensité**. Selon les sémioticiens, tandis que l'intensité est la dimension qui comporte « la force, l'énergie, l'affect »¹⁶, l'extensité (ou l'étendue) englobe « la quantité, le déploiement, l'espace et le temps, la cognition. »¹⁷

En effet le sujet n'est pas seulement pris en considération dans ses rapports avec l'objet mais également dans sa façon d'être. C'est ainsi que Fontanille conçoit son approche théorique sur les formes de vie « qui constituent l'un des types de sémioses de la sémiosphère permettent de déterminer des manières de vivre et de sentir des sujets individuels ou collectifs. »¹⁸ Ces sujets peuvent posséder de différentes formes de vie dans le parcours paradigmatique qui donnent le sens à leur

¹⁴ **Ibid.**, p.13

¹⁵ Jacques Fontanille et Claude Zilberberg, **Tension et signification**, Liège, Mardaga, 1998.

¹⁶ <http://epublications.unilim.fr/revues/as/pdf/5806> consulté le 28.105.2019

¹⁷ **Ibid.**

¹⁸ Seldağ Bankır, **La Problématique De L'identité Dans Les Romans De Sylvie Germain: Une Approche Sémiotique**, Thèse de doctorat publié, sous la direction de Jacques Fontanille et Nedret Öztokat Kılıçeri, İstanbul, Limoge, 2018, p.163

manière de vivre, et ce sont aussi les formes de vie qui jalonnent le parcours syntagmatique du sujet sur le déroulement de sa vie. C'est particulièrement important de parler ici de la sémiosphère puisqu'elle désigne une notion construisant la relation directe avec la spatialisation du discours. La sémiosphère désigne au fond une limite culturelle dans laquelle nous pouvons trouver la formation du champ de perception et du champ de présence du sujet. Mais il faut dénoter que les formes de vie indiquent non seulement la figurativisation de l'espace, mais aussi des « configurations figuratives, thématiques, modales, passionnelles et axiologiques »¹⁹. Pour résumer nous dirons que les formes de vie sont des aspects multidirectionnels qui régissent le plan de l'expression et celui du contenu du texte.

Ainsi la sémiotique objectale commence-t-elle à s'orienter à partir des années 80 vers une sémiotique subjectale. Pour notre recherche, nous adoptons une approche méthodologique qui s'appuie sur les deux pôles épistémologiques : parcours génératif du **faire** et celui de l'**être**. Dans notre analyse, nous demeurons plutôt du côté de la sémiotique objectale mais dans l'analyse du contenu de notre récit, nous nous référons aux concepts de la sémiotique subjectale pour mieux cerner la manière d'être des sujets. Par conséquent, pour aborder la perception et la sensibilité telles qu'elles se manifestent dans le parcours des personnages, nous nous appuyerons sur le modèle de la sémiotique de la présence.

Un autre sémioticien, Denis Bertrand, contribue au développement de la sémiotique par ses travaux dans le cadre plus général en étudiant les rapports entre sémiotique et rhétorique. Dans *Précis de sémiotique littéraire*²⁰, il reprend l'analyse sémiotique et montre son étendue dans de multiples dimensions, telle la dimension énonciative du récit, la sémiose.

Dans cet ouvrage, Bertrand met en évidence quatre dimensions remarquables dans l'analyse des œuvres littéraires : figurative, narrative, énonciative et passionnelle. En effet, Bertrand dégage ainsi l'extensibilité théorique de l'analyse sémiotique car elle peut mettre en scène le développement historique de la sémiotique par les notions susmentionnées.

¹⁹ **Ibid.**, p.164

²⁰ Denis Bertrand, **Précis de sémiotique littéraire**, Paris, Nathan Université, 2000

Le terme-clé « structure » dans les années 1960 comporte les aspects « figuratives » et « narratives » du texte qui présente l'univers sémantique d'une organisation discursive. Quant à l'énonciative, elle désigne la période où s'interrogent les sémioticiens sur la particularité discursive du texte, à partir des années 1970. Finalement, à partir des années 1980, nous voyons que la sémiotique implique un nouveau modèle de sémiotique avec l'interaction du sujet et de l'objet qui présentent la dimension passionnelle.

Pour identifier les genres du discours, Bertrand aborde la problématique de l'énonciation et tend à cerner la relation entre la sémiotique et la pragmatique par la dualité **le débrayage** et **l'embrayage**. Le débrayage est défini comme une rupture dans le processus de l'énonciation, et elle indique l'instance hors de l'acte du langage. Contrairement à celui-ci, l'embrayage qui présuppose un débrayage signifie un retour au processus de l'énonciation. Pour finir, nous dirons que l'ouvrage de Denis Bertrand est significatif par son cadre englobant les traits généraux de la sémiotique.

Avant de représenter les plans de l'analyse, nous commencerons par l'opération significative qui est la segmentation.

1.2. Plans d'analyse

Rappelons que l'analyse sémiotique a pour objet le texte; tel que le définit Jacques Fontanille, « *le texte* est donc, pour le spécialiste des langages – le sémioticien- ce qui se donne à appréhender, l'ensemble des faits phénomènes qu'il s'apprête à analyser. »²¹ Pour analyser le texte, Greimas propose des niveaux d'analyse pour arriver à donner une vue d'ensemble à la signification que comporte un texte ou discours.

Avant de commencer l'étude du texte, la première opération que l'on doit pratiquer, c'est de diviser le texte en séquence(s) qui peuvent elles aussi se diviser en segment(s) car un texte est un ensemble signifiant qui peut comporter plusieurs aspects. Pour cerner le texte dans sa globalité les sémioticiens soulignent

²¹ Jacques Fontanille, **Sémiotique du Discours**, Limoge, PULIM, p.79

l'importance de diviser le texte en ses parties constitutives. Pour les sémioticiens « ...la segmentation, le repérage des ruptures, des liens et des transitions, reste dans tous les cas la première étape de l'analyse sémiotique. »²² Ceci veut dire au fond que l'on doit déterminer les disjonctions temporelles et spatiales, actuelles, événementielles qui se repèrent dans le discours du texte comme des éléments significatifs qui agissent sur le déroulement de l'histoire racontée. Afin de faire une étude approfondie d'un ensemble textuel, nous nous proposons de recourir à cette opération de segmentation car ceci nous donne la possibilité de voir les éléments constituants du récit.

Le recours à la segmentation pourra donc délimiter le texte en ses séquences autonomes dans une structure sémantique particulière. La division du texte en séquence(s) et en segment(s) nous permet d'analyser plus objectivement et plus rigoureusement la composition compacte qu'est le texte.

Dans la théorie greimassienne la structure d'un récit comporte deux niveaux essentiels : niveau de surface et niveau profond. Cette dichotomie nous permet d'aborder « des constructions plus raffinées et des formulations plus précises des niveaux de représentation pris séparément, elles admettent la possibilité de réduction ou de multiplication éventuelles du nombre des niveaux. »²³

Au niveau de surface, il se trouve deux types de composantes ; la composante narrative et la composante discursive. A partir de ces deux composantes que l'on obtient à partir de l'analyse du niveau de surface, l'analyse peut mettre en évidence l'univers sémantique qui constitue le niveau profond du récit. Ces deux niveaux caractérisent ainsi le parcours génératif du discours dont « la construction théorique idéale, indépendante des langages, des langues ou des textes qui l'investissent en se manifestant. »²⁴ De ce fait, notre analyse sur la nouvelle de Le Clézio se réalisera dans un premier temps sur l'analyse du niveau de surface pour aborder ultérieurement la structure profonde.

²² **Ibid.**, p.80

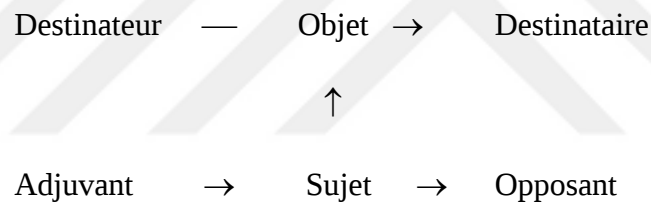
²³ Greimas, Courtés, **op.cit.** p.253

²⁴ Bertrand, **op.cit.**, p.31

1.3. Le niveau narratif

Au niveau narratif, l'analyse est concentrée sur la dimension narrative du discours et elle met en évidence la structure actantielle du récit, les programmes narratifs des sujets. Faire l'analyse narrative d'un texte, c'est d'abord établir un schéma actantiel qui comprend six actants supposant six rôles sur les trois axes. Originellement, ce modèle actantiel de Greimas s'appuie sur l'étude de V. Propp qui comporte sept **sphères d'action** et trente-et-une fonctions dans les contes folkloriques russes dans *Morphologie du conte*²⁵. Selon la synthèse greimassienne, les rôles que peuvent assumer les actants peuvent être schématisés ainsi :

Schéma 1 : Le modèle actantiel de Greimas



Il ne faut pas considérer que chaque actant correspond à un acteur. Selon Nicole Everaert-Desmedt, « l'actant est une unité construite de la grammaire narrative, qui se situe à un niveau plus abstrait que l'acteur. »²⁶ Cette unité construite peut être représentée par un ou plusieurs acteurs. Ces acteurs peuvent également assumer plusieurs rôles actantiels. D'autre part, l'actant ne représente pas uniquement un être vivant, il peut être tenu par un animal, un objet inanimé, un concept ou un phénomène. Tout court, ce modèle actantiel nous aide à distinguer les deux concepts à savoir l'actant et l'acteur.

Comme il a été dit, le modèle greimassien opère principalement sur les trois axes, à savoir :

²⁵ Vladimir Propp, **Morphologie du conte**, Seuil, Paris, 1970.

²⁶ Nicole Everaert-Desmedt, **Sémiotique du récit**, Bruxelles, DoBoeck-Wesmael, 1988. P.29

- 1) L'axe du désir : la relation entre le sujet et l'objet
- 2) L'axe de la communication : la relation entre le destinataire et le destinataire
- 3) L'axe du pouvoir : la relation entre adjuvant et opposant

Dans chaque récit, il se trouve nécessairement un **état initial**, et une **transformation** se réalise dans l'histoire pour changer cet état initial. La transformation, c'est le passage d'une forme d'état à une autre.²⁷ Pendant ce parcours narratif transformationnel, la démarche du sujet s'avère sous forme d'une quête à la recherche d'un objet. Pour autant, nous pouvons dire que la relation entre le sujet et l'objet réside sur l'axe du désir.

Chaque récit commence généralement par deux types d'énoncés d'état : l'énoncé d'état conjonctif et l'énoncé d'état disjonctif. Le premier qui définit le sujet étant en relation de conjonction avec l'objet peut être formulé ainsi :

Schéma 2 : Etat de possession

($S \wedge O$) Etat de possession (énoncé d'état)

Et l'état du sujet qui est disjoint de l'objet est marqué comme ci-dessous :

Schéma 3 : Etat de manque

($S \vee O$) Etat de manque (énoncé d'état)

Chaque sujet exerce obligatoirement une performance pour passer de l'état de disjonction à l'état de conjonction ou *vice versa* par la médiation d'un énoncé de faire.

Ces transformations peuvent être formulées ainsi :

Schéma 4 : Le passage de l'état de disjonction à l'état de conjonction

($S \vee O$) $\rightarrow$ ($S \wedge O$)

²⁷ Groupe d'entrevernes, **Analyse Sémiotique des Textes**, Presses universitaires de Lyon, 1979, p.15

Schéma 5 : Le passage de l'état de conjonction à l'état de disjonction

$$(S \wedge O) \rightarrow (S \vee O)$$

Pour la réalisation d'une transformation, le récit nécessite un énoncé de faire qui introduit dans l'intrigue d'une histoire **un sujet de faire** ou **sujet d'opérateur**. Avant de passer à l'axe de la communication, nous pouvons poser deux types de sujet en recourant à la définition de Jean-Claude Coquet. Le premier est le **non-sujet** qui « ne peut que suivre des parcours préétablis, un tout petit nombre de programmes imposés... »²⁸. Le deuxième est le **sujet** qui « est donc capable de jugement, et grâce à cela, il accède aux fonctions supérieures de la perception, de la cognition et de l'évolution... »²⁹ Tandis que l'un est loin de posséder les initiatives, l'autre arrive à avoir conscience de ses actions.

Quant à l'axe de communication, il faut noter que ce type de relation est décisif pour le déclenchement de l'action. Le destinataire entre en contact avec le destinataire et il lui communique un savoir sur l'objet du désir. Donc, le destinataire est l'actant qui reçoit l'information sur l'objet. Ainsi, peut-on dire que la relation de communication d'entre le destinataire et le destinataire se fait sur le plan cognitif de telle sorte que le sujet se mette en quête de l'objet. Il faut rappeler ici que le destinataire est presque toujours le sujet opérateur dans le récit. Ce sujet opérateur est directement ou indirectement manipulé par le destinataire qui le fait agir et qui le provoque.

Finalement, sur l'axe du pouvoir, deux actants apparaissent. Ce sont : l'adjuvant et l'opposant. Sur son parcours narratif, le sujet bénéficie de l'aide de l'adjuvant afin de posséder son objet de désir (ou objet de valeur). Contrairement à l'actant adjuvant, l'opposant se situe toujours contre le sujet. Son seul objectif est d'empêcher le sujet qui s'efforce de posséder l'objet.

Comme il a été précisé ci-dessus, chaque le sujet exerce une performance pour accomplir son action par posséder son objet du désir. Dans le texte, le passage

²⁸ Fontanille, **op.cit.**, p. 160

²⁹ **Ibid.**

d'un état de disjonction à un état de conjonction ou vice-versa implique un programme narratif dotés de plusieurs transformations.

Le PN s'étale presque toujours sur quatre relations narratives. La première phase du PN est appelée comme la **manipulation** sur la relation entre le destinataire et le destinataire. En tant que sujet manipulateur, le destinataire émet le message au destinataire pour que le sujet se mette en quête dans le parcours narratif. Donc, un contrat est établi sur le plan cognitif par l'intermédiaire du destinataire entre le sujet et l'objet. Dans un tel cas, le destinataire doit premièrement faire savoir afin de déclencher l'action.

Quant à la deuxième phase du PN, nous voyons deux types des sujets par rapport à l'épreuve qualifiante. Dans cette phase du PN nommé **compétence**, il s'y trouve un sujet virtuel et un sujet actualisé. Selon cette définition, le sujet virtuel doit avoir le vouloir-faire et le devoir-faire tandis que le sujet actualisé est obligé de posséder le pouvoir-faire et le savoir-faire pour passer à la **performance**.

La troisième phase du PN définit ainsi la performance du sujet sur le plan pragmatique. Ici, l'action de l'acquisition par le sujet de l'objet de valeur définit le faire. Cependant, le sujet devient un sujet réalisé par ce qu'il a fait.

Finalement, la dernière phase du PN comporte la **sanction**. Dans cette relation entre le destinataire et le sujet, le destinataire exerce un faire interprétatif sur la performance du sujet par rapport à la modalité du savoir sur le faire et sur l'état du sujet. Ainsi, le sujet est glorifié par le destinataire.

Finalement, nous pouvons schématiser ces données ainsi :

Tableau 1 : Les quatre phases de programme narratif

Manipulation	Compétence	Performance	Sanction
Relation entre le destinataire et le sujet opérateur.	Etre du faire Modalités de la virtualité :	Faire-etre	Relation entre le destinataire et sujet opérateur

Faire persuasif	/devoir-faire/ /vouloir-faire/		Faire interprétatif
Faire-savoir	Modalité de l'actualité :	Faire	
Faire-vouloir	/pouvoir-faire/ /Savoir-faire/		
(Plan cognitif)	(Plan pragmatique)	(Plan pragmatique)	(Plan cognitif)

1.4. Le niveau discursif

Le niveau discursif constitue la deuxième étape de l'analyse au niveau de surface où s'inscrivent les procédures de l'actorialisation, de la temporalisation et de la spatialisation. Toutes ces procédures du discours sont à la base de la mise en évidence des opérations de débrayage et d'embrayage.

Dans ce niveau, le texte nous présente un grand nombre de caractéristiques figuratives. Celles-ci apparaissent dans le texte au moyen des cinq sens comme un résultat de la figurativisation mise en discours qui s'appuie sur le « monde naturel ». Cependant, nous pouvons posséder à travers le figuratif l'aspect thématique du discours.

Au niveau méthodologique, avec les mots de Courtés, « le figuratif se définit par la perception, le thématique, lui, se caractérise par son aspect proprement conceptuel. »³⁰ Par conséquent, il est possible de dire que le niveau discursif s'étend sur deux pôles : figuratif et thématique.

La procédure de l'actorialisation est le substrat dans lequel les rôles actantiels sont attribués aux acteurs par le narrateur. Quand on parle de l'actualisation en devenir, nous pouvons dire que « ce qui caractérise la procédure d'actorialisation,

³⁰ Courtés, **op.cit.**, 1991, p.163

c'est qu'elle vise, par réunion des différents éléments des composantes sémantique et syntaxique, à instituer les acteurs du discours. »³¹ Selon cette définition, l'acteur peut assumer un certain nombre de rôles actantiels sous le rôle figuratif et thématique. Le rôle figuratif des acteurs est repéré à partir des lexèmes qui se situent dans le texte. Et l'actualisation de ces lexèmes détermine le rôle thématique de ceux-ci dans un contexte précis.

Certes, comme le parcours narratif de l'acteur, nous pouvons également parler du parcours figuratif de celui-ci. Lorsque son rôle actantiel est défini par sa position dans un programme narratif, son rôle thématique se caractérise par la relation de l'acteur avec son parcours figuratif. Donc, nous voyons que les deux plans (narratif et discursif) se rencontrent sur un même point par le biais de l'existence de l'acteur.

A côté de ces deux rôles, nous pouvons évoquer un autre rôle à partir des travaux des sémioticiens comme Fontanille et Zilberberg, c'est le rôle pathémique. On entend par le rôle pathémique qu'il définit des changements de l'acteur dans sa manière d'être par rapport à son état passionnel au fil de son parcours narratif ou thématique. Le rôle pathémique du sujet est défini à l'intérieur des dispositifs pathémiques. Ceux-ci jalonnent la taxinomie des passions dans les microstructures. Il est utile ici de donner l'exemple de Fontanille qui explique la construction des passions :

« Une passion comme l'envie, par exemple, aurait pu tout entière être circonscrite dans la configuration de la rivalité et dans le microsystème des structures polémico-contractuelles ; la colère, en revanche, participe de plusieurs microsystèmes, tout comme la jalousie ». ³²

En partant de l'exemple susmentionné, nous pouvons dire que le rôle pathémique du sujet se forme et se transforme avec l'établissement d'une passion en relation avec les autres microstructures pathémiques qui se profilent dans l'état du sujet.

³¹ Algirdas Julien Greimas, Joseph Courtés, **Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette Supérieur, 1993, p.8-9

³² Greimas, Fontanille, **op.cit.**, p.222

Revenons à la temporalisation et il faut la définir comme une des essentielles composantes de la figurativisation du discours. Elle détermine la chronologie des événements et consiste « à transformer une organisation narrative « en histoire ». »³³

En ce qui concerne la spatialisation, cette procédure de figurativisation du discours indique l'opération de localisation dans le parcours génératif. Elle s'agence avec celle de temporalisation. Ces deux procédures jalonnent une programmation spatio-temporelle dans le récit où nous pouvons aborder l'enchaînement des espaces et l'ordre aussi logique que chronologique.

1.5. Le niveau profond

Jusqu'ici nous avons essayé de mettre en relief les traits méthodologiques de l'analyse du niveau de surface. La dernière opération de l'analyse sémiotique concerne le niveau profond. Il faut rappeler que « la notion de profondeur étant relative, chaque instance de génération du discours renvoie à une instance « plus profonde » et ainsi de suite, jusqu'à la structure profonde par excellence qu'est la structure élémentaire de la signification, point ab quo du parcours génératif. »³⁴ Et il faut souligner que la structure profonde peut se manifester au terme de l'analyse du niveau de surface.

L'analyse du niveau profond vise à aborder l'unité sémantique de la signification déterminée. Cette unité sémantique peut se décomposer au terme d'une procédure d'analyse sémique. Dans cette analyse, les lexèmes se divisent en unités minimales de la signification que l'on appelle sèmes. Une fois les sèmes sont repérés, on peut parler des isotopies qui se composent de la récurrence de ces sèmes dans un discours. Et on entend par le concept d'isotopie « d'abord l'itérativité, le long d'une chaîne syntagmatique, de classèmes qui assurent au discours-énoncé son homogénéité. »³⁵ Ce concept se fonde foncièrement sur l'opposition entre **l'isotopie figurative** et **l'isotopie thématique**. Ce qui est figuratif se compose des

³³ Ibid., p.388

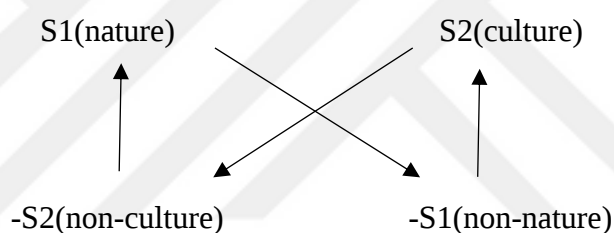
³⁴ Ibid., p.295

³⁵ Ibid., p.196-197

configurations discursives, et le thématique se situe au niveau plus profond. Tout court, l'isotopie « peut être définie comme un « plan commun » rendant possible cohérence d'un propos. »³⁶

Pour la manifestation de l'univers sémantique, l'analyse sémiotique recourt au carré sémiotique élaborée par Greimas qui représente la structure élémentaire de la signification. Pour cela, le modèle recourt aux relations différentielles entre au moins deux termes comme nature vs culture, vie vs mort etc., pour raffiner l'articulation logique d'une catégorie sémantique. La structuration du carré sémiotique mis au point par Greimas peut se schématiser ainsi :

Schéma 6 : Le carré sémiotique

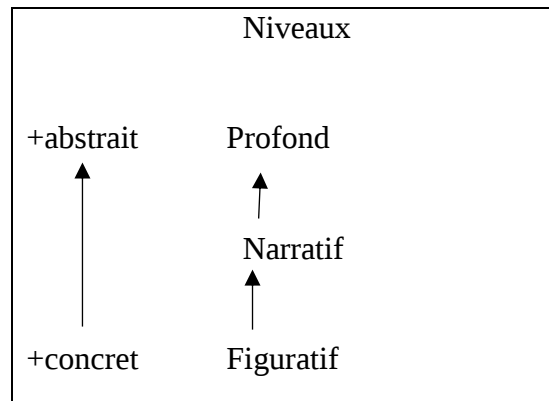


Comme on le voit dans le schéma, les relations entre S1/-S1 ou S2/-S2 correspondent à la relation de négation. Par ce **modèle constitutionnel**, il est possible de dégager l'univers sémantique qui est comme le centre du récit, le niveau profond de la signification.

En partant des niveaux d'analyse que nous avons essayés d'exposer ci-dessus, nous pouvons résumer le sens de ces niveaux dans le tableau suivant :

Tableau 2 : Niveaux d'analyse

³⁶ Groupe d'entrevernes, **op.cit.**, p123



Il est évident qu'une œuvre narrative commence à se former en partant du niveau abstrait vers le niveau concret. Contrairement à cette procédure, l'analyse sémiotique part du point du niveau concret et se dirige vers le niveau abstrait en s'attardant d'abord sur les éléments du niveau de surface pour atteindre ensuite ceux du niveau profond.

Nous devons affirmer que le récit *L'arbre Yama* de le Clézio dans le recueil *Histoire du pied et autres fantaisies*³⁷ qui constitue notre corpus se présente comme une organisation discursive avec les éléments de la narration et comme une organisation sémantique sous-jacente à cette organisation discursive. Ainsi l'approche d'analyse que nécessite ce récit visera-t-elle à embrasser les deux aspects fondamentaux du corpus.

Dans un premier temps, notre approche s'attardera sur l'étude du texte du point de vue de son discours qui est un discours littéraire par excellence. Elle met en valeur au le cadre général avec les composantes figuratives, thématique, narratives du parcours génératif de l'énoncé.

En second lieu, notre analyse abordera le texte dans sa structure profonde qui présente les isotopies figuratives thématiques et axiologiques par rapport au plan du contenu.

Pour compléter notre analyse il sera important d'accéder à la structure pathémique en analysant les parcours affectifs et thématiques des sujets qui apparaissent dans le parcours narratif du discours.

³⁷ Jean-Marie Gustave Le Clézio, **Histoire du pied et autres fantaisies**, Paris, Gallimard, 2011

2. DEUXIEME CHAPITRE

ANALYSE DE LA NOUVELLE

2.1. SEQUENCE I - Yama et Mari

(“Tout ce dont...” p.123 – “Qui endort les yeux...” p.124)

La première séquence se compose de deux pages que nous pouvons considérer comme la partie initiale du récit. Donc, dès le début, la séquence met en scène l’atmosphère tragique des événements de la nouvelle et ses acteurs principaux tout en dressant le cadre spatio-temporel de l’histoire. Nous nous proposons de la nommer comme « Yama et Mari » comme cette petite séquence possède la particularité caractéristique concernant l’arbre qui donne son nom à l’histoire et les traces de la mémoire auditive de Mari reliant métaphoriquement sa grand-mère et cet arbre.

Dans cette séquence, les noms des personnages sont évoqués dans le discours du narrateur. Ici, les personnages, ce sont Mari, Yama et Kona ; Mari, l’héroïne de la nouvelle est une orpheline, Yama est la grand-mère (ce nom sera attribué à l’arbre dans la suite de l’histoire), Kona est la tante de Mari. Ici, le narrateur évoque la mort de la mère et celle de la grand-mère de Mari. Comme par la suite de cette séquence nous le verrons, elle vit avec sa tante et son oncle, dans un village de Kalongo, au Libéria. Il s’agit d’un pays d’Afrique borné par la Sierra Leone, la Guinée, la Côte d’Ivoire et aussi par l’Océan Atlantique. Ainsi cette introduction comporte-t-elle les informations sur les personnages et elle nous donne également les références réelles concernant l’espace, le temps et l’évènement qui servent de base à l’histoire.

Dès la première ligne, le narrateur relate le souvenir de Mari, qui construit l’élément fondateur du déroulement de l’histoire en y introduisant la figure de Yama. Ce souvenir se rattache à une sorte de murmure gravée dans la mémoire de Mari :

« Tout ce dont Mari se souvient, à propos de Yama, c'est d'une chanson, une berceuse triste et monotone, sans paroles, juste des sons, rururururu, ru, rurururu ru, rururururu ru, qui allait avec le sommeil. »³⁸

Le narrateur évoque une période précise qui symbolise l'enfance de Mari. Les lexèmes de son discours tels que « chanson », « berceuse », « des sons » se rapportent à l'isotopie de /musicalité/ au niveau sémantique. Cette musicalité qui accompagne le sommeil semble souligner la /continuité/ du souvenir de Mari par son aspect répétitif, mais l'évocation de ce souvenir concernant Yama s'interrompt par la « guerre » qui introduit une disjonction événementielle soulignée en même temps par le débrayage temporel « Après » :

« Après il y a eu la guerre. »³⁹

Il est évident que « la guerre » crée un décalage événementiel dans le déroulement de l'histoire. La mise en discours de la vie de Mari pendant la guerre apparaît comme un processus. Donc, l'aspect /duratif/ du souvenir disparaît et le temps du récit s'arrête au point précis qui montre le nouvel aspect de l'histoire à savoir l'aspect /terminatif/. A partir de ce point, la représentation de la guerre concerne le procès de la temporalité de l'histoire. La guerre est surtout présentée comme un élément perturbateur qui brise l'harmonie du souvenir dont le caractère euphorique disparaît tout à coup par le déclenchement de la guerre.

On peut dire que l'aspectualisation du discours narratif dès le début de l'histoire peut se montrer comme ayant deux valeurs opposées :

Tableau 3 : L'aspectualisation du discours

L'aspect duratif et isotopie /euphorique/	L'aspect terminatif et isotopie /dysphorique/
« ... qui allait avec le sommeil » p.123	« Après, il y a eu la guerre » p.123

³⁸ Ibid., p.123

³⁹ Ibid.

Cette aspectualisation se traduit non seulement par le caractère événementiel de ce qui se passe mais aussi par le changement temporel et aussi grammatical. Lorsque le narrateur relate l'histoire en utilisant l'imparfait, qui définit ici une action qui se répète, il emploie l'adverbe « après » suivi du passé simple. Ce passage du passé indéfini au passé défini indique également le changement sémantique en opposant les isotopies /euphorique/et /dysphorique/. Il est évident que jusqu'au moment où la guerre éclate, la vie est paisible pour Mari et sa famille (isotopie /euphorique/), et elle change foncièrement et irréversiblement (isotopie /dysphorique/). Ce changement ne rompt pas la linéarité discursive entre les phrases qui se succèdent. Il s'agit surtout d'une transformation dans le cadre événementiel et atmosphérique de l'histoire.

Il est clair que l'enfance de Mari a été touchée par la réalité tragique de la guerre. Touchée fortement par cette tragédie, elle s'attache à son souvenir afin de trouver la sérénité et la consolation dans l'image de sa grand-mère. Pour elle, cet attachement est une manière de rechercher la confiance.

A la cinquième ligne du premier paragraphe, le lieu où se réalise la guerre est évoqué par le narrateur sur le plan spatial : « La guerre, c'est la grande rivière Mano... » (p.123). La phrase comporte une référence toponymique réelle puisque la rivière Mano se trouve géographiquement à l'ouest du continent de l'Afrique entre la Sierra Leone et le Liberia. À la neuvième ligne, cette référence est reprise par un autre indice linguistique : « Yama appartenait au Monde ancien, comme son nom mandinka. » (p.123). La langue mandinka est surtout parlée à l'ouest de L'Afrique. On peut dire que la référentialisation dans la narration ajoute une sorte de réalité culturelle au texte autant que possible.

En outre, la guerre évoquée dans le récit se trouve être la première guerre civile libérienne qui a éclaté à la fin de l'année 1989 pour prendre fin en 1996-1997 avec l'élection de Charles Taylor comme président du Liberia. D'où, nous pouvons déduire que l'histoire fictive opte pour cadre général un événement réel et situe ainsi la nouvelle dans un cadre réaliste.

Dans ce premier paragraphe, le narrateur ne donne pas d'informations détaillées sur Mari et tout ce qu'on peut déduire sur elle, c'est de son souvenir d'enfance. Un peu plus tard nous apprenons que c'est la tante Kona qui donne l'information sur la grand-mère de Mari à sa nièce en tant que témoin :

« Ce que Mari sait de sa grand-mère, et de sa mère, c'est ce que sa tante Kona lui a raconté. Que sa mère est morte quelques semaines après l'avoir mise au monde. et que sa grand-mère Yama qui l'a prise dans ses bras et a marché à travers la forêt, jusqu'au grand fleuve. Jusqu'à l'arbre. »⁴⁰

La tante de Mari apparaît donc comme un actant informateur ; par elle nous apprenons que Mari est devenue orpheline à la suite de la mort de sa mère et qu'ensuite, sa grand-mère s'occupe d'elle.

Ce geste de la grand-mère qui prend la petite Mari et se rend à l'arbre nous donne une information préliminaire sur l'histoire de cette nouvelle de Le Clézio car la grand-mère Yama sera substituée par l'arbre dans l'imagination de Mari. Donc, le rôle protecteur de Yama correspond à l'aspect nourricier et accueillant de la Nature. L'arbre sera identifié pour Mari à une instance mystique qui la protégera et la réconfortera. Il faut préciser que ce geste est le point de départ pour comprendre l'histoire de Mari.

Au niveau narratif, Mari apparaît d'abord comme un sujet d'état selon le savoir. Rappelons qu'elle apprend sa propre histoire par sa tante. Ce savoir porte deux caractéristiques, il est un objet modal puisqu'il orientera toute la vie de Mari et en même temps c'est un objet de valeur puisqu'il a un trait affectif dans la vie de Mari. Celle-ci comme un sujet d'état est conjoint avec l'objet modal qui lui est accordé par sa tante qui est actantiellement Sujet informateur : $S \text{ inf} \rightarrow (S \text{ Mari} \wedge O \text{ modal /savoir/})$. Ce même énoncé narratif peut se formuler également comme $S \text{ tante} \rightarrow (S \text{ Mari} \wedge O \text{ valeur})$. Le savoir est donc un objet actantiel synchrétique. Ainsi, Mari se trouve dans l'état /savoir-être/ comme un sujet qui prend conscience sur son existence par l'intermédiaire de sa tante concernant la période où elle était toute petite. C'est un type de savoir renfermant les informations relatives à l'époque

⁴⁰ Ibid.

précoce « ce que Mari sait de sa grand-mère, et de sa mère, c'est ce que sa tante Kona lui a raconté. » (p.123)

Au niveau discursif, le parcours figuratif de Mari se rattache aux « relations familiales » car l'héroïne de la nouvelle est décrite comme un enfant posthume. Elle perd sa mère ; « Que sa mère est morte quelques semaines après l'avoir mise au monde... » (p.123), et cet énoncé d'état produit implicitement un rôle thématique qui définit Mari. D'où, nous pouvons dire que le rôle thématique du sujet d'état dans ce parcours figuratif est d'être « orpheline ».

Dans le deuxième paragraphe, c'est-à-dire, à la fin de cette séquence, le narrateur nous manifeste tout son savoir sur Yama qui est très restreint :

« Il n'y a pas de photo de Yama, pas une image, pas un souvenir, pas un bijou, pas même un bout de sa robe. Seulement cette berceuse, cette vieille chanson monotone du temps jadis... ».⁴¹

Comme nous lisons dans l'incipit la berceuse reste le seul élément cognitif et affectif qui relie Mari à son enfance.

Nous voyons que les informations que Mari obtient sur Yama sont mises en discours par le narrateur-énonciateur. Narratologiquement, nous pouvons dire que le narrateur dans ce texte limite son champ de perspective ici à « la focalisation zéro » car il possède tout le savoir autant que Mari puisse le posséder. Selon Gerard Genette, « à la différence du cinéaste, le romancier n'est pas obligé de mettre sa caméra quelque par : il n'a pas de caméra. La formule juste serait donc plutôt : focalisation zéro = focalisation variable et parfois zéro. »⁴² En partant de cet extrait, nous pouvons dire que le point de vue du narrateur est restreint au niveau de focalisation des personnages dans cette histoire comme dans l'exemple ci-dessus.

Dans cette séquence, l'énoncé « Seulement cette berceuse » (p.123) renvoie à l'isotopie /culturelle/ caractérisant dans notre récit l'Afrique étant donné que chaque culture possède son propre fonds folklorique avec ses berceuses, ses contes, ses rites

⁴¹ Ibid.

⁴² Gérard Genette, **Discours du Récit**, Éditions du Seuil, Paris, p.348

etc... Donc, ici la « *berceuse* » apparaît comme un élément précieux puisqu'elle est léguée par sa grand-mère.

Au niveau figuratif, comme nous l'avons déjà dit, l'image de Yama se rattache à « une chanson et une berceuse triste et monotone », et la représentation sémantique de Yama s'appuie thématiquement sur la nostalgie qui se caractérise par l'affection et l'attention tournée vers le passé. C'est plutôt la « berceuse » qui a une valeur nostalgique puisqu'elle est liée au souvenir et qu'elle se manifeste par les adjectifs « triste » et « monotone ». Dans *Le Petit Robert*, la « nostalgie » est définie comme : « Regret Mélancolique, triste ». Ce que Mari éprouve donc au niveau thématique relève de la configuration de la /nostalgie/ par rapport à Yama car elle sent une sorte de manque à cause d'être détachée de sa grand-mère. Tout de même, nous pouvons dire que ce souvenir la soulage autant que possible.

Pour résumer ce que nous venons de dire jusqu'ici, ce début de la nouvelle a pour but de mettre en scène le protagoniste du récit et il sert essentiellement à montrer les caractéristiques axiologiques de l'arbre Yama qui peut être considéré comme un élément important du contenu sémantique de la nouvelle. En outre, nous avons aussi relevé la perspective du narrateur qui se présente au même niveau de connaissance que le protagoniste ; et le rôle thématique du sujet Mari détermine l'appartenance de Mari au parcours figuratif d'orphelin qui apparaît aussi comme un parcours cognitif étant donné que Mari est un sujet d'état selon le /savoir/.

Cette séquence se termine en soulignant que « Mari ne souvient que du bruit du vent, le ruru du vent qui endort les yeux. » (p.124) Donc le souvenir semble seulement correspondre à « une chanson » et « une berceuse » à l'aide d'un acte mémoratif de Mari et ce sont les lexèmes deux fois répétés dans la séquence qui établissent le souvenir de Mari ; l'histoire de l'arbre commence par l'évocation de ce souvenir.

2.2. SEQUENCE II

(Un jour... p.124, Yama doit aimer cela. p.128)

La deuxième séquence est brève et elle s'étale sur cinq pages. Cette séquence raconte la relation entre Mari et Yama en trois segments. :

SQ II

- 1) Segment 1 – Premier contact entre Yama et Mari
- 2) Segment 2 - Relation fusionnelle entre Mari et l'arbre
- 3) Segment 3- Interdiction

Le premier segment est la partie dans laquelle il s'agit du premier contact entre Mari et Yama. A la suite de ce segment, on peut marquer le processus d'adaptation de Mari à l'arbre. Finalement, le troisième relate la visite de Mari en dépit d'une interdiction. Nous pouvons considérer ces trois segments construisent comme la situation actuelle avant le déroulement de l'action principale de l'histoire.

2.2.1. Segment 1- Premier contact entre Yama et Mari

La deuxième séquence de la nouvelle se distingue de la première par une disjonction temporelle :

« Un jour, quand elle a eu dix ans, Mari s'est échappée et elle a marché tout le jour jusqu'à l'arbre. Elle n'est revenue qu'à la nuit. »⁴³

Dans cette phrase, les indices temporels tels que « tout le jour » et « à la nuit » exprime la longueur du temps que Mari passe pour atteindre l'arbre. Elle passe tout son temps auprès de l'arbre. Il s'agit pour la fille d'un déplacement qui ressemble à un pèlerinage. Ainsi peut-on voir ce déplacement comme le début d'un processus où l'arbre commence à remplacer la grand-mère dans l'imaginaire de l'enfant, et le discours qu'elle entreprend avec sa tante montre sa fermeté à considérer l'arbre comme le substitut de sa grand-mère :

« - Où étais-tu ? Nous t'avons cherchée, dit sévèrement Kona.

-J'étais chez Yama, répond Mari.

⁴³ Le Clézio, *op.cit.*, p.124

-Ta grand-mère est morte depuis longtemps, dit Kona.

Mari n'écoute pas. Plusieurs fois elle est retournée jusqu'à l'arbre. »⁴⁴

Malgré les discussions entre Mari et sa tante Kona qui s'oppose aux visites fréquentes de sa nièce à l'arbre, celle-ci continue à le visiter. En outre, au niveau discursif, pour la première fois l'un des personnages indique que Mari est devenue orpheline, « Ta grand-mère est morte depuis longtemps, dit Kona. » (p.124) La petite fille est confiée à sa tante Kona à la suite de la mort de Yama. Instinctivement, Mari essaye de remplir le vide créé par l'absence de l'affection maternelle en donnant le nom de sa grand-mère à l'arbre. Pour remplir ce vide, il s'agit d'un contact étroit entre Mari et l'arbre Yama. Ainsi peut-on dire qu'une nouvelle configuration discursive se manifeste à côté de celle que nous avons repérée comme « relation familiale » ; c'est le parcours figuratif que nous pouvons appeler « relation avec la nature ».

Au paragraphe suivant, le discours met en relief la perception de Mari quand elle se retient devant l'arbre ; « Elle a regardé l'arbre si grand et si fort qu'il semble accrocher les nuages. » (p.124). Aux yeux de la petite fille l'étendu mesurable de l'arbre est évident. Il lui semble que la cime de l'arbre touche le ciel.

Comme nous le savons, la perception concerne le monde extérieur du sujet percevant et la sensation comprend l'univers intérieur du sujet sensible. Dans cette perspective, la sensation visuelle et mesurable est exprimée par les adjectifs « grand » et « fort » ; elle établit une axiologie en rattachant, au niveau profond, la valeur / terrestre / de l'« arbre » et la valeur / sacrée/, /céleste/ que connotent « les nuages ». Aux yeux de Mari, l'arbre est comme un pont qui construit un lien entre la Terre et le Ciel.

Tableau 4 : La représentation de l'arbre et des nuages

/Terrestre/, / végétale /, /naturelle/	/Céleste/, /sacrée/
« Arbre »	« Nuages »

⁴⁴ Ibid.

En partant de cet énoncé, nous devons ajouter que l'arbre est également axiologisé puisqu'il s'investit de la valeur affective liée à la grand- mère comme nous le montrera la suite de cette séquence.

Dans ce segment, l'espace de l'histoire est « le village de Kalango », un village au Liberia. A côté de « la langue mandinka », « la grande rivière Mano » que nous avons repérés plus haut, « le village de Kalango » apparaît comme une nouvelle référence topographique qui précise l'endroit où se place l'histoire. Dans ce paragraphe, c'est-à-dire au quatrième paragraphe de ce segment, le discours met en évidence la relation de Mari à l'arbre et décrit les trois phases de la vie de l'arbre :

« Elle [Mari] ne sait pas le nom de l'arbre, ni son âge, ni comment il a poussé là. Il est seul de son espèce au milieu de la savane sèche, non loin d'une petite rivière. Il était là avant tout le monde, avant même que les hommes aient construit le village de Kalango. Avant les champs et les brûlis. C'est pourquoi les hommes l'ont épargné, ou bien l'ont oublié. Pendant la guerre, les soldats de Taylor ont envoyé des bombes incendiaires, les avions sont passés au-dessus de la forêt, les autres arbres et les animaux ont disparu, mais lui est resté. Il est vieux et généreux, et puissant, il durera toujours, Mari en est sûre. »⁴⁵

Dans l'extrait ci-dessus, les énoncés « Il est seul de son espèce... », « Il était là avant tout le monde », « mais lui est resté » et « il durera toujours » et les adjectifs « vieux », « généreux » et « puissant » nous montrent que la configuration figurative de l'arbre souligne les rôles figuratifs de l'arbre se définissant en termes d'unicité, d'éternité et de générosité. Nous pouvons en déduire le rôle thématique du « divin » qui apparaît comme un élément sémantique axiologisant le statut de l'arbre aux yeux de Mari. Au fond, ce rôle thématique semble justifier la raison pour laquelle la grand-mère Yama s'est rendue à l'endroit où se trouve l'arbre avec Mari dans ses bras. Comme le décrit le narrateur, l'arbre est supposé faire part de la puissance surnaturelle de Dieu :

⁴⁵ Ibid.

Tableau 5 : Les rôles figuratifs et thématiques de l'arbre

Rôles Figuratifs de l'arbre	Rôle thématique de l'arbre
« vieux » « généreux » « puissant »	« divin »
isotopie sémantique /unicité/+ /éternité/+ /générosité/	isotopie thématique /surnaturel/

Dans cette partie du segment, nous observons le contact sensoriel de Mari avec l'arbre pendant ses visites devenues rituelles :

« Quand Mari arrive, c'est un rituel. Elle va droit à l'arbre, et pour le saluer (Boa mamé, beva bi ?), elle pose ses mains sur le tronc. La peau de l'arbre est très lisse, comme celle des mains des vieilles femmes. Striée de petites rides verticales, parsemée de verrues, de taches, de cicatrices. Elle appuie sa joue contre le tronc, elle pose son front sur l'écorce, pour sentir sa fraîcheur. Elle met son oreille contre sa peau, pour entendre le bruit de la sève qui coule en lui. Cela fait une légère vibration, Mari la sent par la peau de son visage, par tout son corps quand elle écarte les bras et se colle contre lui. »⁴⁶

Son contact sensible se traduit au niveau de la perception, qui se discursivise en termes corporels (peau, oreille, front, visage etc.) et montre ainsi la profondeur de ce contact de la fille avec l'arbre qui dénote une vraie fusion somatique des deux. Nous l'avons schématisé dans le tableau suivant :

Tableau 6 : La fusion corporelle

/Toucher/	« Elle pose ses mains sur le tronc » p.125 « Elle appuie sa joue contre le tronc, elle pose son front sur l'écorce pour sentir sa fraîcheur. » p.125 « Cela fait une légère vibration, Mari la sent par la peau de son visage... » p.125
/Vue/	« Striée de petites rides verticales, parsemée de verrues, de taches, de cicatrices. » p.125

⁴⁶ Ibid., pp.124-125

/Ouïe/	« Elle met son oreille contre sa peau, pour entendre le bruit de la sève qui coule en lui. » p.125
--------	--

Dans *Le Petit Robert*, le verbe *percevoir* est expliqué comme « comprendre, saisir par l'esprit ». Partant du discours du narrateur et de cette explication, il est possible de dire que Mari a l'intention de connaître l'arbre. Comme l'indique Jacques Fontanille, « Percevoir quelque chose, avant même de le reconnaître comme une figure appartenant à l'une des deux macro-sémiotique, c'est percevoir plus ou moins intensément une présence. »⁴⁷ ; Mari apparaît donc comme un sujet percevant devant la présence même de l'arbre en se servant de ses sens comme le toucher, la vue, l'ouïe.

Au cinquième paragraphe du segment, Mari est décrite comme une élève qui commence à avoir un certain nombre de savoir sur les arbres. Elle apprend que les arbres ont une vie que montrent les cercles de leur corps, mais elle pense que leur cœur est vide car elle avait observé un grand trou noir au pied de l'arbre. Cette observation avait effrayé la petite Mari lorsqu'elle avait visité l'arbre avec sa tante et son oncle (« ... l'enfant regardait avec des effrayés l'ouverture au pied de l'arbre, un grand trou noir en forme de triangle renversé entre les racines. ») (p.125). Donc, nous y trouvons également des données révélant la raison de sa peur. Mari est découragée par le creux au pied de l'arbre, qui est plutôt une peur de l'inconnu.

« À l'école, le professeur a expliqué la vie des arbres, comment ils respirent par leurs feuilles, comment ils se nourrissent sous la terre, et leur sang qui circule sous l'écorce. Il a parlé aussi des cercles qui s'ajoutent chaque année, au centre de leur corps. Mari sait bien que leur cœur est vide. Lorsqu'elle a commencé à rendre visite à l'arbre Yama, elle était avec sa tante Kona et son oncle Abo. Elle était encore très petite et timorée, elle serrait la main de sa tante sans la lâcher. Kona s'est moquée d'elle : « Tu es peureuse, de quoi as-tu peur ? Il n'y a pas de léopard qui va te manger. » Mais l'enfant regardait avec des yeux effrayés l'ouverture au pied de l'arbre, un grand trou noir en forme de triangle renversé entre les racines. »⁴⁸

La représentation figurative de l'arbre et celle de Mari comportent les traits oppositionnels qui nous montrent clairement le rapport de nature existentielle entre

⁴⁷ Jacques Fontanille, *Ibid.* p. 37

⁴⁸ Le Clézio, *op.cit.*, p.125

l'enfant (/humain/) et l'arbre (/végétal/). Ils sont schématisés au niveau discursif comme ci-dessous :

Tableau 7 : La représentation figurative de Mari et de l'arbre Yama

Mari	L'Arbre Yama
« elle a eu dix ans » p.124	« grand »p.124
« encore très petite » p.125	« si fort »p.124
« timorée » p.125	« vieux »p.124
	« généreux »p.124
	« puissant »p.124

Le segment montre les liens forts entre l'arbre et la fille tout en renforçant la valeur symbolique de l'arbre qui devient pour Mari un objet de rituel.

2.2.2. Segment 2 – Relation fusionnelle entre Mari et l'arbre

Le segment commence par un adverbe temporel suivi de l'état de Mari : « Maintenant, Mari s'est habituée » (p.125). Dans ce segment, nous continuons à observer son itinéraire jusqu'à l'arbre, comment elle y arrive et comment elle se met en contact du tronc et ce qu'elle éprouve pendant ce contact. Nous voyons que l'arbre et son environnement deviennent littéralement un espace familier pour Mari.

« Maintenant, Mari s'est habituée. Chaque fois qu'elle peut, elle court à travers les herbes de la savane jusqu'à la rivière, elle court pieds nus au milieu des termitières, jusqu'à la clairière où se tient l'arbre. Elle s'apaise quand elle aperçoit le tronc puissant, les branches sombres écartées comme des bras. »⁴⁹

Dans cet extrait, le lexème récurrent « bras » nous renvoie à la première séquence dans laquelle le narrateur relate comment la grand-mère Yama avait amené sa petite-fille en la prenant dans ses bras jusqu'à l'arbre. Le narrateur qui rend compte des visites de Mari à l'arbre note que « elle s'apaise quand elle aperçoit le tronc puissant. » En partant de ce sentiment de soulagement, nous pouvons établir une comparaison entre l'arbre et la grand-mère à travers une relation synecdochique fondée sur les « bras ». Rappelons « ...que sa grand-mère Yama qui l'a prise dans

⁴⁹ Ibid.

ses bras et a marché à travers la forêt, jusqu'au grand fleuve. Jusqu'à l'arbre. » (p.123) dans la première séquence. Et dans ce segment elle s'apaise en voyant les branches de l'arbre « écartées comme des bras » (p.125). Ainsi pouvons-nous dire que « les bras » porteurs et protecteurs de la grand-mère semblent continuer l'isotopie /affectivité/ en se rattachant métaphoriquement aux bras de Yama. Cette comparaison explique pourquoi « elle s'apaise quand elle aperçoit le tronc puissant », il est évident que l'arbre commence à remplacer sa grand-mère.

Dans la suite de ce paragraphe, lors de sa visite, Mari se trouve en contact avec les quatre règnes dans la nature : Humain, Animal et Végétal, Minéral.

« ...le matin il y a beaucoup d'oiseaux dans ses branches, des ibis blancs, des corbeaux, ou des bandes d'oiseaux minuscules, parfois si nombreux que le feuillage de l'arbre s'agite. C'est ce moment que Mari aime, lorsqu'elle s'approche de l'arbre, et qu'elle sent sa vie, en lui, autour de lui, comme une ville d'animaux dont il est la seule maison. »⁵⁰

Le contact de Mari avec la nature est évident et se montre par la pertinence des lexèmes relevant de la nature. Nous pouvons schématiser ce rapport dans le tableau suivant :

Tableau 8 : Le contact avec la nature

Humain	Animal	Végétal	Minéral
« Mari » p.125	« Beaucoup d'oiseaux » p.126 « des ibis blanc » p.126 « des corbeaux » p.126 « des bandes d'oiseaux minuscules » p.126	« herbes » p.126 « L'arbre » p.126 « Dans ses branches » p.126 « Le feuillage » p.126	« Rivière » p.125

C'est à la fin de ce contact avec la nature que Mari arrive chez Yama. Dans la perspective de Mari, l'arbre apparait comme un foyer qui accueille les éléments de la nature. C'est un moment privilégié pour elle car elle sent sa vie en parfaite harmonie avec celle de l'arbre qui abrite une multitude d'animaux.

⁵⁰ Ibid. p.125-126

Dans ce segment, nous assistons au geste de vénération de Mari : « Arbre, l'arbre Yama », dit-elle. Elle le salue à sa façon... » (p.126) ; nous voyons que Mari exprime une fois de plus son attachement affectueux comme dans le segment précédent.

Au niveau actantiel, cette vénération apparaît comme un programme narratif réalisé par le sujet Mari. Cette fois-ci, le sujet est en quête d'un objet de valeur qui se caractérise comme une union étroite, intime avec l'arbre, la vie et la grand-mère. Son faire est d'ordre pragmatique qui consiste à se rendre à l'arbre. Il est manipulé par les modalités de /vouloir-aller/, /pouvoir-aller/ et /savoir-aller/. L'objet de désir est un objet à valeur affective synchrétique renfermant trois valeurs; et nous pouvons le baptiser « fusion affective ».

Du début de la séquence (segment I) jusqu'ici (segment II), sur le plan pragmatique, le sujet(Mari) vise à réaliser son rituel. Dans son parcours narratif, elle a envie de trouver un apaisement qui provient de son acte fusionnel dès qu'elle arrive « chez l'arbre ». En l'occurrence, rencontrer l'arbre serait comme si elle se trouvait près de chez sa grand-mère. Donc, le sujet Mari agit pour être conjoint avec l'objet de valeur (fusion affective):

Tableau 9 : La phase pragmatique

Compétence (l'être du sujet)	Performance
/vouloir/ + /pouvoir/+ /savoir/	/Faire/ : Rencontrer l'arbre
Sanction : apaisement	

Nous voyons que le premier PN transforme le sujet par rapport à son faire. Nous pouvons dire qu'à la fin de son action, elle est réussie sur son faire au niveau narratif et au niveau de la présence, elle possède à la fois une appartenance et un apaisement dans son champ de présence.

Tableau 10 : Le programme narratif de rencontre

PN de rencontre: $F1(S) \longrightarrow (S \wedge O1)$ « Rencontrer l'arbre »
--

Dans la suite du segment, le narrateur décrit le moment où Mari rentre pour la première fois dans l'intérieure de l'arbre. Cette première démarche de Mari correspond à la période où elle commence à la grande école. « La première fois qu'elle est entrée, c'était quand elle avait commencé la grande école, où l'on apprend à lire et à compter. » (p.126). Le narrateur décrit l'atmosphère au dehors : « Dehors le soleil brûlait dans un ciel sans nuages. Tout était arrêté dans la chaleur, les oiseaux, les insectes, le vent. » (p.126). Et juste après, il dépeint l'ambiance de l'intérieur de l'arbre : « Mais à l'intérieur de l'arbre l'air était frais, et Mari a frissonné. » (p.126). Lors de son entrée, elle s'adresse au double récepteur, imaginaire (l'âme de sa grand-mère) et concret (l'arbre) : « Yama, c'est moi, ta petite-fille, a soufflé Mari. Laisse-moi entrer, ça fait longtemps que je le désire, accueille-moi, je t'en prie. » (p.126). Au niveau profond, l'attachement de Mari à l'arbre se manifeste nettement. De plus, dans cette partie du segment, nous voyons aussi les oppositions tenues par le texte comme /dehors/ vs /dedans/.

Jusqu'au troisième paragraphe (à la page 127), le narrateur décrit l'espace intérieur et extérieur de l'arbre et nous avons schématisé ce monde sous forme d'oppositions binaires :

Tableau 11 : L'atmosphère autour de l'arbre

/Dehors/ vs /Dedans/	
« un ciel sans nuages . » p.126	« L'air était frais » p.126
« la chaleur, les oiseaux, les insectes, le vent. » p.126	« à la pénombre » p.126
« une lumière un peu bleue, un peu verte, très douce. » p.127	« plus grand qu'elle n'avait imaginé » p.126
« très loin, différent, sans menace. » p.127	« les parois étaient lisses... » p.127
	« le sol était doux et frais... » p.127

Les adjectifs comme « frais », « doux » et « lisses » que le narrateur utilise pour décrire l'univers extérieur et intérieur de l'arbre appartiennent au champ thématique de /douceur/. C'est ce qui explique pourquoi Mari trouve la tranquillité et la paix quand elle se trouve près de l'arbre. Finalement, le segment comporte le rapprochement sémantique entre l'espace de l'arbre et le nid de l'âme de Yama : « C'est beau ta maison, Yama » comme l'affirme Mari.

2.2.3. Segment 3 – L'interdiction

Au retour chez elle, Mari est mal accueillie par son oncle. L'oncle Abo lui demande où elle était pendant toute la journée et Mari lui répond en disant « j'étais dans la maison de Mamé Yama. » (p.127). C'est dans ce moment que son oncle la gifle mais Kona intervient en insistant sur la justesse et l'innocence de Mari :

« Elle ne ment pas, c'est l'arbre où sa grand-mère l'a cachée quand elle était un bébé, c'est le chagrin qui parle par sa bouche. »⁵¹

On lui impose donc l'interdiction de visiter l'arbre : « Malgré l'interdiction elle est retournée souvent à l'arbre. » (p.127) ; ce qui se traduit au niveau narratif comme une transformation modale puisque le /pouvoir-faire/ se transforme en /ne pas pouvoir-faire/, mais Mari cherche et trouve le moyen de rendre visite à l'arbre car elle se sent mal en pensant qu'elle est loin de sa grand-mère.

⁵¹ Ibid., p.127

Ce segment parle du désir de Mari qui a envie de ressembler à l'arbre en « enfilant une robe marron en haillons » (p.128). Donc, elle croit « qu'ainsi vêtue elle ressemble davantage à l'arbre, et que Yama doit aimer cela. » (p.128). Nous voyons que l'idée de fusion avec l'arbre se concrétise puisqu'elle s'habille en imitant l'arbre pour y retrouver l'âme de sa grand-mère. Elle croit trouver un contact substantiel avec sa grand-mère. Dans son imagination d'enfant, elle a besoin d'être acceptée par l'arbre, pour ce faire, elle essaye de faire corps avec l'arbre.

2.3. SEQUENCE III

(Les années ont passé. p.128 – ..., pas effrayant du tout. p.132)

Au niveau textuel, cette séquence se détache de la précédente par les disjonctions événementielles, spatiales et temporelles. Elle se compose de cinq pages et comporte trois segments :

SQ III

- 1) Segment 1 – Le départ de Mari
- 2) Segment 2 – Le pacte
- 3) Segment 3- Deux modes de vie différents

Dans cette séquence, le narrateur relate le départ de Mari de son village et son adaptation dans le nouvel environnement. Mari quitte le village pour continuer son éducation, elle s'inscrit dans une pension dirigée par les catholiques (Our Lady of Fatima) et trouve une nouvelle amie à l'école.

Dans le récit, il s'introduit un nouvel acteur qui s'appelle Esmée. Elle est orpheline comme Mari. Elles deviennent amies, ainsi Mari continue son trajet avec sa nouvelle amie Esmée. Malgré l'amitié qui les unit, leurs visions du monde se distinguent manifestement. Donc, il s'agit de deux identités qui se diffèrent dans un contexte amical.

2.3.1. Segment 1 - Le départ de Mari

Ce segment commence par l'indication temporelle : « Les années ont passé. » (p.128). A cause de ce saut dans le temps, nous voyons que Mari assume un nouveau rôle thématique puisqu'elle devient une jeune fille et nous avons schématisé ce passage à son nouveau rôle thématique comme ci-dessous.

Tableau 12 : Le changement du rôle thématique de Mari

SQ I-II	SQ III
Être bébé + être enfant	Devenir jeune fille

Pour son éducation, elle est envoyée à la ville par l'autorisation de sa tante Kona et son oncle Abo. Elle est internée dans une maison nommée Our Lady of Fatima. Devenue pensionnaire, Mari choisit de passer son temps toute seule au lieu de lanterner avec les autres. Elle se sent non seulement enfermée dans une solitude mais aussi entre les murs de cette maison. Comme les autres filles viennent des familles riches, elle se sent de plus en plus isolée.

Ce changement d'état qui provient du changement spatial concernant l'endroit où elle vit est décrit par le narrateur de la façon suivante : « Au début, Mari s'est sentie très seule, prisonnière de cette maison, de ces classes, au milieu de toutes ces filles riches. » (p.128). Sa vie dans le village semble loin dans les nouvelles circonstances ; dans son village et surtout en présence de l'arbre, elle était en paix mais dans la pension elle se sent comme en prison.

Tableau 13 : Le changement spatial

Avant le départ	Après le départ
village natal /libre/	vs école /enfermé/

Dans la séquence précédente, Mari est décrite dans un état fusionnel avec les éléments de la nature par l'intermédiaire de son attachement à l'arbre. La séquence III la montre dans un espace fermé (pension), qui montre l'opposition isotopique spatiale /ouvert/vs/fermé/. Dans la séquence II, le narrateur avait décrit le ciel par l'expression « un ciel sans nuages » à la page 126 quand Mari était en dehors de l'arbre. Cette expression indique la nature infinie comme un espace /ouvert/ et /englobant/ dans l'existence du protagoniste. Quant à cette séquence, le narrateur décrit Our Lady of Fatima comme « une grande maison blanche entourée de palmiers, au bord d'une route bruyante » (p.128). Ainsi, pour la maison, il s'agit d'un espace clos comme un espace /englobé/ qui pèse sur l'état d'âme de Mari.

La seule opposition spatiale entre les deux séquences n'est pas d'ordre fermé / ouvert. Il existe entre les deux séquences une autre opposition isotopique à savoir /nature/ vs /culture/. L'espace où se trouve l'arbre se rapporte à la /nature/ tandis que Our Lady of Fatima fait partie de la /culture/.

Le ciel à la période pendant laquelle Mari se trouve auprès de l'arbre est l'espace /euphorique/ par excellence, or la pension (Our Lady of Fatima) est clairement un espace /dysphorique/.

Tableau 14 : La comparaison entre deux espaces

Espace de l'arbre (SQ II)	La pension (SQ III)
« serein »	« étouffante »
/englobant/ /euphorique/ /nature/	/englobé/ /dysphorique/ /culture/

A son arrivée à l'école, Mari observe son entourage et elle s'efforce de garder vifs ses souvenirs. En premier lieu, ce qui attire son attention, ce sont les différentes espèces d'arbres dans la région. Pourtant, elle ne peut s'empêcher de les comparer à l'arbre Yama. Les représentations figuratives de ces genres apparaissent fortement détestables à l'égard de Mari :

« Ici, les seuls arbres étaient maigrelets, des jacarandas, des acacias épineux qui faisaient une sombre pâle, ou bien ces palmiers immobiles, imbéciles, avec leurs touffes de cheveux tressés. Elle se sentait inutile, petite et très noire, pareille à un insecte abandonné au soleil sur une route brûlante. »⁵²

Il est clair que Mari s'est éloignée de son village et de son arbre qui lui procuraient un sentiment d'union avec la nature. Ici, même les arbres sont loin de lui inspirer des sentiments favorables. Nous pensons que l'on peut clairement voir l'opposition figurative entre ces arbres et l'arbre Yama dans le tableau ci-dessous :

Tableau 15 : L'opposition figurative entre ces arbres et l'arbre Yama

SQ II	SQ III
Arbre Yama : « grand » p.124 « si fort » p.124 « vieux » p.124 « généreux » p.124 « puissant » p.124	« Maigrelets, des jacarandas, des acacias épineux qui faisaient une sombre pâle... » p.128 « ...palmiers immobiles, imbéciles, avec leurs touffes de cheveux tressés. » p.128

Cette opposition figurative agit gravement sur les sentiments et les émotions de Mari. Elle se sent inutile, sans aucune signification. Le narrateur termine ce paragraphe, en décrivant l'état dysphorique de Mari qui éprouve un détachement triste et un isolement profond : « Et toutes ces filles d'Our Lady of Fatima, les religieuses asiatiques, le prof de gym ou de math qui semblaient eux aussi des insectes grouillants et dérisoires. » (p.128).

⁵² Ibid., p.128

2.3.2. Segment 2- Le Pacte

Après une période de solitude, Mari commence à s'adapter à son milieu. Le segment commence par cet énoncé « Puis elle s'est un peu habituée. » (p.128)

Dans la pension, elle trouve une amie qui s'appelle Esmée. A cause de l'arrivée de ce nouvel acteur, ces deux paragraphes peuvent être considérés comme un segment distinct de cette séquence.

Ici, se repère une opposition identitaire entre les deux acteurs : Mari est paysanne, en revanche sa nouvelle amie Esmée habite la ville, et vient d'un autre pays, c'est une Libanaise. En dépit de leurs identités contradictoires, elles arrivent à devenir amies. A cause du divorce de ses parents, Esmée a grandi avec son père, séparée de sa mère. C'est pourquoi le narrateur la décrit comme mi- orpheline. C'est le point commun entre les deux adolescentes : « En somme Esmée était en peu comme Mari une orpheline. » (p.129).

Nous nous rappelons ici qu'au début « être orpheline » signifiait un vide qui devrait être comblé par une valeur comme l'attachement de Mari à l'arbre Yama. Or dans cette séquence, et dans ce segment, le rôle thématique d'orphelin de Mari devient un moyen pour nouer l'amitié avec Esmée et se manifeste comme un point dénominateur commun entre les deux adolescentes.

Il convient de remarquer que le parcours narratif dans cette séquence se rattache à la création d'une « relation amicale » entre Mari et Esmée qui deviennent donc deux actants réalisant un faire qui donne sens à leur être. Pour Mari, être orpheline devient un élément favorable qui engendre l'amitié avec une autre.

Dans le deuxième paragraphe de ce segment, Mari partage avec son amie son « trésor » au sens métaphorique du terme. Elle lui raconte l'histoire de l'arbre. A cet instant, Esmée demande le nom de cet arbre pour en connaître l'espèce. Mari lui répond que Yama, c'est sa grand-mère. Cette histoire attire l'attention d'Esmée et affirme son /vouloir-voir/ un jour cet arbre Yama. A la fin de ce paragraphe, le narrateur évoque un élément décisif, « le pacte » qui détermine le parcours narratif de Mari et d'Esmée :

« C'était dans le genre d'un pacte, et à partir de ce jour Mari et Esmée sont vraiment devenues des amis. »⁵³

Cet élément décisif (le pacte) sera le point qui maintient les deux acteurs ensemble. Désormais les deux amies agiront ensemble.

2.3.3. Segment 3 – Deux conceptions différentes

Dans le dernier segment de la troisième séquence, le narrateur relate la nouvelle vie de Mari qui visite la villa où Esmée vit avec son père. Lors de sa visite, Mari est fascinée par la vie luxueuse de sa nouvelle amie comme l'indique le narrateur : « Jamais Mari n'avait rien connu d'aussi beau. » (p.129). Elle en est tellement surprise et éblouie qu'elle croit arriver à « Un palais ! » (p.130). Il est opportun de dire que ce nouvel espace porte une valeur affective qui influencera le caractère de Mari.

Le narrateur présente dans ce segment le père d'Esmée. Il s'appelle Jibril Stefan et il est vendeur de diamants. Esmée l'introduit comme un homme qui s'intéresse à la photographie et Mari visite son studio de photo. Dans ce studio, nous assistons pour la première fois à l'opposition entre deux univers qui se manifestent surtout dans le discours d'Esmée. Quand Mari veut savoir qui est la femme africaine sur une photo, Esmée dit qu'elle est « une pute » (p.130). Esmée affirme également que sa pensée concernant la femme africaine est en parallèle avec celle de son père. Malgré cette idée d'Esmée, Mari, qui se sent vexée, choisit de ne rien dire au sujet des femmes africaines pour ne pas briser leur amitié. Donc au niveau thématique, nous voyons que ces deux visions du monde différentes s'opposent nettement tout en s'inscrivant dans l'isotopie de l'amitié/ concernant la présence des deux filles.

Pourtant, Mari continue son amitié et se plonge dans la vie aisée d'Esmée. Elle commence à passer la plupart de son temps dans la villa de son amie. Sous le prétexte des examens, elle refuse de retourner au village pour participer à l'anniversaire d'Esmée. Durant l'absence de M. Stefan, la cuisinière Emma Jo et le jardinier Dada s'occupent d'Esmée. En profitant de l'absence de son père, Esmée

⁵³ Ibid., p.129

organise une fête d'anniversaire. Dans cette fête, elle se divertit avec Mari en invitant ses amis. Donc, nous assistons au renforcement du lien amical qui réunit les deux acteurs et nous voyons que Mari s'éloigne de plus en plus de son mode de vie caractérisé par l'isotopie du /naturel/.

A la fin de ce segment, le discours du narrateur se termine par la description de l'atmosphère euphorique pour décrire la grande fête d'anniversaire d'Esmée. Jusqu'à la fête, Mari apparaît comme un enfant ; et dans cette partie, elle prend le goût aux plaisirs qu'elle ne connaissait pas, elle se laisse de plus en plus à la jouissance que fournit la vie des villes qui montre la pertinence de l'isotopie du /culturel/. Ce soir-là elle ose une nouvelle expérience en fumant et buvant dans la sauvagerie de la jeunesse et elle devient une jeune femme. Le soir de l'anniversaire, elle a bu et elle a flirté avec les garçons. Elle entre ainsi dans le monde des adultes. Au niveau sémantique, nous pouvons dire qu'elle abandonne son rôle thématique /enfant/ pour devenir /adulte/ :

Tableau 16 : Les rôles thématiques

Avant	Après
/Enfant/	/adulte/

Certes, la fête change en elle sa conception de la vie. Elle commence à voir la vie dans une autre perspective qui diffère de sa façon de concevoir la vie telle qu'elle avait vécu dans son village. La séquence III indique une étape cruciale dans la vie de Mari comme le témoigne son nouveau rôle thématique de /jeune/ fille libertine.

2.4. SEQUENCE IV

(« C'est au cours de cet été... » p.132 – « ...que Dieu envoie un accident à leurs hélicos. » p.140)

La séquence IV correspond à l'une des grandes séquences qui se compose de 9 pages et comporte 5 segments. Elle se distingue textuellement de la précédente par un vide laissé après la dernière phrase de cette même séquence.

Dans cette séquence les deux personnages Mari et Esmée cherchent à s'éloigner de l'atmosphère lugubre de la guerre.

Au début, le narrateur nous décrit la période d'avant la guerre. Puis il fait la description des états des personnages et de leurs environnements tels que la ville, la villa, et Our Lady de Fatima. Et puis, il relate le déroulement de la guerre avant de relater le départ des personnages de la villa. Nous pouvons analyser cette séquence en 5 segments.

Séquence IV

- 1) Segment 1 – La période d'avant la guerre
- 2) Segment 2 – Le commencement de la guerre
- 3) Segment 3 - Le refuge à l'école
- 4) Segment 4- Le retour à la villa
- 5) Segment 5 – Départ de la villa

Ce sont des segments qui s'articulent pour donner une vue d'ensemble sur le nouveau mode de vie de Mari et d'Esmée.

2.4.1. Segment 1 – La période d'avant la guerre

Dans ce segment, le discours du narrateur comporte pour la première fois une indication précise sur la temporalité de l'histoire « C'est au cours de cet été 2003 que les choses se sont gâtées. » (p.132) La guerre qui avait obligé Mari de s'éloigner de son village est resté dans le passé et actuellement les habitants doivent faire face aux nouveaux conflits entre les rebelles et les forces militaires internationales. Le

narrateur relate ce qui se passe comme un témoin à partir d'une distance, « On parlait de la guerre, mais c'était loin, ailleurs c'était de l'histoire ancienne. » (p.132).

Afin de refléter clairement la période actuelle, le narrateur décrit une ville triste et pluvieuse comme pour mieux évoquer l'atmosphère sinistre de l'avant-guerre. Dans le discours du narrateur, il se produit le champ thématique qui renferme les termes de l'« obscurité » que nous pouvons montrer dans l'extrait suivant :

« La saison des pluies faisait peser un ciel noir sur la ville, à partir de quatre heures de l'après-midi la pluie tombait à verse, les rues étaient inondées, et il faisait si sombre qu'il fallait allumer les lampes. »⁵⁴

Tableau 17 : L'isotopie de l'obscurité

« La saison des pluies faisait peser un ciel noir sur la ville... » p.132 « les rues étaient inondées, et il faisait si sombre qu'il fallait allumer les lampes. » p.132

Les adjectifs tels que « noir » et « sombre » et « d'allumer les lampes » nous renvoient à l'isotopie de l'obscurité/. La situation actuelle a empêché les deux personnages de quitter la maison mais « les filles restaient sous la varangue à regarder les gouttes tomber dans la piscine. » (p.132).

A cause de la guerre, le père d'Esmée ne peut pas revenir au pays. Il se trouve obligé de rester loin de l'espace où il vit. Quand même, il peut téléphoner à Esmée et il lui conseille de ne pas sortir. Contrairement à Esmée, Mari n'a aucun renseignement sur la situation de son village.

Vers la fin du segment le narrateur fait le portrait de l'armée rebelle qui se compose des jeunes hommes. Le narrateur dessine en détails le radicalisme de ce groupe militaire :

« On disait qu'ils avaient recruté une armée de fanatiques, pour la plupart des hommes très jeunes, presque des enfants, qui se droguaient à la cocaïne mêlée à de la poudre de fusil, et qu'ils violaient et tuaient tous les gens qu'ils

⁵⁴ Ibid., p.132

rencontraient, qu'ils leur coupaient les bras pour leur interdire de se battre. »⁵⁵

Partant de cet extrait, nous voyons que l'armée décrite ci-dessus est d'une méchanceté radicale. Les actes de cette armée effrayante comme « violer », « tuer » et « couper les bras » nous renvoient à l'isotopie de l'/atrocité/ provoquée par l'identité confuse de ces jeunes. Par le biais du discours ci-dessus, nous voyons la situation oppositionnelle des deux types d'actants :

Schéma 7 : Les actants oppositionnels

Actant individuel vs Actant collective

Mari et Esmée

Les rebelles

Mari et Esmée sont en face d'un group anonyme sans souci qui peut détruire tout sans pitié.

Dans le dernier paragraphe de ce segment le narrateur décrit de nouveau l'atmosphère chaotique de la ville. Cette description provient de la perception auditive du narrateur. Contrairement à ce type de perception, au début de ce segment, toutes les descriptions étaient nourries par la perception visuelle qui représente l'isotopie de l'/obscurité/. Quant à ce segment, la configuration lexicale de bruit violent est prise au moyen de la perception auditive :

« À peine, de temps en temps, une sirène de la police, ou bien des détonations loin, par-dessus les arbres, qui faisaient envoler les pigeons, mais ç'aurait aussi bien pu être des volées de pétards. La télévision ne fonctionnait plus, et à la radio on entendait des nouvelles contradictoires. Les forces gouvernementales ceci, les rebelles cela, des discours incohérents. Les filles n'allumaient même plus le poste. »⁵⁶

Brièvement, l'atmosphère sombre et tendue de la ville peut se résumer comme ci-dessous :

⁵⁵ Ibid., p.133

⁵⁶ Ibid.

Tableau 18 : L'atmosphère dans la ville

La Perception visuelle	La perception auditive
« un ciel noir » p.132 « les rues étaient inondées, et il faisait si sombre qu'il fallait allumer les lampes. » p.132 « ... les gouttes tomber dans la piscine sale . » p.132	« une sirène de la police » p.133 « des détonations loin » p.133 « des volées de pétards » p.133 Bruit « à la radio on entendait des nouvelles contradictoires » p.133 « des discours incohérents » p.133 Discours

Ces deux perceptions nous montrent que la situation dans la période d'avant-guerre est manifestement /dysphorique/. Les bruits et l'obscurité dans la ville signifient la situation chaotique dans laquelle les personnages se trouvent. A la fin de ce segment, le narrateur exprime la situation désespérée de Mari et d'Ésmée en précisant qu'elles « ... n'allumaient même plus le poste. » (p. 133). Toutes les deux assument le rôle thématique de « terrorisé » qui explique la dominance de l'isotopie conflictuelle caractérisant cette séquence.

2.4.2. Segment 2 - Le commencement de la guerre

Dans le deuxième segment de la séquence, qui commence par la disjonction temporelle « un matin », le narrateur évoque le commencement de la guerre, « Un matin, les bombardements ont commencé. » (p.133). Au moment où la guerre éclate, Dada est venu pour emmener les filles à l'école en vue de les protéger. Au niveau narratif, nous assistons à un nouveau programme narratif réalisé par trois actants: Dada, Mari et Esmée. Ils cherchent à s'évader de la villa pour trouver refuge à l'école Our Lady of Fatima.

Tableau 19 : Le programme narratif de fuite

PN de fuite	F2 (S1+ S2+ S3 → O2)
Trouver un refuge	Sécurité

Les trois sujets opérants sont en mouvement pour exercer leur PN. Ils visent à arriver à une zone de sécurité. Ils sont tous dotés des quatre modalités de compétence (/vouloir/ + /pouvoir/ + /devoir/+ /savoir/-fuir) afin de réaliser leur fuite.

Dans ce segment, l'attitude impatiente des gens et des animaux et les agitations qui décrivent la sphère d'action des acteurs dominant l'espace où se trouve l'actant collectif (le peuple) et qui se caractérise par le chaos. Nous pouvons schématiser l'état actuel de l'histoire comme ci-dessous :

Tableau 20 : L'état actuel dans le cadre de l'histoire

/Urgence/
« Les gens couraient » p.134
« Les vautours tournoyaient » p.134
« Esmée marchait aussi vite qu'elle pouvait » p.134
« Dada continuait de courir » p.134
« Mari courait après eux » p.134

Cette représentation de conflit nous donne l'idée d'un désordre actionnel comme le soulignent les verbes tels que « courir », « marcher » et « tournoyer ». Ils ne décrivent pas les actions transformant l'état des sujets, ils dessinent davantage un portrait chaotique et confus de la ville. Donc, nous repérons les oppositions tenues dans le cadre de la /mobilité/ :

Tableau 21 : Les oppositions sur l'isotopie de la /mobilité/

« A la villa »	« Dans la rue »
/immobilité/	/mobilité/

Le segment qui prend en charge une structure conflictuelle et qui influence les protagonistes de l'histoire comporte l'importante opposition sémantique résumant les effets inattendus de la guerre.

2.4.3. Segment 3 - Le refuge à l'école

Ce segment se distingue du précédent car les personnages se sont déplacés et l'espace a changé. Nous comprenons que les personnages sont parvenus à trouver un refuge car la scène s'ouvre directement sur la pelouse de l'école. Donc, le début de ce segment montre la sanction des acteurs au niveau actantiel ; ils ont réussi à trouver un refuge. Toutes les filles de l'école se retrouvent sur la pelouse du bâtiment dont les portes sont fermées. Les bruits catastrophiques cessent. Quand même, le silence rend les filles inquiètes qui attendent désespérément et le narrateur compare ce moment au calme avant la tempête. Les militaires africains conseillent d'emmener les filles sur la plage mais les surveillants qui contrôlent les filles ne l'acceptent pas. Les autorités militaires et la direction de l'école apparaissent comme deux actants collectifs dont les enjeux s'opposent conformément à la structure conflictuelle.

A cet instant, Mari propose à Esmée de retourner à la villa. Mari insiste clairement à Esmée « ... et je n'ai pas envie de passer la nuit ici. » p.136. Ce discours de Mari prédit un nouvel acte, autrement dit un nouveau PN de nos personnages car ils quitteront l'école pour retourner à la villa. Ce PN indique une autre action que les sujets essayent pour atteindre le même objet que dans le segment précédent.

Tableau 22 : Le programme narratif de retour

PN de retour	F3 (S1+ S2+ S3 → O2)
Retourner à la villa	Sécurité

Ce segment montre une nouvelle direction concernant le /vouloir/ des protagonistes qui cherchent un nouveau refuge pour leur sécurité. Il s'agit pour eux de retourner à la villa.

2.4.4. Segment 4- Retour à la villa

Dans cette séquence, le narrateur relate longuement la situation dysphorique de la ville où arrivent les protagonistes. En retournant à la villa, Mari et Esmée retrouvent Dada et marchent vers le quartier des ambassades. En marchant, ils observent un changement dans la ville. Et, le narrateur exprime la raison de ce changement par ce petit extrait :

« Les rues étaient désertes, les maisons abandonnées, avec des carreaux cassés, les portails enfoncés par des voitures-béliers. »⁵⁷

Nous voyons que la ville est devenue inhabitée. En marchant vers la villa, les deux orphelines et Dada voient les autres signes de destruction relatifs à la guerre comme « des vitres brisés », « des traces d'incendie ».

Dans le deuxième paragraphe, dès qu'ils arrivent à la villa, ils aperçoivent tout à coup que leur habitation a été pillée. Donc, la situation de la villa est similaire à celle de la ville. Le narrateur constate ce parallélisme dans cet extrait :

« La villa Stefan avait été pillée. Emma Jo avait disparu, elle s'était sans doute enfuie dès que les filles avaient quitté la maison pour se rendre à l'école. Dans la cour, on voyait des habits, des meubles brisés, des bouteilles vides, des bouquins pêle-mêle. Les pillards avaient défoncé les portes, démolis les placards, emporté les lits et les matelas. »⁵⁸

Comme on le voit, certains lexèmes et les expressions qui dénotent la situation de la ville et de la villa sont presque synonymes. Pour faire le bilan, nous pouvons montrer ce parallélisme dans le tableau suivant :

Tableau 23 : Le parallélisme entre la ville et la villa

La ville	La villa
« Les rues étaient désertes » p.136	« La villa Stefan avait été pillée. » p.136
« les maisons abandonnées » p.136	« dès que les filles avaient quitté la
« des carreaux cassés » p.136	maison... » p.136

⁵⁷ Ibid., p. 136

⁵⁸ Ibid.

« des vitres était brisées » p.136 « des traces d'incendie » p.136	« des habits, de meubles brisés » p.136 « des bouteilles vides » p.136 « des bouquins pêle-mêle » p.136
/dysphorique/ /mort/ /englobant/	/dysphorique/ /mort/ /englobé/

Selon le discours du narrateur, la guerre qui détruit la ville provoque le même effet que dans l'espace englobé, la villa. De ce point de vue, il est possible de voir le rapport d'inclusion entre les deux espaces.

D'après *Le Petit Robert*, le deuxième sens figuratif de la mort, c'est « la destruction (d'une chose) ». De plus, la synonymie que comporte cette explication entre « fin » et « ruine » renforce l'analogie que nous avons établie entre la ville et la villa puisque toutes les deux sont tout à fait démolies à cause de la guerre. Au niveau sémantique, cette situation effrayante qui se produit dans l'histoire nous montre un état dysphorique lié à l'isotopie de la /mort/.

Arrivées dans la villa, une autre surprise lugubre attend les jeunes filles :

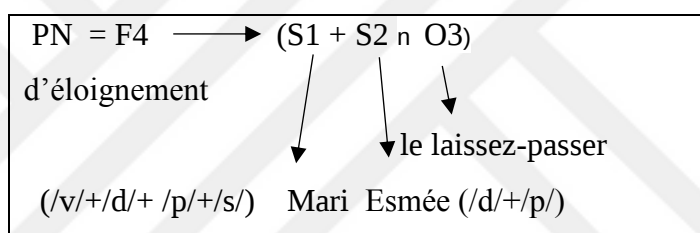
« Dans un coin, Mari a vu les photos secrètes, que M. Stefan n'avait jamais montées. Des photos de guerre, terrible, monstrueuses, des enfants aux bras coupés, aux yeux arrachés, des mères éventrées, leur bébé encore relié à leur utérus par le cordon. Pourquoi avait-il ces horreurs chez lui ? »⁵⁹

Ces photos que Mari a trouvées sont « des photos de guerre » prises par M.Stefan. Les thèmes sont terriblement écœurants à cause « des enfants aux bras coupés », « aux yeux arrachés » et « des mères éventrées ». Mari a envie de savoir pourquoi M.Stefan les garde secrètement. Et puis, saisie de colère, elle commence à se plaindre en montrant les photos à Esmée. Au niveau actantiel, elle est un sujet cognitif qui découvre un autre caractère de M. Stefan. Cette connaissance transforme Mari en sujet pathémique « exaspéré » provoqué par sa colère contre les photos. Une fois de plus la vision des deux mondes s'oppose au niveau thématique comme nous l'avons souligné dans l'analyse de la séquence III.

⁵⁹ Ibid., p. 137

Dans le dernier paragraphe du segment, dès qu'elle s'est rétablie, Mari a suggéré à Esmée qu'elles devraient aller à la plage pour trouver les hélicoptères des Nations unies. Il est possible de dire que dans ce segment les deux personnages se mettent en quête pour trouver une place en vue de s'éloigner du milieu affecté par la guerre. En partant de cela, nous pouvons dire que « éloignement » est le programme narratif des sujets qui doivent se déplacer rapidement. Donc, nous pouvons dire que cette situation possède un aspect manipulateur qui fait agir les deux acteurs. Par rapport à cet aspect, les deux destinataire-sujets doivent être dotés des compétences à savoir /vouloir/, /devoir/, /pouvoir/ et /savoir/ pour parvenir à sauvegarder leurs vies. Nous pouvons schématiser l'état actuel concernant le PN :

Tableau 24 : Le programme narratif d'éloignement



Elle s'adresse à Esmée : « il faut qu'on parte tout de suite ! S'ils reviennent, ils nous tueront... » (p.138). Ce discours injonctif montre le cas d'urgence des deux personnages. Dans la suite de son discours, Mari continue en disant qu'« il faut qu'on aille à la plage, les hélicos des Nations unies nous emmèneront, viens, il faut qu'on s'en aille très vite d'ici, c'est dangereux ! » p.138. La double utilisation de l'expression « il faut » et les propositions injonctives sont les traces qui nous renvoient à voir la gravité de la condition des deux filles. Il est donc inévitable de dire que les deux sujets portent la compétence /devoir/-partir (PN : départ).

Entre les deux, c'est Mari qui manifeste en tant que sujet son /vouloir/, donc c'est elle qui fait commencer le PN d'éloignement à partir des modalités /vouloir/, /pouvoir/, /devoir/ et /savoir/-partir comme nous le montrent les fragments du discours de Mari. Nous savons que la modalité /vouloir/ est l'élément essentiel qui fait agir les acteurs. Pour cette raison, l'acteur qui a proposé d'échapper à la zone dangereuse, c'est Mari. Au niveau actantiel elle apparaît comme l'initiateur du PN.

A partir de cette compétence, les jeunes filles sont en mesure de se mettre en action pour se fuir du village en guerre. Nous pouvons dire que la prochaine séquence sera la partie dans laquelle la performance, autrement dit l'action se réalise.

2.4.5. Segment 5 - Départ de la villa

Dans ce segment, les deux acteurs sont arrivés à la plage sans pouvoir s'échapper au danger. Eu égard à leur déplacement, nous voyons que les deux acteurs ont pu accomplir leurs actions avec succès. Or de façon paradoxale, on peut parler d'un échec sur l'axe du désir puisque les sujets restent disjoints de l'objet de valeur (« le laissez-passer »). Les deux filles ont pu arriver à la plage mais elles n'ont pas trouvé la possibilité de s'enfuir de la zone de guerre. Dès qu'elles arrivent à la plage, les soldats des Nations Unies autorisent le passage d'Esmée et en refusant celui de Mari sous le prétexte qu'elle est noire. C'est pourquoi Esmée décide de rester avec son amie au lieu de partir avec l'hélico des soldats. Dans ce moment, Esmée crie aux soldats « *Elle aussi, c'est ma sœur, elle vient avec moi !* » p.139. Malgré tous ses efforts, elle ne peut pas les convaincre. Dans ce discours, notre attention est attirée sur l'énoncé « c'est ma sœur » p.139. Dans cet énoncé, les deux identités distinctes se réunissent malgré leurs /appartenances/ à deux communautés différentes. Elles apparaissent comme ayant un nouveau rôle thématique « sœur » qui traduit une valeur sémantique de « rapport familial » entre les deux.

En prenant en considération la situation actuelle, Mari a proposé à Esmée d'aller chez elle, à Kalongo. Nous apprenons que Mari voudrait emmener Esmée là où elle se sent en sécurité, loin des dangers de la guerre. Ainsi Mari manifeste-t-elle son désir de retourner à ses racines. Cette proposition montre que Mari veut fortement quitter « l'espace étranger » où elle est menacée et veut retourner à « l'espace familial » qui la fait sentir en sécurité. Pour cela, elle arrange un camion et se met en route avec Esmée. Ce qui est lisible au niveau narratif comme un PN d'usage visant à accomplir un PN de base « liberté ».

2.5. SEQUENCE V

(« *La frontière, c'était le lieu de tous les dangers...* » p.140- « *..., là où vivent ses congénères.* » p.151

La séquence V comporte 11 pages et se compose de 5 segments. Elle est la séquence principale qui nous représente le cadre narratif de l'histoire de façon plus en détails.

SQ V

- 1) Segment 1 – Arrivée à Kalongo
- 2) Segment 2 – Vers l'arbre
- 3) Segment 3- Attente dans l'arbre
- 4) Segment 4- L'arrivée de l'hyène
- 5) Segment 5 – Vers la fin de la guerre

La SQ V commence par l'histoire de l'arrivée de deux personnages au village de Mari. Elles ne peuvent pas rester là et se dirigent vers l'endroit de l'arbre. Et puis, Mari et Esmée ont dû rester dans l'arbre à cause des problèmes santé d'Esmée et de peur d'être détectées par les soldats. Pour leur protection, un événement surnaturel se réalise et une hyène arrive dans l'arbre. Finalement, l'histoire s'approche vers la fin de la guerre.

2.5.1. Segment 1- Arrivée à Kalongo

Ce segment a un cadre-spatial (*La frontière*) qui évoque un risque pour les deux acteurs qui accomplissent le PN d'usage en arrivant chez la tante de Mari, Kamara.

Dans ce segment, la tante Kamara surgit comme un nouvel acteur accueillant sa nièce et Esmée. En tant que sujet cognitif et actant informateur, la tante Kamara fait le bilan de la situation actuelle dans l'histoire dès qu'elle a rencontré les deux filles. Dans son discours, nous comprenons que la guerre continue aussi atrocement que possible et selon elle Kalongo n'est pas un endroit sûr où elles peuvent

s'échapper aux soldats. Toujours Selon elle, ce village est une zone de danger pour les filles et elle a expliqué dans son discours pourquoi les deux filles doivent s'éloigner :

« Je vous ai vues de loin, je pensais que vous étiez des filles à soldats, des prostituées, elle voyagent avec eux, et quand ils arrivent dans un village, ils les envoient d'abord, pour qu'elles vérifient qu'il n'y a pas de soldats, que la route est libre, alors ils viennent et ils prennent tout ils tuent ceux qui leur résistent, ils sont venus ici il y a quatre jours, ils ont tout emporté, moi je suis restée parce que je suis vieille, mon heure peut venir, je peux rencontrer Dieu maintenant, mais vous, vous êtes trop jeunes, vous ne devez pas mourir, soyez les bienvenues, mais ne restez pas ici, les hawais sont autour du village, s'il vous prennent ils vous violeront et ils vous couperont les mains pour que vous ne puissiez plus vous marier, ils sont maudits, des démons, ils vous laisseront mourir sur fourmilière, il ne me reste plus qu'à mourir, ma famille a traversé la frontière, je suis seule et je me sens seule ! »⁶⁰

Certes, nous pouvons voir que l'aspect destructif de la guerre pèse sur l'âme de la tante dont le discours manifeste sa peur et son désespoir ; ce qui montre le champ de présence de Kamara où il manque la joie de vivre et où règne la solitude. Partant de son discours, nous pouvons dire qu'il n'y a aucun changement positif dans l'atmosphère de l'histoire. Les expressions telles que « Il vous violeront et ils vous couperont... », « Ils sont maudits, ils vous laisseront mourir » (p. 141) sont des exemples pour décrire l'atmosphère /dysphorique/ de la guerre qui continue.

En l'occurrence, les filles sont utilisées en tant que pâture qui sert à détecter les soldats à l'endroit où les rebelles arrivent. Cette dévalorisation des femmes rend la situation actuelle plus terrible. Le discours de tante représente une pluri-isotopie oppositionnelle qui contient les isotopies /mort/ vs /vie/ et /vieillesse/ vs /jeunesse/. Dans cette pluri-isotopie, nous voyons que la /vieillesse/ s'allie avec l'isotopie de la /mort/ puisque la tante avoue que les soldats la laissent seule car elle est vieille. D'autre part, l'isotopie de la /vie/ s'associe à la /jeunesse/ puisque les soldats tuent de façon cruelle les jeunes personnes.

Tableau 25 : L'opposition /mort/vs /vie/

Kamara	Mari et Esmée
--------	---------------

⁶⁰ Ibid., pp. 140-141

« vieille »	vs	« jeunes »
/mort/		/vie/

En face de cette atrocité, selon le point de vue de Kamara, les deux personnages qui portent des caractéristiques juvéniles ne méritent pas la mort. Ce segment se termine par le fait que les deux protagonistes passent la nuit dans la maison de Kamara.

2.5.2. Segment 2 – Vers l'arbre

L'indication temporelle « au petit matin » disjoint ce segment du précédent. Dans ce segment, les deux filles se mettent en route en tenant compte des avertissements de Kamara. Sur le plan narratif, en tant que destinataire-manipulateur, Kamara reconduit les filles avec tous les meilleurs souhaits ;

« Marchez sans vous retourner, enfants, ne traversez pas les routes, ni les ponts, cachez-vous dans les buissons d'épines et que Dieu marche avec vous, que Dieu maudisse les hawais et les assassins. »⁶¹

Et cependant, le nouveau faire des deux sujets est désigné dans le souhait de Kamara ; *aller à l'arbre*. Au début de leur trajet, Mari retrouve le chemin qu'elle connaît depuis l'enfance. Comme le narrateur l'affirme dans son énoncé, Mari connaît « chaque détour, chaque pli du terrain, chaque arbuste ». En considérant sa connaissance sur l'espace, nous pouvons dire que Mari est en train de rentrer à « l'espace familial. » En passant à l'espace familial, nous voyons que Mari exerce des pratiques comme elle en avait fait dans le passé, « Mari marchait devant, portant son linge et ses provisions sur sa tête, comme autrefois lorsqu'elle revenait de l'école. » (p.141). L'indication « comme autrefois » nous montre que Mari reprend le mode de présence qui se rapporte essentiellement à sa vie dans le passé et qui la rend plus « forte ». Contrairement à elle, Esmée tombe malade au cours du voyage. Pour autant, à partir de ce point du récit, Mari apparaît comme le sujet par excellence car

⁶¹ Ibid., p.141

elle prend toute responsabilité de leur destin. En revanche, Esmée se manifeste comme le non-sujet du récit puisqu'elle est incapable de survivre sans l'aide de Mari, donc dans son parcours narratif, elle doit se remettre entre les mains de Mari.

Le voyage se réalise dans des conditions dangereuses pour les deux acteurs :

« Elles ont marché des jours, de l'aube à l'après-midi, sans s'arrêter, sans manger et sans boire, sans se parler, prêtes à chaque instant à se jeter dans les broussailles, tous les sens tendus pour deviner le danger. »⁶²

Dans l'extrait ci-dessus, les actions qu'elles pratiquent nous permettent de saisir la cadence et l'intensité dans leur /mouvement/ (« marché des jours », « sans s'arrêter », « sans manger et sans boire », « sans se parler ») au fil de leur voyage vers l'arbre.

Par la suite, le narrateur indique que les vautours qui ne disparaissent pas depuis le début de la guerre apparaissent également dans ce voyage. Leur présence se manifeste comme une menace pour Esmée puisqu'elle tombe malade. En plus des vautours, les deux acteurs doivent s'échapper aux babouins et aux animaux qui grognent. Cependant, ce voyage représente l'opposition signifiante du type l'/humanité/ (Mari et Esmée) vs l'/animalité/ (les vautours, les babouins et le cochons sauvages). Cette opposition se note dans l'isotopie de la /mort/ car nous considérons que les animaux traités sont des animaux qui peuvent causer la mort des personnages, surtout les vautours indiquent métaphoriquement la notion de la « mort ».

Vers la fin de ce segment, avant d'arriver à l'arbre, le trait oppositionnel /vie/ vs /non-vie/ se manifeste dans le discours d'Esmée et de Mari. Esmée annonce son /non-pouvoir-marcher/ par ce discours : « *J'ai mal aux pieds, je n'en peux plus* ». p.143 Son incompetence montre qu'elle se trouve dans le mode de présence marqué /non-vie/ puisqu'elle tombe « malade ». Contrairement à elle, Mari se sent émue en s'approchant de l'arbre et encourage Esmée en lui disant « Viens, nous allons chez Yama. » Dans cet énoncé, il est possible de voir le trait sémantique /vie/ qui conduit

⁶² Ibid., p.142

Mari à son objet de valeur désigné autrefois par sa grand-mère, c'est-à-dire à l'arbre. On peut dire que Mari s'inscrit dans une position dans laquelle elle garde l'espoir de vivre non seulement pour elle-même, mais aussi pour Esmée.

Vers la fin de ce segment, il se réalise un changement « au point du jour » dans le cadre temporel de l'histoire et le narrateur annonce l'apparition de l'arbre « elles ont vu l'arbre » (p.143) qui indique non seulement la sanction du faire des sujets dont le PN consiste à « aller à l'arbre » mais aussi la réalisation du « pacte » - comme nous l'avons vu dans la deuxième séquence – concernant le /vouloir-voir/ d'Esmée. Donc, ce segment se termine par le succès de la performance des deux sujets actantiels selon l'affirmation du narrateur.

2.5.3. Segment 3- Attente dans l'arbre

Dans ce segment, le narrateur commence son discours par la représentation figurative de l'arbre ; « L'arbre est très grand, très généreux. » (p.143) Selon cette représentation du narrateur, il est possible de voir que l'arbre continue à maintenir son rôle figuratif comme il était représenté dans les deux premières séquences.

Tableau 26 : Le rôle figuratif de l'arbre

SQ II	SQ V
« grand »p.124 « si fort »p.124 « vieux »p.124 « généreux »p.124 « puissant »p.124	« grand » p.143 « très généreux » p.143 « son tronc puissant » p.143

Cette stabilité concernant son rôle figuratif nous montre que le rôle thématique « divin » de l'arbre demeure tel qu'il était depuis le début de l'histoire.

Dans le deuxième paragraphe du segment, nous voyons que Mari retrouve sa connaissance de l'arbre ; ceci, par rapport à la relation /somatique/ ; « elle reconnaît

l'odeur, l'ombre, le feutre doux et humide, et elle murmure le nom de l'arbre, ô Yama. » (p.144). Nous nous rappelons que le premier contact corporel entre Mari et Yama dans la deuxième séquence s'est fait par les trois sensations, à savoir le /toucher/, la /vue/ et l'/ouïe/. Or dans cette séquence, la reconnaissance de l'arbre se réalise différemment par la perception olfactive :

Tableau 27 : La perception de Mari

/Odorat/	« l'odeur »
/Vue/	« l'ombre »
/Toucher/	« le feutre doux et humide »

Nous voyons dans la suite de l'histoire la fin du processus de la reconnaissance, Mari demande à l'arbre qui représente sa grand-mère une étreinte affective comme avant et introduit Esmée comme sa sœur :

« Ô ma grand-mère, protège-moi, reprends-moi dans ton ventre, donne-moi ton lait, protège aussi mon amie Esmée, elle est ma sœur, accepte-la en toi et sauve-nous des ennemis. »⁶³

Dans le discours de Mari, nous pouvons voir que la perspective de Mari concernant l'arbre Yama n'a pas changé malgré le temps passé. Elle garde encore avec vivacité son idée qui rattache l'arbre à l'existence de sa grand-mère. Ci-dessus, Nous voyons aussi comme elle faisait dans son enfance, qu'elle continue à s'adresser à l'arbre - « protège-moi », « reprends-moi », « donne-moi » - en ayant conscience de son rôle thématique « divin ».

Dès l'arrivée à l'arbre, l'ambiance dysphorique de la guerre disparaît et l'atmosphère euphorique apparaît dans le cadre de l'histoire :

« La lumière du jour descend par la cheminée et cela fait une couleur verte légère mêlée de feuilles et de chant d'oiseaux. Sur la paroi de l'arbre, dans

⁶³ Ibid., p. 144

des replis de l'écorce, l'eau de la pluie s'est conservée, si pure et fraîche que Mari la prend dans ses paumes et la fait boire à Esmée. « C'est bon comme du miel », dit Esmée, elle boit avidement et Mari sourit d'entendre sa voix enfantine. »⁶⁴

Nous pouvons noter que les deux filles sont désormais loin de l'endroit où les maisons sont en ruines à cause de la guerre qui fait qu'il s'agit plutôt d'une ville plongée dans l'obscurité/. Elles se trouvent maintenant dans une atmosphère euphorique grâce à la présence de l'arbre qui les accueille :

Tableau 28 : La transformation de l'atmosphère dans l'histoire

La ville-SQ IV	→ Chez l'arbre- SQ V
« Les rues étaient désertes » p.136 « les maisons abandonnées » p.136 « des carreaux cassés » p.136 « des vitres était brisées » p.136 « des traces d'incendie » p.136	« la lumière du jour » p. 144 « une couleur verte » p.144 « de chants d'oiseaux » p.144 « l'eau de la pluie... si pure et fraîche » p.144
/dysphorique/ /mort/ /englobant/	/euphorique/ /vivant/ /englobé/

Dans le passage de la séquence IV à la cinquième, les représentations figuratives des espaces changent comme ci-dessus. Dans ce changement, les oppositions isotopiques concernant l'espace qui déterminent l'ambiance dans le cadre de l'histoire ouvrent la voie à la comparaison faite entre les autres traits oppositionnels isotopiques tels que la /nature/ vs la /culture/ dans le discours du narrateur :

« Ici la folie des hommes ne peut pas entrer, c'est loin de l'avidité des hommes pour le pouvoir, de leur soif de sang, de leur désir de diamants. »⁶⁵

Dans *Le Petit Robert*, la « culture » est définie ainsi : « Ensemble des aspects intellectuels d'une civilisation. » Donc, selon le discours de Mari, les lexèmes

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Ibid.

« avidité », « soif » et « désir » constituent le champ lexical de la /convoitise/ dont la caractéristique est la plus dominante de la /culture/ des hommes qui demeurent au-delà de l'espace de l'arbre, autrement dit des hommes qui vivent dans les villes. En partant de l'extrait ci-dessus, nous voyons que Mari exprime clairement par l'expression « Ici la folie des hommes ne peut pas entrer. » que la pensée de la civilisation humaine n'arrive pas jusqu'à l'arbre. De ce point de vue, nous pouvons dire que l'arbre apparaît topographiquement comme un espace qui possède les sèmes /naturel/, /inhumanité/, /inorganisé/ qui ressortissent à l'isotopie /nature/. Nous pouvons en somme schématiser cette opposition dans le discours de Mari comme ci-dessous :

Tableau 29 : L'opposition /nature/ vs /culture/

Au-delà de l'arbre (civilisation)	vs	L'arbre
« la folie des hommes » p.144 « l'avidité des hommes pour le pouvoir » p.144 « soif de sang » p.144 « désir de diamants » p.144		Par les expressions « ne peut pas entrer » et « c'est loin de », nous comprenons que toutes ces caractéristiques appartenant à la civilisation dans le discours de Mari n'arrivent pas chez l'arbre. Donc, nous pouvons marquer l'absence de tous ces aspects des hommes.
Isotopie topographique de la /culture/ : Sèmes non-spatiaux : /culturel/ /humanité/ /organisé/ Isotopie axiologique de la /culture/ Sèmes non-spatiaux : /Anormalité/ /Dysphorique/		Isotopie topographique de /nature/ : Sèmes non-spatiaux : /naturel/ /inhumanité/ /inorganisé/ Isotopie axiologique de la /nature/ Sèmes non-spatiaux : /Normalité/ /Euphorique/

La polarisation positive et négative des systèmes de valeurs est de fait le produit d'une expérience somatique.⁶⁶ Au niveau cognitif, l'expérience de reconnaissance de l'arbre incite Mari à faire des constatations que nous avons notées. A côté de ces constats, il s'opère un changement dans ses comportements et elle perd « les habitudes de la ville » (p.145). Donc, nous pouvons dire que, dans ce segment, « le contact avec l'arbre » est devenu une expérience sensori-motrice qui sert à faire revenir Mari à son passé.

Dans ce segment, au niveau figuratif, le narrateur décrit Mari comme « une fille de la révolution ». Dans *Le Petit Robert*, il se trouve deux définitions différentes du lexème révolution ; le premier est défini comme « retour périodique d'un astre à un point de son orbite » et le second est défini ainsi : « changement brusque et important dans l'ordre social, moral ; transformation complète ». Bien que le narrateur se réfère à la deuxième définition pour décrire Mari, la première explique le mouvement cyclique de Mari sur son parcours de vie. Si nous considérons Mari comme un astre retournant à son orbite, nous identifierons l'arbre Yama comme le point de départ de cette orbite. Elle part de là et elle y revient.

Au niveau cognitif, Mari réalise l'acte de se rappeler de ses souvenirs concernant le passé dans l'itération sémique de l'isotopie /sonorité/ :

« Mari se souvient, chaque bruit, chaque cri lui revient, lui parle dans une langue qu'elle avait oubliée et qui retrouve sa voie en elle, des mots longs, des mots courts, des chuintements, des aspirations, des murmures d'oiseaux cachés dans les branches, le grelot d'une chouette, le souffle d'un engoulevent. Et toujours la note continue vibrante des insectes. »⁶⁷

Comme nous le voyons dans l'extrait ci-dessus, les lexèmes « bruits », « cri », « chuintements », « aspirations », « murmures », « grelot » et souffle » ont en commun le trait sémique de /son/ qui fait partie de l'isotopie de la /sonorité/. Cette /sonorité/ couvre l'ensemble des images qui permettent à Mari de se rapporter au passé. Cet acte de mémoire continue de manière égale à ce qui se réalise au début de la nouvelle :

⁶⁶ Jacques Fontanille, *Soma et Séma*, p.88, Paris, Maisonneuve & Larose

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 145-146

« Et la voix ancienne qui chantonne près de son oreille ru rururururu ru, rururu rururu ru. »⁶⁸

Comme on le voit au-dessus, la berceuse dans son enfance qui contient la /musicalité/ se manifeste de nouveau. Ainsi pouvons-nous de nouveau comparer ce retour de Mari à la berceuse à la révolution d'un astre à son orbite.

Vers la fin de ce segment, le narrateur rapporte les reproches de Mari concernant la vie :

« Pourquoi les hommes doivent-ils s'entretuer pour une poignée de diamants ? Des cailloux cassés arrachés à la boue des fleuves, pour emplir le coffre-fort de Jibril Stefan et des trafiquants. Pour échanger les cailloux contre des armes, et continuer à tuer d'autres hommes. Ou bien s'enfuir au loin, de l'autre côté de la mer, pour y entasser son butin. Abandonner sa fille aux assassins, comme s'il n'y avait rien au monde qui valût cela. »⁶⁹

Et selon le narrateur, c'est l'arbre Yama qui exprime son mécontentement dans le discours de Mari. En tant que sujet parlant, elle assume le rôle de médiateur. Ce segment se termine par ces reproches qui sont attribuées à Mari et à l'arbre Yama.

2.5.4. Segment 4 - L'arrivée de l'hyène

Ce segment s'ouvre par une disjonction événementielle ; il s'agit d'un bruit qui fait peur à Mari et Esmée :

« C'est un bruit, un frôlement de pas sur la terre autour de l'arbre. »⁷⁰

La principale constatation dans le début de ce segment est que Mari éprouve un sentiment intense qui s'inscrit sur l'isotopie de la /peur/ :

« ... Mari a ouvert les yeux, son cœur tressaille. Des soldats, des rebelles de la RUF, peut-être, ou pis encore, les terribles miliciens, qui s'offrent à qui les paye, des millions de dollars, des poignées de diamant, pour rôder la nuit, tuer violer et piller. Masqués de noir, teints de suie, armés de machettes et de fusils-mitrailleurs.

⁶⁸ Ibid., p. 147

⁶⁹ Ibid.

⁷⁰ Ibid.

Mari retient son souffle, elle n'ose pas réveiller Esmée de peur qu'elle ne pousse un cri et donne l'alerte. Les insectes se sont tus, même les grenouilles son figées sur les rives. »⁷¹

Dans cet événement ponctuel et soudain, l'expression de la /peur/ de Mari se manifeste dans l'énoncé du narrateur. Donc, nous pouvons montrer dans cet énoncé le trait sémique de la /peur/ dans les verbes « tressaillir », « tuer », « violer », « piller », « retenir son souffle », « ne pas oser », l'adjectif « terrible » et expression de but « de peur que ». Nous pouvons déduire de l'extrait que c'est un type de /peur/ qui se mêle à la menace et qui est intensifiée avec « une inquiétante étrangeté ».

À la fin des moments de peur, Mari se rend compte d'un petit animal en dehors de l'arbre, c'est une hyène. Du point de vue de Mari, cette hyène est un sujet-adjuvant que l'arbre Yama envoie puisqu'il se présente toujours sous le rôle figuratif de « vieux », « généreux », « puissant » et sous le rôle thématique de « divin ». Cependant, la présence de l'hyène assure la /protection/ pour les deux sujets. Ce point de vue apparaît dans l'énoncé de Mari tel que :

« O Yama, c'est elle ton envoyée, c'est Suluwo, l'hyène, la maîtresse de la savane, la maîtresse de la rivière, tu l'as guidée jusqu'à nous pour qu'elle nous protège des assassins. »⁷²

Au niveau narratif, les syntagmes nominaux « la maîtresse de la savane » et « la maîtresse de la rivière » montrent que l'hyène surgit comme un sujet modal qui possède le /pouvoir-protéger/ à l'égard des deux sujets.

Ce segment se termine par un événement qui manifeste la compétence /pouvoir-protéger/ de l'hyène :

« Une fois, une seule fois, les meurtriers sont arrivés près de l'arbre, avant la nuit. Mari et Esmée se sont tapies au fond de leur grotte en retenant leur souffle. Les soldats se sont penchés, ils ont lu sur la terre les empreintes de l'hyène, ils ont respiré son odeur âcre et puissante, alors ils ont poussé des cris sauvages et ils sont repartis vers les villages. Bientôt, pense Mari, ils

⁷¹ Ibid., pp.147-148

⁷² Ibid., p.149

passeront le pont, ils disparaîtront, comme un vent mauvais, la vie pourra reprendre sur cette terre brûlée, dans ces villes en ruine. »⁷³

Comme nous le voyons dans l'extrait ci-dessus, au niveau figuratif, l'hyène se décrit comme un sujet assumant le rôle figuratif de « puissant ». Sous ce rôle figuratif, celui-ci peut protéger les deux filles contre les dangers de la guerre.

2.5.5. Segment 5 -Vers la fin de la guerre

Ce segment commence par l'évocation de l'habitude qui se caractérise par le sème /itératif/ de l'hyène :

« L'envoyée de Yama est revenue chaque nuit à la même heure,... ».

Les indications temporelles « chaque nuit » et « à la même heure » montrent que l'apparition de l'hyène est ponctuelle et manifeste son assiduité qui donne l'impression d'un sentiment de responsabilité concernant la protection des jeunes filles.

Sur l'isotopie /somatique/ de nombreux traits sémiques apparaissent dans le texte. Il se trouve un trait de /démésure/ ou d'excès/ :

« Les filles reconnaissent sa silhouette massive, sombre et puissante celle d'un ours, sa tête large et ses petits oreilles, ... »⁷⁴

La relation contradictoire sur l'isotopie /somatique/, le corps de l'hyène se définit par la représentation des écarts sémiques à savoir /large/ vs /petit/. Néanmoins, sa silhouette est décrite avec les traits de « massive », « sombre » et « puissante » qui se rapportent à l'isotopie /vigueur/.

Nous avons déjà noté que les rôles figuratifs de l'hyène ont des points communs avec ceux de l'arbre Yama. Cette similitude se manifeste ouvertement dans le discours du narrateur :

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Ibid.

« Elle est puissante, elle est la maîtresse de la forêt des rives du fleuve, elle est la grand-mère de cette terre qui connaît les mystères de la vie et qui gardera ce pays malgré les hommes. Solitaire et sans âge, originaire des sources du fleuve, des montagnes qui bordent le désert, du pays du sable et des baobabs, elle est venue de l'autre côté de la vie, couleur de nuit, taciturne, magique, pour protéger la descendance de Yama, pour accompagner les enfants dans l'épreuve, elle ne les quittera que lorsque la guerre sera finie et que plus personne n'aura besoin d'elle, elle regagnera alors son antre au nord, là où vivent ses congénères. »⁷⁵

Le dernier segment prend fin par ce discours dans lequel nous pouvons relever la similitude que nous avons notée. Ici, il faut rappeler les rôles figuratifs et les rôles thématiques de l'arbre sur l'isotopie sémantique et thématique dans la deuxième séquence :

Tableau 30 : Les rôles figuratifs et thématiques de l'arbre

Rôles figuratifs de l'arbre	Rôle thématique de l'arbre
« vieux » « généreux » « puissant »	« divin »
isotopie sémantique /unicité/+ /éternité/+ /générosité/	isotopie thématique /surnaturel/

Parallèlement à ces composantes discursives, les rôles figuratifs et thématiques de l'hyène sur l'isotopie sémantique et thématique peuvent être schématisés ainsi :

Tableau 31 : Les rôles figuratifs et thématiques de l'hyène

Rôles figuratifs de l'hyène	Rôle thématique de l'hyène
« puissante » « la maîtresse de la forêt » « la grand-mère de cette terre » « Solitaire et sans âge »	« divin »

⁷⁵ Ibid., pp. 150-151

« venue de l'autre côté de la vie » « magique »	
isotopie sémantique /unicité/+ /éternité/+ /générosité/	isotopie thématique /surnaturel/ + /fantastique/

Comme nous pouvons voir sur les deux tableaux, les deux sujets actantiels s'unissent dans le but est de garder et protéger les jeunes filles. La fermeté de l'hyène qui revient régulièrement pour les protéger est assez manifeste dans le discours du narrateur ; elle y sera jusqu'à la fin de la guerre.

2.6. SEQUENCE XI – La fin de la guerre

(« A la mi-août, Charles Taylor a déposé les armes... p.151 » - « ... à l'arbre Yama, près de la rivière, qui l'attend. » p.153)

Cette séquence commence par la disjonction temporelle « à la mi-août » et donne le premier signe de la fin de la guerre « Charles Taylor a déposé les armes et a renoncé au pouvoir ». Ce nouvel événement devient un élément manipulateur faisant agir et sortir Mari et Esmée du tronc de l'arbre.

Dans cette séquence, dans le discours du narrateur, les deux personnages sont vus sous le rôle thématique de « misérable » aux yeux des habitants des fermes et des villages :

« Les habitants des fermes et des villages, stupéfaits, ont vu passer le long des rues deux formes humaines, vêtues de lambeaux, pieds nus, les cheveux mêlées de boue et d'herbes, l'une très pâle, les yeux transparents d'aveugle, l'autre couleur de terre, tachée de plaques grises, une expression de folie sur son visage. »⁷⁶

⁷⁶ Ibid., p.151

Dans *Le Petit Robert*, la pauvreté est définie comme « misérable ». Comme on le voit dans l'extrait, les deux personnages sont décrits comme non-sujets puisque leurs rôles figuratifs s'inscrivent sur l'isotopie de la /pauvreté/ :

Tableau 32 : Les rôles figuratifs et thématiques de Mari et d'Esmée

Rôles figuratifs	Rôle thématique
« deux formes humaines » p.151 « vêtues de lambeaux » p.151 « pieds nus » p.151 « les cheveux mêlées de boue et d'herbes » p.151 « l'une très pâle » p.151 « les yeux transparents d'aveugle » p.151 « l'autre couleur de terre » p.151 « tachée de plaques grises » p.151 « une expression de folie sur son visage » p.151	« misérable »
L'isotopie sémantique /misère/- /extrême/ - /privation/	L'isotopie thématique /pauvreté/

Durant la longue période de guerre, les deux actants sont influencés par les effets néfastes de la guerre. Leur détachement de la ville et leur séjour dans l'arbre causent en elles une dépossession des choses. Même si la fin de la guerre crée une atmosphère euphorique autour de ces deux filles, celles-ci observent l'aspect dévastateur de la guerre le long de la route au retour à la villa :

« Mari et Esmée ont fait le voyage inverse à travers la campagne dévastée. Partout, le long de la route, les maisons étaient en ruine, les carcasses de camions, incendiées, parfois les corps gonflés par la mort sur les bas-côtés, servis en pâture aux vautours. »⁷⁷

⁷⁷ Ibid., p.152

Au niveau sémantique, « les maisons en ruine », « les camions incendiés et « les corps gonflés par la mort » indiquent clairement la /dysphorie/ sur l'isotopie de la /mort/. Ces expressions attestent aussi la violence atroce de la guerre et marquent la /non-vie/ qui demeure autour du village par suite de la guerre.

A la fin de leur voyage, les deux filles arrivent à la villa Stefan. Dans le discours du narrateur, on y témoigne les effets dysphoriques de la guerre comme « les scories » et « les meubles brisés ». Au niveau narratif, nous pouvons remarquer la sanction des deux sujets car elles réussissent à s'échapper à la guerre et en restant chez Yama, elles peuvent parvenir à leur libération qu'elles désiraient pendant la guerre.

Dans cette séquence, l'histoire prend fin par un dialogue entre Mari et Esmée :

- « Tu viendras me voir là-bas ? » a demandé Esmée.
- « Un jour, peut-être », a répondu Mari. Mais elle pense aux villages dévastés, aux enfants à qui elle va apprendre à lire et à écrire, à l'arbre Yama près de la rivière, qui l'attend. »⁷⁸

Il est évident que Mari a envie de retourner de nouveau à l'arbre Yama et nous voyons que les deux sœurs sont sur le point de se séparer. Au niveau profond, nous pouvons dire que les deux visions différentes du monde qui s'unissent autour d'un événement particulier comme la guerre se quittent avec la normalisation du mode de vie des deux personnages sur l'isotopie de la /séparation/ :

Tableau 33 : La relation entre Mari et Esmée

Durant la guerre	Après la guerre
Ensemble toujours	séparées

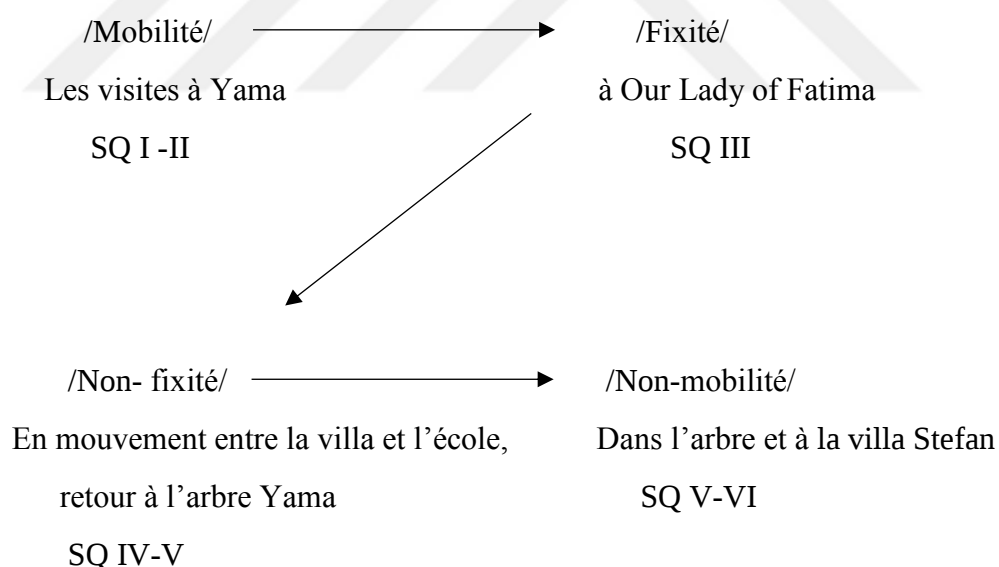
Cette séparation des deux personnages montre que l'élément manipulateur (la guerre) disparaît qui avait uni ces deux caractères à un point de vie. Malgré cette

⁷⁸ Ibid., pp. 152-153

séparation, dans le dialogue de Mari et Esmée, il est possible de voir que la fin de l'histoire reste ouverte ou peut-être inachevée par rapport à la réponse « Un jour, peut-être » de Mari qui exprime la possibilité de leur réunion. Il faut aussi constater que le faire cognitif, « elle pense aux villages dévastés, aux enfants à qui elle va apprendre à lire et à écrire, à l'arbre Yama près de la rivière, qui l'attend » de Mari évoque au fond son /vouloir/ de retourner chez Yama et à son village.

Avant de finir, nous pouvons tracer le parcours narratif de Mari sur le carré sémiotique :

Schéma 8 : Le parcours narratif de Mari

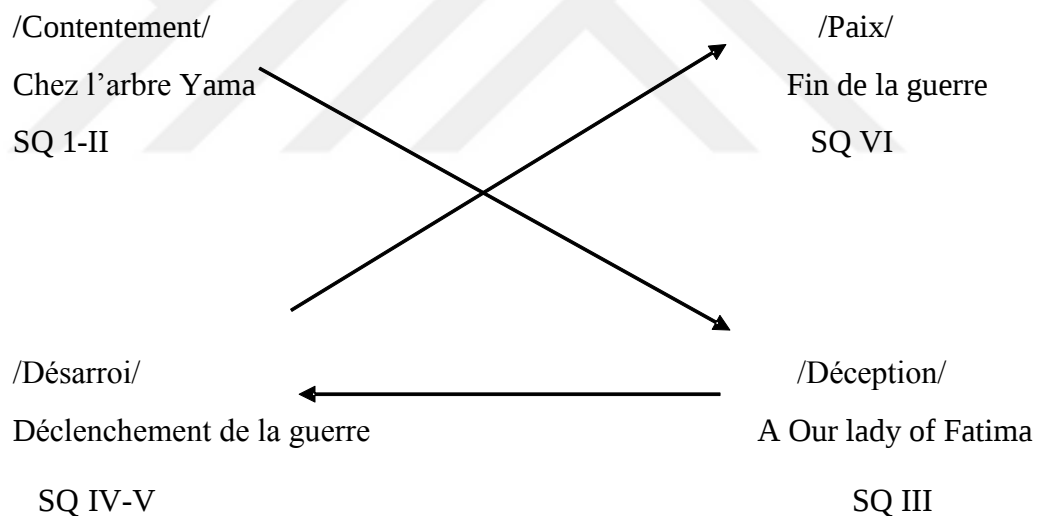


Cependant, dans la structure profonde, nous voyons premièrement un sujet (Mari) en mouvement dans les séquences I et II. Deuxièmement, dans la troisième séquence, elle réside à l'école Our lady of Fatima. Dans cette séquence, elle se trouve seulement à la villa d'Esmée sauf l'école. Dans les séquences IV et V, avec le déclenchement de la guerre, le récit prend une autre direction dans le parcours narratif et les héroïnes se dispersent en faisant aller-retour entre l'école et la villa.

Leur mouvement n'interrompt pas jusqu'à leur arrivée à l'arbre Yama. Finalement, l'arrivée des deux sujets à l'arbre se réalise dans la moitié (segment 3-attente dans l'arbre) de la séquence V. Donc, il faut dire que la /non-mobilité/ du parcours narratif du récit commence à partir de ce point et ne continue que jusqu'à la fin de l'histoire.

En partant de nos constats, il est vu que cette histoire de Mari s'appuie sur le mouvement cyclique. Il s'agit d'un voyage soit intime soit corporel d'un sujet cognitif et affectif. Pendant ce voyage, Mari évolue aussi dans le parcours pathémique que l'on peut résumer sous la forme du carré sémiotique ainsi :

Schéma 9 : Le parcours pathémique de Mari



À la fin de notre analyse, il faut parler d'un dernier parcours figuratif qui se produit dans la structure profonde. La spatialisation du discours est d'une grande importance car elle affecte le mode de vie de Mari en même temps qu'elle influe sur son existence. Le texte identifie les propriétés spatiales et détermine ainsi le mode

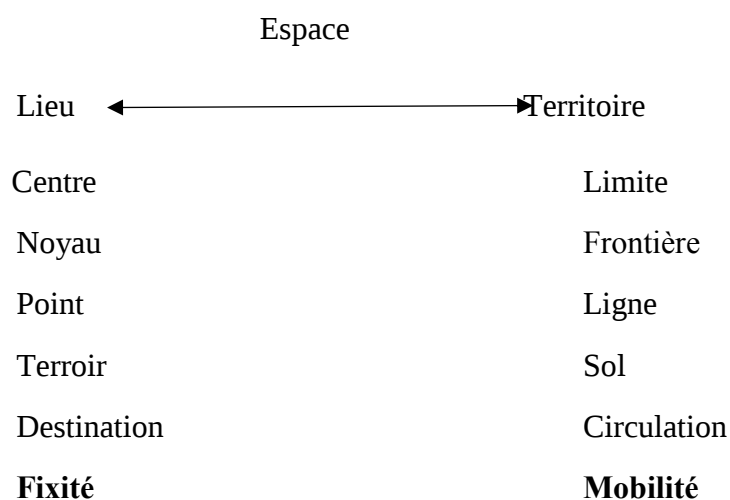
d'existence du sujet. Ce mode joue un rôle décisif non seulement dans le parcours narratif de Mari mais aussi sur son parcours pathémique.

Afin de comprendre l'organisation spatiale du discours, nous devons définir tout d'abord deux notions, à savoir le lieu et le territoire.

Selon Jacques Fontanille, « un territoire conjugue d'une part un ensemble de ressources matérielle et de propriétés spatiales, figuratives, économique et institutionnelles et d'autre part des propriétés symboliques immatérielles capables de structurer les conditions pratiques de l'existence d'un individu ou d'une collective. »⁷⁹ Donc, on peut admettre que la notion du territoire possède un certain nombre de significations qui démontrent implicitement les différentes formes de vie individuelles ou sociales. D'autre part, le lieu est un espace de pratiques, « autrement dit, dans cette perspective, un lieu ne devient un espace qu'à partir du moment où un usage l'investit. »⁸⁰ Ces deux termes, le lieu et le territoire, surgissent dans notre histoire comme les isotopies oppositionnelles par rapport à la localisation de Mari. En effet /lieu/ vs /territoire/ représentent deux modes d'être et deux formes de vie.

Dans le parcours narratif et pathémique de Mari, en vue d'illustrer ces phénomènes, nous pouvons dresser le schéma suivant :

Schéma 10 : La représentation du lieu et du territoire



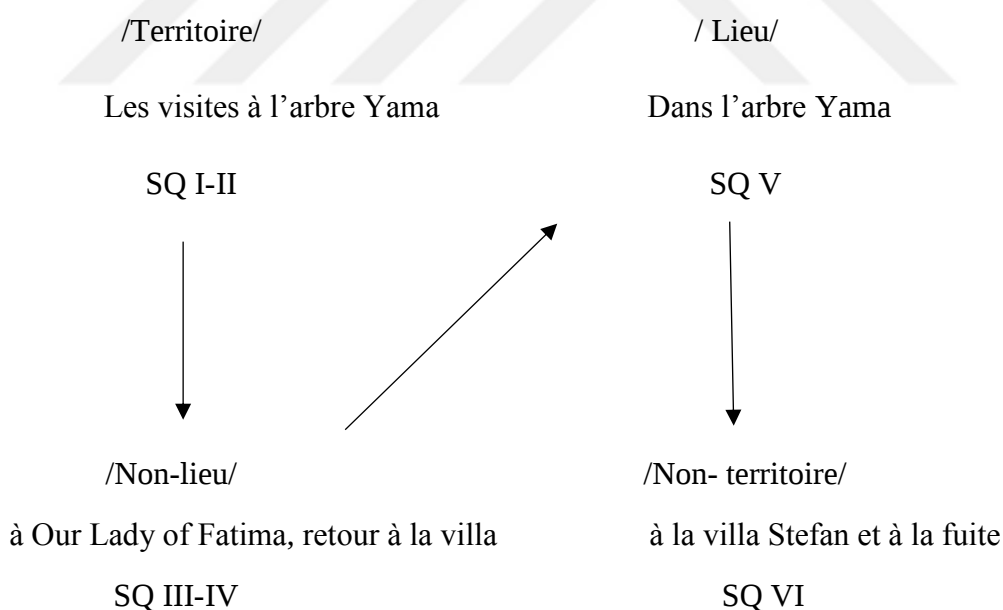
⁷⁹ <http://epublications.unilim.fr/revues/as/pdf/5239>, consulté le 01.03. 2017

⁸⁰ <http://epublications.unilim.fr/revues/as/pdf/5277>, consulté le 05.03.2018

Donc, le schéma ci-dessus nous permet d'expliquer le contenu sémantique des espaces. Comme on le voit, le lieu comporte le processus ou la conséquence de localisation du sujet. Et, le territoire obéit à une délimitation de la zone spatiale. En prenant en considération ces données que nous avons posées, nous pouvons saisir le parcours figuratif du discours concernant la spatialisation qui est significative dans la forme de vie de Mari. Et, cette spatialisation est également en parallèle avec le parcours narratif du sujet (/Fixité/ vs /Mobilité/).

Certes, nous pourrions nous référer au carré sémiotique de Greimas afin d'appréhender le parcours figuratif de l'organisation discursive telle qu'elle se présente dans le texte :

Schéma 11: Le parcours figuratif de l'organisation discursive



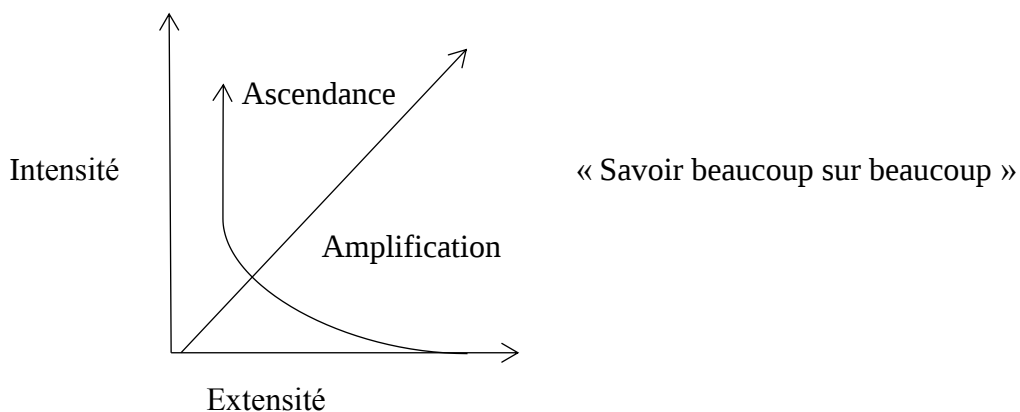
À partir de ce schéma, il est clair que Mari est en processus d'adaptation au milieu de l'arbre dans les deux premières séquences. Pour elle, l'arbre se situe dans un espace étendu, loin de son habitation et elle le fréquente pour sa valeur attachée à sa grand-mère. Ses visites récurrentes à l'arbre nous démontrent qu'elle ne se sent

pas appartenir à la maison de sa tante et de son oncle. Elle vit comme une nomade. Dans ces deux séquences, nous voyons l'intensité croissante du sentiment de connaissance. Pour Mari, c'est l'étape où elle s'aperçoit de son espace qu'elle valorise.

Quant à l'isotopie de /non-lieu/, nous remarquons que les séquences 3 et 4 sont les séquences dans lesquelles Mari quitte son village pour la raison éducationnelle et se trouve dans un nouvel environnement. Ces nouveaux environnements comme Our Lady of Fatima, la villa Stefan et les routes indiquent en effet une fixité pour Mari mais son appartenance n'est pas liée à ces espaces. L'affectif dominant dans cette phase est l'atténuation de connaissance non seulement pour l'arbre Yama car sa relation avec l'arbre s'interrompt, mais aussi pour le nouvel espace où elle se situe.

Comme nous l'avons vu, après le début de la guerre, Mari veut emmener son amie Esmée et retourner sur l'espace où se trouve l'arbre. Pour cela, les deux protagonistes se mettent en route. Mari souhaite rester loin des acteurs et des effets destructeurs de la guerre. Quand Mari y arrive, elle reconnaît les chemins, les forêts et les montagnes. Et, le monde qu'il perçoit lui rappelle son passé, et aussi le domaine qu'elle maîtrise maintenant se transforme en /lieu/. Dans cette séquence, nous repérons le schéma tensif de la connaissance qui se résume comme « savoir beaucoup sur beaucoup » dans le modèle des schémas tensif de Fontanille et Zilberberg.

Schéma 12: Le schéma tensif



Comme Mari possède un savoir élevé sur la nature et donc sur l'arbre, cette connaissance manifeste l'aspect tensif de l'espace privé pour Mari.

Avec la fin de la guerre, Mari devra retourner à la villa pour y emmener Esmée. Cependant, comme nous pouvons le voir dans les derniers discours de Mari, elle arrive à cette villa pour la dernière fois. Pour elle, c'est le domaine où elle n'a pas besoin de bouger. Même sur ce /non-territoire/, Mari rêve du /lieu/ et affirme sa volonté de retourner chez l'arbre Yama. Il est donc possible de parler de cet espace comme étant strictement liée au champ de présence du sujet.



CONCLUSION

Dans notre analyse, l'approche sémiotique s'applique à l'étude littéraire de la nouvelle *L'arbre Yama* de J.M.G. Le Clézio. Lors de notre analyse, nous nous sommes concentrés essentiellement sur l'héroïne principale (Mari) du récit. Dans le cadre général, le récit décrit principalement le contact de Mari - née comme une orpheline de naissance - avec l'arbre Yama, qui revêt une valeur liée à l'intimité et au sacré après la mort de la mère et celle de la grand-mère de Mari.

Dans l'analyse, nous avons abordé les dispositifs discursif et narratifs du récit. Au niveau discursif, nous avons repéré les rôles figuratifs et thématiques du sujet Mari. A côté de Mari, nous avons aussi constaté les rôles figuratifs et thématique qu'assume l'arbre Yama.

Au niveau narratif, nous avons décelé l'organisation transformationnelle que comporte le récit. L'analyse au niveau narratif nous a permis d'aborder les transformations narratives d'une part, et d'autre part, de démontrer la structure actantielle du récit et les programmes narratifs du sujet. Donc, nous avons abordé par ordre chronologique le PN de rencontre, le PN de fuite, le PN de retour, le PN d'éloignement et ensuite le PN de liberté. En outre, nous avons repéré un PN d'usage qui consiste à trouver un moyen pour s'évader et qui se réalise pour l'accomplissement du PN de liberté. Même si certains programmes narratifs se réalisent avec la participation d'Esmée, toute la responsabilité de leur action appartient à Mari si bien que nous avons défini Esmée comme le non-sujet à partir de la manifestation de sa maladie.

La transformation du cadre général du texte nous représente une organisation cyclique car l'histoire commence à se dérouler autour de l'arbre dans une atmosphère de guerre et se termine par le retour de Mari à l'arbre pour s'échapper à une autre guerre. D'un autre côté, cette atmosphère de guerre dans l'histoire de Mari se réfère à la réalité du monde actuel. Il est possible de voir dans l'histoire la répercussion de la violence atroce dans la vie quotidienne.

De nos jours, chaque jour, nous assistons aux actions destructrices des groupes radicaux qui menacent la paix sur la terre... En nous basant sur la vie réelle, nous pouvons mieux comprendre la situation des personnages inclus dans l'histoire et le pouvoir destructeur de l'actant collectif. C'est le point qui crée la différence entre l'actant individuel et l'actant collectif. Les troupes terroristes veulent seulement détruire tout. Contrairement à ce vouloir, l'individu ne souhaite pas perdre ses valeurs qui définissent son existence. En conséquence, il est possible de voir ce que le texte met en scène, à savoir les atrocités des groupes radicaux.

Nous voulons démontrer également le lien d'interaction entre les figures spatiales et le sujet. Nous pouvons dire que la spatialisation du discours jalonne la forme de vie du sujet. Cette spatialisation est significative non seulement pour le parcours narratif du sujet mais aussi le parcours cognitif, pathémique et affectif de celui-ci. Donc, notre corpus implique les déplacements tensifs qui déterminent la connaissance de Mari concernant son espace. Pour autant, il faut noter que la cognition de Mari est en corrélation avec la spatialisation du discours.

L'amitié, élément thématique important de l'histoire, est significative dans le sens où il reflète la convergence des femmes avec deux visions du monde différentes vers un point commun. Dans ce récit, Le Clézio raconte l'histoire d'une héroïne africaine qui est cet « Autre » aux yeux de la race blanche. Le Clézio, avec son approche éthique sur la discrimination à la fois sexiste et raciale, crée un récit d'« aventure poétique » dans un discours littéraire simple et clair.

Pour finir, nous devons dire que le modèle d'analyse de la sémiotique greimassienne nous a donné la possibilité de voir une organisation narrativement cohérente et sémantiquement riche du récit de Le Clézio.

BIBLIOGRAPHIE

- Ablali, Driss : **La Sémiotique du texte : Du discontinu au continu**, Paris, L'Harmattan, 2003.
- Bankır , Seldağ: **La problématique de l'identité dans les romans de Sylvie Germain: Une approche sémiotique**, Thèse de doctorat publié, sous la direction de Jacques Fontanille et Nedret Öztokat Kılıçeri İstanbul, Limoge, 2018.
- Denis Bertrand: **Précis de sémiotique littéraire**, Paris, Nathan Université, 2000
- Courtés, Joseph: **La Sémiotique du langage**, Paris Armand Colin, 2007.
- Courtés, Joseph: **Analyse Sémiotique du discours de l'énoncé à l'énonciation**, Paris, Hachette Supérieur, 1991
- Everaert-Desmedt, Nicole: **Sémiotique du récit, Bruxelles**, DoBoeck-Wesmael, 1988.
- Fontanille, Jacques: **Sémiotique du discours**, Limoges, PULIM, 1998.
- Fontanille, Jacques et Zilberberg ,Claude : **Tension et signification**, Liège, Mardaga, 1998.
- Genette, Gérard: **Discours du Récit**, Éditions du Seuil, Paris, p.348
- Greimas, Algirdas Julien: **A.J. Maupassant La Sémiotique du Texte: Exercices Pratiques**, Paris , Éditions du Seuil, 1976

Greimas, Algirdas Julien: **Sémantique Structurale: Recherche de méthode**, Paris, Librairie Larousse, 1966.

Greimas, Algirdas Julien, Fontanille, Jacques: **Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme**, Paris, Édition du Seuil, 1989.

Greimas, Algirdas Julien, Courtés, Joseph : **Sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage**, Paris, Hachette Supérieur, 1993 .

Greimas, Algirdas Julien : **Du Sens**, Paris, Édition du Seuil, 1970.

Groupe d'entrevernes: **Analyse Sémiotique des Textes**, Presses universitaires de Lyon, 1979.

Le Clézio, Jean-Marie Gustave: **Histoire du pied et autres fantaisies**, Paris, Gallimard, 2011.

Propp, Vladimir: **Morphologie du conte**, Seuil, Paris, 1970

Robert, Paul: **Le Petit Robert**, Édition 2004.

Tanyolaç Öztokat, Nedret: **Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar**, İstanbul, Multilingual, 2005.

(Çevrimiçi) <http://epublications.unilim.fr/revues/as/pdf/5806>, consulté le 28.05.2017

2017 (Çevrimiçi) <http://epublications.unilim.fr/revues/as/pdf/5239>, consulté le 01.03.

05.03.2018 (Çevrimiçi) <http://epublications.unilim.fr/revues/as/pdf/5277>, consulté le

ANNEXE

L'arbre Yama

L'ARBRE YAMA

Tout ce dont Mari se souvient, à propos de Yama, c'est d'une chanson, une berceuse triste et monotone, sans paroles, juste des sons, ru rurururu ru, ru rurururu ru, rururu rururu ru, qui allait avec le sommeil. Après, il y a eu la guerre. La guerre, c'est la grande rivière Mano qu'on traverse pour fuir les assassins, et qu'on ne franchira plus jamais en sens inverse. Tout ce qu'on laisse de l'autre côté, il faut l'oublier. Yama appartenait au monde ancien, comme son nom mandinka. Ce que Mari sait de sa grand-mère, et de sa mère, c'est ce que sa tante Kona lui a raconté. Que sa mère est morte quelques semaines après l'avoir mise au monde et que c'est sa grand-mère Yama qui l'a prise dans ses bras et a marché à travers la forêt, jusqu'au grand fleuve. Jusqu'à l'arbre.

Il n'y a pas de photo de Yama, pas une image, pas un souvenir, pas un bijou, pas même un bout de sa robe. Seulement cette berceuse, cette vieille chanson monotone du temps jadis, qui dit : dors, enfant, dors sinon le diable t'emportera, dors sinon l'enfant accroché à l'arbre tombera, le vent l'emportera. Ce sont les paroles que

Kona lui a apprises. Mais Mari ne se souvient que du bruit du vent, le rururu du vent qui endort les yeux.

Un jour, quand elle a eu dix ans, Mari s'est échappée et elle a marché tout le jour jusqu'à l'arbre. Elle n'est revenue qu'à la nuit.

« Où étais-tu ? demandent les autres enfants. Ta tante Kona t'a cherchée.

— J'étais allée voir ma grand-mère.

— Où étais-tu ? Nous t'avons cherchée, dit sévèrement Kona.

— J'étais chez Yama, répond Mari.

— Ta grand-mère est morte depuis longtemps », dit Kona.

Mari n'écoute pas. Plusieurs fois elle est retournée jusqu'à l'arbre. Elle a manqué l'école, elle a marché à travers la savane de hautes herbes, jusqu'à la rivière. Elle a regardé l'arbre si grand et si fort qu'il semble accrocher les nuages.

Elle ne sait pas le nom de l'arbre, ni son âge, ni comment il a poussé là. Il est seul de son espèce au milieu de la savane sèche, non loin d'une petite rivière. Il était là avant tout le monde, avant même que les hommes aient construit le village de Kalango. Avant les champs et les brûlis. C'est pourquoi les hommes l'ont épargné, ou bien l'ont oublié. Pendant la guerre, les soldats de Taylor ont envoyé des bombes incendiaires, les avions sont passés au-dessus de la forêt, les autres arbres et les animaux ont disparu, mais lui est resté. Il est vieux et généreux, et puissant, il durera toujours, Mari en est sûre.

Quand Mari arrive, c'est un rituel. Elle va droit à

l'arbre et, pour le saluer (*Boa mamé, beva bi ?*), elle pose ses mains sur le tronc. La peau de l'arbre est très lisse, comme celle des mains des vieilles femmes. Striée de petites rides verticales, parsemée de verrues, de taches, de cicatrices. Elle appuie sa joue contre le tronc, elle pose son front sur l'écorce, pour sentir sa fraîcheur. Elle met son oreille contre sa peau, pour entendre le bruit de la sève qui coule en lui. Cela fait une légère vibration, Mari la sent par la peau de son visage, par tout son corps quand elle écarte les bras et se colle contre lui.

À l'école, le professeur a expliqué la vie des arbres, comment ils respirent par leurs feuilles, comment ils se nourrissent sous la terre, et leur sang qui circule sous l'écorce. Il a parlé aussi des cercles qui s'ajoutent chaque année, au centre de leur corps. Mari sait bien que leur cœur est vide. Lorsqu'elle a commencé à rendre visite à l'arbre Yama, elle était avec sa tante Kona et son oncle Abo. Elle était encore très petite et timorée, elle serrait la main de sa tante sans la lâcher. Kona s'est moquée d'elle : « Tu es peureuse, de quoi as-tu peur ? Il n'y a pas de léopard qui va te manger. » Mais l'enfant regardait avec des yeux effrayés l'ouverture au pied de l'arbre, un grand trou noir en forme de triangle renversé entre les racines.

Maintenant, Mari s'est habituée. Chaque fois qu'elle peut, elle court à travers les herbes de la savane jusqu'à la rivière, elle court pieds nus au milieu des termitières, jusqu'à la clairière où se tient l'arbre. Elle s'apaise quand elle aperçoit le tronc puissant, les branches sombres écartées comme des bras. Le matin il y a beaucoup d'oi-

seaux dans ses branches, des ibis blancs, des corbeaux, ou des bandes d'oiseaux minuscules, parfois si nombreux que le feuillage de l'arbre s'agite. C'est ce moment que Mari aime, lorsqu'elle s'approche de l'arbre, et qu'elle sent sa vie, en lui, autour de lui, comme une ville d'animaux dont il est la seule maison.

« Arbre, arbre Yama », dit-elle. Elle le salue à sa façon, non pas en se prosternant comme pour une personne âgée et respectable, les yeux baissés, mais elle le regarde bien droit, les bras écartés, les mains ouvertes.

Ensuite elle entre dans l'arbre. La première fois qu'elle est entrée, c'était quand elle avait commencé la grande école, où l'on apprend à lire et à compter. Elle avait un uniforme, une jupe écossaise bleu et vert, une blouse blanche, et une paire de souliers vernis tout neufs. Pour ne pas abîmer ses vêtements, Mari s'est déshabillée, elle a posé ses souliers à l'entrée, et elle s'est glissée par l'ouverture à l'intérieur de l'arbre.

Dehors le soleil brûlait dans un ciel sans nuages. Tout était arrêté dans la chaleur, les oiseaux, les insectes, le vent. Mais à l'intérieur de l'arbre l'air était frais, et Mari a frissonné. « Yama, c'est moi, ta petite-fille, a soufflé Mari. Laisse-moi entrer, ça fait longtemps que je le désire, accueille-moi, je t'en prie. »

D'abord, elle ne voyait rien. Puis, quand ses yeux se sont habitués à la pénombre, elle s'est rendu compte que l'intérieur de l'arbre était beaucoup plus grand qu'elle n'avait imaginé, cela faisait comme une grotte, aux murs très hauts, qui se rejoignaient en formant une cheminée. La lumière du jour entrait par cette ouver-

ture, tamisée par les larges feuilles, une lumière un peu bleue, un peu verte, très douce. Les parois étaient lisses, non pas striées de rides comme à l'extérieur, mais polies et brillantes comme la pierre, et quand Mari a posé ses paumes sur le bois, elle a ressenti une impression de plaisir qui l'a rassurée. « C'est beau ta maison, Yama », a dit Mari. Elle parlait à voix basse pour ne pas troubler sa paix.

Elle s'est assise par terre, et le sol était doux et frais, un tapis de feuilles et de sciure de bois. Mari sentait son corps se calmer, la brûlure de l'air disparaissait, la peur aussi. Par la porte elle voyait le monde extérieur, très loin, différent, sans menace. Elle est restée longtemps, puis à la nuit tombante elle est partie, parce qu'elle se souvenait de ce que sa tante Kona avait dit au sujet du léopard.

À la maison, sa tante et son oncle l'attendaient.

« Où étais-tu, enfant ? » a demandé Abo.

Mari a répondu : « J'étais dans la maison de Mamé Yama. »

Son oncle l'a giflée, mais Kona s'est interposée.

« Elle ne ment pas, c'est l'arbre où sa grand-mère l'a cachée quand elle était un bébé, c'est le chagrin qui parle par sa bouche. »

Mais Mari ne sentait pas de chagrin, juste de la reconnaissance pour sa tante qui avait pris sa défense.

Malgré l'interdiction elle est retournée souvent à l'arbre, les jours de congé quand tout est endormi de chaleur dans la savane. Elle laisse ses habits à l'entrée de l'arbre, et elle met de vieux vêtements, pour ne pas se

salir. Elle enfile une robe marron en haillons, il lui semble qu'ainsi vêtue elle ressemble davantage à l'arbre, et que Yama doit aimer cela.

Les années ont passé. Mari est devenue une jeune fille, et pour parfaire son éducation sa tante Kona et son oncle Abo ont décidé de l'envoyer à la ville pour passer son certificat de fin d'études. C'est une pension sévère tenue par des religieuses catholiques, Our Lady of Fatima, une grande maison blanche entourée de palmiers, au bord d'une route bruyante. Au début, Mari s'est sentie très seule, prisonnière de cette maison, de ces classes, au milieu de toutes ces filles riches. Elle haïssait son uniforme, la jupe bleu foncé et le chemisier blanc, les chaussettes de laine et les chaussures noires qui écrasaient ses orteils. L'après-midi, au lieu de jouer au ballon avec les autres pensionnaires, Mari s'asseyait sur une marche et elle détaillait ses souvenirs, la savane, la forêt et l'arbre Yama. Ici les seuls arbres étaient maigrelets, des jacarandas, des acacias épineux qui faisaient une ombre pâle, ou bien ces palmiers immobiles, imbéciles, avec leurs touffes de cheveux tressés. Elle se sentait inutile, petite et très noire, pareille à un insecte abandonné au soleil sur une route brûlante. Et toutes ces filles d'Our Lady of Fatima, les religieuses asiatiques, le prof de gym ou de maths qui semblaient eux aussi des insectes grouillants et dérisoires.

Puis elle s'est un peu habituée. Parmi les pension-

naires, elle a remarqué une fille étrangère, non pas d'un village, mais d'un pays lointain, une Libanaise au teint cireux et aux yeux verts, qui s'appelait Esmée. Avec elle, Mari parlait pendant les récréations, ou bien le soir, dans le dortoir. Esmée était asthmatique, et pour cela dispensée de gymnastique, et Mari restait à côté d'elle, assise sur un banc pendant que les autres criaient et jouaient à la balle. Esmée parlait de son pays, de son père qui voyageait beaucoup, parce qu'il achetait et vendait des diamants aux quatre coins du monde. Sa mère était séparée de son père, elle vivait au Liban avec un autre homme, Esmée ne la voyait jamais. En somme Esmée était un peu comme Mari, une orpheline.

Mari a parlé de l'arbre, près de la rivière, là-bas, au pays. Elle aurait aimé que cette fille cosmopolite s'intéressât à elle, à son arbre. « Comment s'appelle-t-il ? » Esmée voulait sans doute connaître l'espèce de l'arbre, son nom latin. Mari a répondu : « Tu ne le répéteras pas ? Il s'appelle Yama, c'est le nom de ma grand-mère. » Esmée a compris que c'était important, elle a pris la main de Mari, elle a dit : « Je voudrais bien le connaître, tu m'emmèneras un jour ? » C'était dans le genre d'un pacte, et à partir de ce jour Mari et Esmée sont vraiment devenues des amies.

Les jours de congé, comme Mari ne pouvait pas retourner chez sa tante, Esmée l'invitait dans la maison de son père, une belle grande villa dans le quartier des ambassades, près de la mer. La maison était au centre d'un jardin entouré de hauts murs, avec une piscine bleue. Jamais Mari n'avait rien connu d'aussi beau. La

première fois qu'elle est entrée dans le jardin et qu'elle a vu la villa, elle s'est écriée naïvement : « Un palais ! » Cela a fait sourire Esmée.

Jibril Stefan, le père d'Esmée, était un petit homme nerveux, au regard inquiet. Il perdait ses cheveux sur le sommet du crâne, Esmée avait raconté qu'il essayait de cacher sa calvitie en ramenant les mèches sur le devant. En dehors de son business avec les diamants, il s'adonnait à sa passion pour la photo. Il a fait visiter à Mari son studio, la chambre obscure où il révélait lui-même ses clichés sur de grandes feuilles qu'il plongeait dans un bain d'acide avant de les suspendre à un fil au moyen de pinces à linge.

La grande salle de réception de la villa, de plain-pied avec le jardin, était décorée avec ses photos, des paysages africains, des scènes de rue, des portraits de femmes. Dans les W.-C. Mari a découvert une grande photo d'une femme africaine entièrement nue de face, elle n'a pas pu s'empêcher de faire la réflexion à Esmée : « Qui est cette femme ? » Esmée a haussé les épaules : « Personne, une pute, je crois. » C'était la première fois que Mari voyait une photo de ce genre. Cette femme la choquait, c'était une femme d'un certain âge, la quarantaine peut-être, aux seins lourds, face à l'objectif, les mains posées sur ses hanches larges, les jambes massives un peu écartées, le sexe revêtu d'une toison noire et frisée. « Mon père dit que c'est le portrait de l'Afrique. » Mari s'est sentie offensée : « Ton père dit n'importe quoi, c'est juste une femme, une prostituée. » Elle a eu envie de dire quelque chose de désagréable : « Il a dû bien la

payer. » Mais elle s'est tue. Après tout, les peintres aussi couchaient avec leurs modèles.

Mari est revenue souvent à la villa Stefan. Elle passait certains après-midi dans la chambre d'Esmée, à papoter, à rire, à écouter de la musique. Vers le soir, avant la nuit, elles allaient se baigner dans la piscine chauffée par le soleil, en poussant des cris quand les punaises d'eau les mordaient. L'air était doux, les merles jasaient dans les arbres, et les grandes chauves-souris rouges commençaient leur ballet autour du jardin.

Pour son anniversaire Esmée (elle avait dix-sept ans) a eu droit à une grande fête. C'étaient les vacances d'été, pour la première fois Mari a refusé de retourner au village, elle a prétexté les examens, la préparation de l'entrée au collège (elle était candidate à une bourse américaine). M. Jibril Stefan était absent, en train de vendre ses diamants en Israël, comme d'habitude il avait laissé la garde de sa fille à la cuisinière philippine du nom d'Emma Jo, et au jardinier, un grand bonhomme alcoolique qu'on appelait Dada. La fête a duré plusieurs jours et plusieurs nuits, les garçons du Lycée américain et les filles d'Our Lady avaient envahi la maison et le jardin, à boire, à fumer, à flirter. La musique gueulait, et quelques filles étaient déjà hystériques et saoules. Pour la première fois Mari a fumé un joint. Un garçon du Lycée américain nommé Seymour faisait circuler les mégots, un petit groupe s'était réuni au fond du jardin, à côté de la cage du chien. Mari a aspiré la fumée, elle a bu des verres de vodka, et elle est allée vomir dans la

buanderie au fond du jardin, dans le lavoir. La musique faisait ses coups rythmés dans la terre, le chien John Rambo hurlait. Le grand Dada avait bu comme d'habitude, il arpentait le jardin en écartant ses bras immenses, en criant : « Pikni ! Pikni ! Faites attention ! Je vais le dire à Mister Stefan ! » Mais ça faisait rire les jeunes : « Dada ! Viens boire avec nous ! » Esmée avait disparu dans la villa avec son flirt, un garçon anglais roux comme elle. Mari est restée dans le jardin avec Seymour. C'était un métis aux yeux verts, gentil et protecteur, Mari s'est laissée aller dans ses bras, elle s'est à moitié endormie pendant qu'il caressait sa joue. Elle a trouvé que c'était plutôt romantique, pas effrayant du tout.

C'est au cours de cet été 2003 que les choses se sont gâtées. On parlait de la guerre, mais c'était loin, ailleurs, c'était de l'histoire ancienne. Les rebelles avaient lancé des attaques, dans le nord, à l'ouest, les forces internationales allaient sûrement résoudre les problèmes. La saison des pluies faisait peser un ciel noir sur la ville, à partir de quatre heures de l'après-midi la pluie tombait à verse, les rues étaient inondées, et il faisait si sombre qu'il fallait allumer les lampes. Les filles restaient sous la varangue à regarder les gouttes tomber dans la piscine sale. Elles parlaient de la situation politique. Esmée avait reçu un coup de fil de son père, il était bloqué en France, l'aéroport était fermé au trafic civil. Il avait recommandé

de ne plus sortir. Il avait demandé à Dada de les protéger, mais Esmée n'y croyait pas.

« Tu vois Dada ? Il a l'air gentil et dévoué comme ça, mais s'il doit nous trancher la gorge pour sauver sa peau, il le fera sans hésiter. » Emma Jo, en revanche, semblait participer à l'angoisse générale. Elle se lamentait, elle ne faisait plus à manger que du riz blanc avec des conserves.

Mari, elle, n'avait pas de nouvelles du village. Les rebelles étaient peut-être déjà maîtres du terrain. On disait qu'ils avaient recruté une armée de fanatiques, pour la plupart des hommes très jeunes, presque des enfants, qui se droguaient à la cocaïne mêlée à de la poudre de fusil, et qu'ils violaient et tuaient tous les gens qu'ils rencontraient, qu'ils leur coupaient les bras pour leur interdire de se battre.

Dans la ville, pourtant, on ne percevait rien de cette violence. À peine, de temps en temps, une sirène de la police, ou bien des détonations loin, par-dessus les arbres, qui faisaient envoler les pigeons, mais ç'aurait aussi bien pu être des volées de pétards. La télévision ne fonctionnait plus, et à la radio on entendait des nouvelles contradictoires. Les forces gouvernementales ceci, les rebelles cela, des discours incohérents. Les filles n'allumaient même plus le poste.

Un matin, les bombardements ont commencé. Mari a cru que c'était l'orage, mais le ciel était sans nuages. Bientôt les explosions ont ébranlé le sol, et il n'y a plus eu de courant. Dada est arrivé, il est entré dans la maison en gesticulant : « Vite, vite, allez à l'école, vite ! » Il tremblait, il bafouillait. Esmée a essayé de le faire parler, mais

il se contentait de la tirer par le bras : « Allez à l'école, Miss, allez vite ! »

Dans la rue, les gens couraient dans tous les sens. Il n'y avait pas d'autos ni de bus depuis des jours parce que l'essence avait été réquisitionnée pour l'armée. Les vautours tournoyaient très haut dans le ciel. Esmée marchait aussi vite qu'elle pouvait, mais sa respiration sifflait, et bientôt elle s'est arrêtée et elle s'est assise par terre sur la chaussée. Mari avait beau lui parler, elle restait pliée en deux pour reprendre son souffle. Alors Dada l'a soulevée et, d'un seul mouvement comme si elle n'était qu'un sac de chiffons, il l'a mise sur son épaule. Malgré le tragique de la situation, Esmée riait d'être cahotée sur l'épaule du géant : « Arrête, Dada, arrête, tu me fais mal ! » Mais Dada continuait de courir, il l'emportait comme un butin, et Mari courait après eux.

À Our Lady of Fatima, la plus grande confusion régnait. Les filles s'étaient massées sur la pelouse, mais le bâtiment restait portes fermées. Quelques surveillants étaient là pour faire l'ordre, sans succès, essayant de regrouper les élèves par classes, les 6^e, 5^e et 4^e d'un côté, les grandes de l'autre, M. le Proviseur sera là dans un instant, la mère supérieure a donné ses instructions pour la prière. C'était un samedi de vacances comme un autre, il n'avait pas plu depuis la veille, l'herbe de la pelouse étincelait au soleil. Mari observait les vautours qui traçaient leurs cercles dans le ciel, elle avait envie de dire à Esmée : « Tant qu'ils volent, rien ne peut nous arriver. » Esmée les détestait. Elle avait raconté que,

lorsqu'elle accompagnait son père en auto dans la campagne, ils s'arrêtaient de temps en temps pour que son père tire à la carabine sur les vautours. « Pourquoi ? Ils sont des anges gardiens », avait répondu Mari. « Des anges ! Ils sont laids, ils ont des ailes grises, on dirait des chauves-souris ! » Mari avait été contente de savoir que M. Stefan n'avait jamais réussi à en tuer un seul, ils volaient trop haut.

On n'entendait plus de détonations. Peut-être que les rebelles avaient été repoussés ? Ou bien c'était le silence avant la tempête. Comme la mer qui se retire avant la vague.

Les filles se sont assises dans l'herbe, à l'ombre des jacarandas. Ça aurait pu être un pique-nique, sauf que personne n'avait apporté à boire ou à manger. Vers quinze heures, un quatre-quatre s'est arrêté et deux surveillants accompagnés d'un prof de gym ont distribué des bouteilles d'eau en plastique, à raison d'une bouteille pour deux élèves. Un peu plus tard, un autre quatre-quatre blanc des Nations unies est arrivé, et en sont descendus des Africains en treillis de combat, armés de fusils-mitrailleurs AK, Esmée a dit qu'ils étaient nigériens, parce qu'elle reconnaissait leur accent. Ils parlaient fort, en criant presque, les surveillants leur répondaient de même. Esmée est allée aux nouvelles, elle est revenue en racontant que c'était contradictoire, les soldats disaient qu'il fallait aller à la plage, près du port, pour une évacuation, les surveillants refusaient à cause du danger. Mari a dit : « Peut-être qu'on devrait retourner à la villa ? »

Il n'y aura plus rien aujourd'hui, et je n'ai pas envie de passer la nuit ici. »

Elles ont retrouvé Dada, et ensemble ils ont marché vers le quartier des ambassades. C'était étrange, parce que durant cette journée beaucoup de choses semblaient avoir changé dans la ville. Les rues étaient désertes, les maisons abandonnées, avec des carreaux cassés, les portails enfoncés par des voitures-béliers. Longeant le mur de l'ambassade des États-Unis, les filles ont été effrayées de voir que la plupart des vitres étaient brisées et qu'il y avait des traces d'incendie sur la façade. Mais la porte était gardée par des soldats en armes, le fusil-mitrailleur à la hanche. Ils n'ont pas bronché quand Esmée et Mari sont passées devant eux, mais à Dada ils ont crié quelque chose en langue kran, et ça devait être grossier parce que Dada s'est fâché et qu'eux ont ricané. Dada poussait les jeunes filles un peu brutalement comme si c'étaient des chèvres. La peur le faisait transpirer, et en le voyant Mari a compris d'un coup qu'elles risquaient leur vie, et que Dada ne serait pas très utile pour les protéger.

La villa Stefan avait été pillée. Emma Jo avait disparu, elle s'était sans doute enfuie dès que les filles avaient quitté la maison pour se rendre à l'école. Dans la cour, on voyait des habits, des meubles brisés, des bouteilles vides, des bouquins pêle-mêle. Les pillards avaient défoncé les portes, démoli les placards, emporté les lits et les matelas. Ils avaient vidé le réfrigérateur, jeté ce dont ils ne voulaient pas, les boîtes d'*oatmeal*, l'huile, les croquettes pour chiens. La cage de John Rambo était

ouverte, mais il n'y avait plus trace du chien. Alors Esmée, qui avait jusque-là gardé son sang-froid, s'est mise à pleurer : « Mon chien, qu'est-ce qu'ils ont fait de mon chien ? Pourquoi ils l'ont emmené ? » Dada n'a pas fait dans la dentelle, il a dit avec sa grosse voix : « Chien-là, c'est bon pour manger, Miss ! » Mari a essayé de la consoler : « Mais non, n'écoute pas Dada, ils ne l'ont pas mangé ! Peut-être qu'il s'est échappé, et il va revenir plus tard. » Esmée restait inconsolable.

À l'intérieur de la villa, Mari a vu toutes les photos du labo par terre. Les pillards avaient fouillé dans les archives de M. Stefan, ils devaient chercher de l'argent, des bijoux. Dans le couloir, sur les carreaux de la salle de séjour, les photos de famille, les portraits, les paysages, les nus. Ils avaient marché sur les clichés, par endroits on voyait la trace boueuse de godillots militaires. Dans un coin, Mari a vu les photos secrètes, que M. Stefan n'avait jamais montrées. Des photos de guerre, terribles, monstrueuses, des enfants aux bras coupés, aux yeux arrachés, des mères éventrées, leur bébé encore relié à leur utérus par le cordon. Pourquoi avait-il ces horreurs chez lui ?

Mari avançait dans la maison vide, les mains tendues en aveugle. Tout à coup elle n'a plus su où elle était, ce qui lui était arrivé, comme si cette très longue journée lui avait fait perdre connaissance.

Esmée était restée à l'entrée, elle était assise par terre au milieu des décombres, devant le grand coffre-fort éventré. C'était dans ce coffre que M. Stefan gardait les diamants de la forêt qu'il revendait aux Hollandais et

aux Israéliens. Esmée restait les yeux fixés sur le coffre-fort vide, comme s'il n'y avait rien d'autre à regretter. Mari a senti de la colère, même de la rage. Elle tenait des brassées de clichés de guerre qu'elle a jetées devant Esmée : « Regarde ! Regarde ces photos ! Pourquoi ton père a gardé chez lui ces boucheries, ces – – » Elle n'arrivait plus à parler, et elle s'est aperçue que c'était à cause des larmes qui coulaient dans sa bouche, qui emplissaient sa gorge. Esmée pleurait aussi, mais elle n'a même pas voulu regarder les photos.

Elles sont restées un bon moment assises par terre, serrées l'une contre l'autre. Mari a réalisé que Dada était parti, lui aussi, et qu'elles étaient seules dans la villa pillée. Elle a senti un frisson d'horreur le long de son dos, elle a repris ses esprits : « Esmée, il faut qu'on parte tout de suite ! S'ils reviennent, ils nous tueront, il faut qu'on aille à la plage, les hélicos des Nations unies nous emmèneront, viens, il faut qu'on s'en aille très vite d'ici, c'est dangereux ! » Esmée la regardait, hébétée. « Mais si mon père vient me chercher... » Mari a répondu durement : « Ton père, il ne viendra pas. Il ne pourra pas arriver, les aéroports sont fermés. Il n'a même plus ses diamants ! »

Elles sont parties en courant à travers les ruelles vides. De temps à autre, on entendait des coups de feu, assez rapprochés, des détonations sèches comme les pétards du jour de l'an, ou bien un camion passait à toute allure au bout de l'avenue, et les filles se cachaient dans les broussailles.

Sur la plage, près du port, trois hélicos attendaient,

énormes, avec leurs pales qui pendaient sur la terre. Les soldats des Nations unies avaient fait un cordon, et quand Mari et Esmée se sont présentées, un soldat a parlé à Esmée, il a dit : « Vous, pas elle ! » Et il barrait le passage avec son bâton devant Mari. Esmée est devenue hystérique, elle s'est mise à crier : « Elle aussi, c'est ma sœur, elle vient avec moi ! » Mais les soldats l'ont repoussée, et elle est tombée dans le sable. En même temps, ils faisaient passer des Blancs, des Jaunes, des Café-au-lait, les soldats des Nations unies ne leur demandaient même pas leur passeport. Les Noirs étaient refusés, même une maman avec deux enfants en bas âge, elle avait beau crier qu'elle était américaine, pas africaine, les soldats lui barraient la route avec leurs longs bâtons.

Puis les hélicos ont démarré en soulevant de gros nuages de poussière, et les réfugiés se sont retournés, les femmes se sont enveloppées dans leurs châles. Tout le monde est remonté vers les dunes en haut de la plage. Mari et Esmée se sont retrouvées dans la foule, des gens hirsutes, blancs de poussière, des gosses pleuraient, des femmes criaient, des vieillards tournaient en rond, titubaient. C'est là qu'elles ont passé la nuit, sans dormir, à guetter l'arrivée des rebelles. À l'aube, ce sont des camions civils qui sont arrivés. Ils prenaient des passagers sur leurs plates-formes bâchées, moyennant des dollars. Mari a parlementé avec un chauffeur, et avec Esmée elle est montée sur la plate-forme, elles se sont cachées loin sous la bâche. Esmée la regardait sans comprendre. « On va chez moi, vers Kalango, près de la

rivière Mano. Si on reste ici, on sera tuées, surtout toi. » Elle voyait le visage pâle d'Esmée, ses cheveux blond-roux, ses yeux verts. « Tiens, cache-toi avec ça. » Elle lui a donné son foulard noir, et Esmée s'est enveloppée, elle s'est couchée par terre au fond du camion. Sur la plate-forme, il y avait quelques passagères avec leurs enfants, l'air apeuré. Elles allaient essayer de passer la frontière du côté de Bo. Quand le camion a commencé à rouler, Mari a eu un fou rire nerveux. « Ces salopards des Nations unies, que Dieu envoie un accident à leurs hélicoptères. »

La frontière, c'était le lieu de tous les dangers. À Kalango, Mari est allée chez sa tante paternelle, du nom de Kamara. Elle habitait seule dans une grande maison cossue à l'entrée du village. Quand elle a vu arriver les filles, elle a d'abord fermé sa porte, puis elle a reconnu Mari, elle a commencé une longue diatribe dans sa langue membé : « Je vous ai vues de loin, je pensais que vous étiez des filles à soldats, des prostituées, elles voyagent avec eux, et quand ils arrivent dans un village, ils les envoient d'abord, pour qu'elles vérifient qu'il n'y a pas de soldats, que la route est libre, alors ils viennent et ils prennent tout, ils tuent ceux qui leur résistent, ils sont venus ici il y a quatre jours, ils ont tout emporté, moi je suis restée parce que je suis vieille, mon heure peut venir, je peux rencontrer Dieu maintenant, mais vous, vous êtes trop jeunes, vous ne devez pas mourir, soyez les

bienvenues, mais ne restez pas ici, les hawais sont autour du village, s'ils vous prennent vous serez leurs esclaves, s'ils vous prennent ils vous violeront et ils vous couperont les mains pour que vous ne puissiez plus vous marier, ils sont maudits, des démons, ils vous laisseront mourir sur une fourmilière, il ne me reste plus qu'à mourir, ma famille a traversé la frontière, je suis seule et je me sens seule ! » Tout cela entrecoupé de Ah nyaké, ah nyanje, ah mon père et ma mère ! et de sanglots bruyants.

Les filles ont passé la nuit chez la vieille Kamara, dans la grande salle vide d'où les meubles avaient disparu, la télé, les canapés, le frigo, les tapis, et le sol était jonché de débris laissés par les pillards. La vieille est restée sur l'unique chaise, à veiller sur elles. Le village était étrangement silencieux, sans un chien, sans un coq.

Au petit matin, la tante a préparé quelques provisions qui avaient échappé aux rebelles, de la pâte de cassave, des plantains, quelques poissons séchés et des boîtes de sardines, des oranges vertes. « Marchez sans vous retourner, enfants, ne traversez pas les routes, ni les ponts, cachez-vous dans les buissons d'épines et que Dieu marche avec vous, que Dieu maudisse les hawais et les assassins. »

Mari a retrouvé le sentier qu'elle connaît depuis l'enfance, qui traverse la savane entre les monticules des termitières. Il ne pleuvait plus depuis des jours, les boules de nuages traînaient au ras des collines. Mari marchait devant, portant son linge et ses provisions sur sa tête, comme autrefois lorsqu'elle revenait de l'école. Elle se

sentait forte à présent, car elle connaissait chaque détour, chaque pli du terrain, chaque arbuste. Esmée la suivait, à petits pas, toute chétive, comme une enfant malade.

Elles ont marché des jours, de l'aube à l'après-midi, sans s'arrêter, sans manger et sans boire, sans se parler, prêtes à chaque instant à se jeter dans les broussailles, tous les sens tendus pour deviner le danger. Elles sont passées au large des villages et des fermes, de peur d'être vues par les habitants et dénoncées aux rebelles. Les vautours tournoyaient dans le ciel au-dessus d'elles, la nuit elles entendaient des bruits effrayants dans la forêt, des animaux qui marchaient, qui grognaient. Elles ont dû faire un détour pour échapper à une bande de babouins, et une autre fois elles ont été attaquées par une harde de cochons sauvages, et n'ont eu la vie sauve qu'en grim pant à un tronc d'arbre vermoulu. Les cochons les ont assiégées jusqu'au soir, ils grognaient et mordaient l'écorce de l'arbre, puis quand les criquets ont commencé leur concert du soir, ils se sont lassés et ils sont partis.

La nuit les moustiques faisaient leur sarabande. Les filles dormaient la tête enfouie dans leurs foulards et leurs T-shirts. Esmée, qui n'était pas aguerrie, s'est mise à grelotter de fièvre.

Enfin elles sont arrivées au but. Mari l'a compris en voyant que la terre était plus rouge, recouverte de buissons épineux. À la tombée de la nuit, elle a laissé Esmée dans une clairière, et elle est allée en reconnaissance du côté de Yélé, une ferme entre le village de sa tante et la

rivière. En s'approchant, elle a vu des silhouettes suspectes, des hommes coiffés de bandanas, des femmes portant des fusils-mitrailleurs, et son cœur s'est mis à battre plus vite parce qu'elle a reconnu les soldats de l'armée révolutionnaire. Elle s'est reculée en rampant, le plus lentement possible pour ne pas faire de bruit.

Cette nuit-là, elles ne se sont pas reposées. Elles ont marché à foulées rapides à travers la brousse, vers la rivière. La pleine lune éclairait le paysage, découpant les arbres secs aux doigts crochus contre le ciel. La peur leur donnait des ailes.

Esmée se plaignait à voix basse, elle geignait : « J'ai mal aux pieds, je n'en peux plus. » Mari disait : « Viens, nous allons chez Yama. » Peut-être qu'Esmée a pensé qu'elles se rendaient chez la grand-mère de Mari, dans une maison où elles pourraient dormir à l'abri.

Au point du jour, elles sont arrivées sur une sorte de promontoire, au-dessus de la rivière, et elles ont vu l'arbre.

L'arbre est très grand, très généreux. Son tronc puissant est divisé en surgeons, colonnes, jambages, cordes et ponts. Ses racines plongent dans la terre aux quatre directions du monde.

Mari entre la première par la porte étroite. Elle se rappelle à quel point c'était facile autrefois, quand elle était petite, et maintenant ses hanches ont du mal à passer la porte, sa tête cogne au chambranle, ses cheveux s'accrochent aux lichens et aux échardes. Pourtant immédiatement elle reconnaît l'odeur, l'ombre, le feutre doux et

humide, et elle murmure le nom de l'arbre, ô Yama. Elle répète en se glissant par l'ouverture : « Ô ma grand-mère, protège-moi, reprends-moi dans ton ventre, donne-moi ton lait, protège aussi mon amie Esmée, elle est ma sœur, accepte-la en toi et sauve-nous des ennemis. »

Esmée entre à son tour, elle est malade et tremble de fièvre et de désespoir. Mari la couche au fond de la chambre, sur le tapis sec laissé par les fourmis charpenrières.

La lumière du jour descend par la cheminée et cela fait une couleur verte légère mêlée de feuilles et de chants d'oiseaux. Sur la paroi de l'arbre, dans des replis de l'écorce, l'eau de la pluie s'est conservée, si pure et fraîche que Mari la prend dans ses paumes et la fait boire à Esmée. « C'est bon comme du miel », dit Esmée, elle boit avidement et Mari sourit d'entendre sa voix enfantine.

C'est ici chez elle, le bout du voyage. Elle en a rêvé depuis des jours, peut-être même depuis qu'elle est arrivée au lycée des sœurs. Ici la folie des hommes ne peut pas entrer, c'est loin de l'avidité des hommes pour le pouvoir, de leur soif de sang, de leur désir de diamants.

« Je suis née ici, dans l'arbre, raconte Mari. Ma mère est morte en me mettant au monde au bord de la rivière, c'était pendant la guerre, alors ma grand-mère m'a emmenée ici, elle m'a cachée dans l'arbre. Elle m'a nourrie de son lait, car je n'avais plus ma mère pour me nourrir. Elle a prié Dieu et Dieu a permis que son lait revienne, même si elle était vieille et stérile, elle m'a

nourrie de son lait, elle m'a donné à boire l'eau de l'arbre, et quand la guerre s'est finie, elle m'a emmenée chez ma tante Kona, et puis elle est morte, elle a été enterrée ici au bord de la rivière, près de son arbre. Elle m'a nourrie et elle m'a cachée ici, et moi je ne me souviens pas d'elle. »

Esmée boit ses paroles, elle boit aussi la décoction amère que Mari a préparée avec les feuilles de l'arbre mélangées à l'ipomée qui rampe entre les racines. Pour la guérir de son asthme, Mari frotte la poitrine d'Esmée avec des feuilles mêlées à de la cendre.

Mari a perdu les habitudes de la ville. Comme autrefois quand elle s'échappait de l'école, elle a ôté ses habits et ses chaussures. Elle a revêtu le grand T-shirt que Seymour lui a donné pendant la fête d'anniversaire à la villa Stefan. Elle s'en est servi pour dormir par terre, il est couleur de boue, avec quelque chose d'écrit sur la poitrine, dans le genre de Marvin Gaye, ou LL Cool J, mais ici ça n'a plus d'importance. Elle a noué ses cheveux avec une bande de tissu rouge, elle dit pour plaisanter qu'elle fait partie de la RUF, qu'elle est une fille de la révolution.

Et c'est vrai qu'elle fait sa révolution toute seule, qu'elle entraîne Esmée avec elle, elles sont maintenant toutes deux seules contre le reste du monde.

La nuit, la forêt s'éveille. Mari se souvient, chaque bruit, chaque cri lui revient, lui parle dans une langue qu'elle avait oubliée et qui retrouve sa voie en elle, des mots longs, des mots courts, des chuintements, des aspirations, des murmures d'oiseaux cachés dans les

branches, le grelot d'une chouette, le souffle d'un engoulement. Et toujours la note continue vibrante des insectes.

Même si Esmée grelotte de froid, Mari n'allume pas de feu, pour ne pas attirer les hawais, les assassins. Yama ne faisait pas de feu, seulement à l'aube quand la fumée se mêle à la vapeur de la rivière, pour chauffer des pierres dans la cendre, et rôtir les racines d'ipomée. Tout ce que Mari sait de la forêt, c'est Yama qui le lui a donné, non pas avec des leçons, mais avec son lait. Mari prie à voix basse : « Ô Yama, grand-mère, donne-moi ta force, ta sagesse, protège-nous des assassins, éloigne-les de ta maison ! »

Elle écoute la voix de la forêt. Elle sent sur elle, sur Esmée, les bras de Yama qui les entourent, qui les ensèrent, elle entend les mille bruits légers qui font un réseau autour d'elles.

La nuit, l'eau de la rivière s'entend mieux, c'est un chant grave, un frôlement le long des pierres de la rive, le sable rouge s'effondre à l'intérieur de la courbe, mais les puissantes racines de l'arbre retiennent la terre.

Parfois, vers minuit, la pluie tombe. L'eau de pluie cascade le long de l'intérieur du tronc et emplît les creux de l'écorce. La pluie bondit de branche en branche, de feuille en feuille, et de la terre monte une odeur puissante et douce qui se relie à l'enfance. Mari frissonne en reconnaissant l'odeur qu'elle croyait oubliée. Elle murmure, penchée sur Esmée : « Respire, ma sœur, respire, l'arbre Yama va te guérir, ne tremble plus, ne crains rien, Yama nous protège. »

Esmée s'est endormie, pour la première fois depuis

des semaines. Elle s'est lovée au fond de la chambre, les bras autour des genoux, comme pour un plongeon dans l'eau de sa piscine. Elle respire doucement, à petites goulées, avec le bruit de la pluie et de la nuit.

La lune se lève sur la brousse, éclaire les cimes des arbres. La lueur pâle entre par la cheminée jusqu'au tapis de feuilles où Esmée est endormie, et Mari se souvient encore. C'est vivre à nouveau le temps de sa naissance, quand Yama la tenait serrée contre elle pour empêcher la guerre.

Et la voix ancienne qui chantonne près de son oreille, ru rururururu ru, rururu rururu ru. Pourquoi les hommes doivent-ils s'entretuer pour une poignée de diamants ? Des cailloux cassés arrachés à la boue des fleuves, pour emplir le coffre-fort de Jibril Stefan et des trafiquants. Pour échanger les cailloux contre des armes, et continuer à tuer d'autres hommes. Ou bien s'enfuir au loin, de l'autre côté de la mer, pour y entasser son butin. Abandonner sa fille aux assassins, comme s'il y avait rien au monde qui valût cela. Maudits les diamants de Manu, de Bo, pense Mari. Maudits ceux qui les vendent, maudits ceux qui les achètent. C'est la voix de Yama qui parle par la bouche de Mari, c'est sa colère qui la brûle. Elle s'étend sur le tapis de feuilles, à côté d'Esmée, la tête tournée vers la porte pour voir la nuit bleue.

C'est un bruit, un frôlement de pas sur la terre autour de l'arbre. Mari a ouvert les yeux, son cœur tressaille. Des soldats, des rebelles de la RUF, peut-être, ou pis

encore, les terribles miliciens, qui s'offrent à qui les paye, des millions de dollars, des poignées de diamants, pour rôder la nuit, tuer, violer et piller. Masqués de noir, teints de suie, armés de machettes et de fusils-mitrailleurs. Mari retient son souffle, elle n'ose pas réveiller Esmée de peur qu'elle ne pousse un cri et donne l'alerte. Les insectes se sont tus, même les grenouilles sont figées sur les rives.

Mari voit une ombre passer devant la porte, une silhouette massive, brune. Elle entend le souffle de la bête, une sorte de grognement bas, tranquille. Les pas mous avancent sur la terre, près des racines. Mari n'a jamais rien vu ni entendu de semblable, dans son enfance. Mais c'est dans la langue de Yama que vient le nom de la bête : suluwo, l'hyène.

Mari reconnaît la bête, son mufler large, sa crinière, son dos bossu, ses petites oreilles rondes. Elle se souvient de l'avoir vue dans des films, à la télé, à l'école, peut-être chez M. Stefan, ces documentaires animaliers qu'il aime tant et que les filles regardaient du coin de l'œil en bâillant.

Suluwo marche à petits pas autour de l'arbre, son groin fourrage entre les racines, elle grogne et ronronne, prend l'air en relevant la tête, dresse ses oreilles pour capter les sons. Elle tourne, revient sur ses pas, elle s'arrête devant la porte, elle a senti la présence des filles, mais ça ne l'inquiète pas autrement. Mari la regarde, non pas effrayée, mais tous ses sens en éveil. Il lui semble qu'il n'y a plus de réel, plus de danger. Ô Yama, c'est elle ton envoyée, c'est Suluwo, l'hyène, la maîtresse

de la savane, la maîtresse de la rivière, tu l'as guidée jusqu'à nous pour qu'elle nous protège des assassins.

Alors les enfants ne viendront pas, avec l'esprit troublé par la poudre de fusil mélangée à la cocaïne, les enfants fous qui tuent leurs parents et mutilent leurs petites sœurs, ils ne trouveront plus nos traces puisque les ongles de l'hyène se sont enfoncés dans la terre et ont effacé nos marques. Ils ne sentiront plus notre odeur puisque Suluwo s'est accroupie devant l'arbre et a pissé sur la terre ! Ils sentiront l'odeur de l'hyène, ils verront les griffes de l'hyène enfoncées dans la terre et ils auront peur, ils repartiront de l'autre côté de la rivière, vers leurs antres de démons.

Chaque nuit, l'hyène brune revient près de l'arbre Yama. Elle goûte à la terre, elle respire la cendre, elle frotte sa crinière à l'écorce pour l'imprégner de son odeur, elle efface avec ses pattes les pas humains. Une fois, une seule fois, les meurtriers sont arrivés près de l'arbre, avant la nuit. Mari et Esmée se sont tapies au fond de leur grotte en retenant leur souffle. Les soldats se sont penchés, ils ont lu sur la terre les empreintes de l'hyène, ils ont respiré son odeur âcre et puissante, alors ils ont poussé des cris sauvages et ils sont repartis vers les villages. Bientôt, pense Mari, ils passeront le pont, ils disparaîtront, comme un vent mauvais, et la vie pourra reprendre sur cette terre brûlée, dans ces villes en ruine.

L'envoyée de Yama est revenue chaque nuit à la même heure. Elle marche et danse autour de l'arbre, les filles reconnaissent sa silhouette massive, sombre et puissante

comme celle d'un ours, sa tête large et ses petites oreilles, et elles se sentent protégées par une ancêtre indulgente et capricieuse. Mari laisse chaque soir dans une feuille de bananier de quoi manger, du plantain, du gari, un poisson séché. Elle prépare de l'eau aussi dans une écuelle d'écorce, l'eau douce de la pluie que l'hyène aspire à petits coups de langue. La bête mange un peu, laisse le gari, puis elle pousse de petits grognements pour dire merci, pour dire qu'elle est satisfaite. Mari et Esmée attendent chaque nuit sa venue, sans dormir, couchées par terre, le visage près de la porte. Elles entendent le bruit assourdi de ses pas dans l'herbe, elles écoutent le souffle de la bête qui se rapproche. Mari lui parle à voix basse pour ne pas l'effrayer. Elle lui raconte l'histoire de Yama, de sa vie autrefois dans l'arbre quand sa grand-mère la cachait et lui donnait son lait, la protégeait des assassins et des hawais. L'hyène écoute. Mari ne voit pas ses yeux, mais sa face large se tourne vers l'arbre et ses oreilles se dressent pour écouter les paroles. Puis elle répond par ses petits grognements, elle souffle dans la terre, elle se roule sur le sol, elle s'ébroue, et à la lumière de la lune elle est entourée d'un halo de poussière. Elle est puissante, elle est la maîtresse de la forêt des rives du fleuve, elle est la grand-mère de cette terre qui connaît les mystères de la vie et qui gardera ce pays malgré les hommes. Solitaire et sans âge, originaire des sources du fleuve, des montagnes qui bordent le désert, du pays du sable et des baobabs, elle est venue de l'autre côté de la vie, couleur de nuit, taciturne, magique, pour protéger la descendance de Yama, pour accompagner

les enfants dans l'épreuve, elle ne les quittera que lorsque la guerre sera finie et que plus personne n'aura besoin d'elle, elle regagnera alors son antre au nord, là où vivent ses congénères.

À la mi-août, Charles Taylor a déposé les armes et a renoncé au pouvoir. Ce sont les cris de joie des villageois qui ont prévenu Mari et Esmée. Alors les jeunes filles sont sorties de l'arbre au grand jour, et elles se sont mises en marche vers Kalango. Les habitants des fermes et des villages, stupéfaits, ont vu passer le long des rues deux formes humaines, vêtues de lambeaux, pieds nus, les cheveux mêlés de boue et d'herbes, l'une très pâle, les yeux transparents d'aveugle, l'autre couleur de terre, tachée de plaques grises, une expression de folie sur son visage.

Elles avançaient en silence, et la foule des gosses s'écartait devant elles, les vieilles femmes se cachaient le visage, croyant apercevoir des fantômes, les revenantes de celles que les miliciens avaient violées et massacrées à coups de sabre d'abattage, enterrées dans une clairière au milieu de la forêt.

Sur la route de la rivière Mano, un camion de l'Ecomog les a prises, et Mari et Esmée ont fait le voyage inverse à travers la campagne dévastée. Partout, le long de la route, les maisons étaient en ruine, les carcasses des camions, incendiées, parfois les corps gonflés par la

mort sur les bas-côtés, servis en pâture aux vautours. Les habitants debout dans les villages regardaient passer les camions militaires avec des yeux vides, les enfants ne criaient pas, ne sautaient pas comme autrefois, ils restaient muets et effrayés, affamés. Les nuages de mouches semblaient de la fumée.

Dans le quartier des ambassades, la vie avait repris. Il ne s'était rien passé, juste quelques émeutes, un débordement. À la villa Stefan, Dada avait commencé à faire le ménage. En fait, il avait fait un grand tas dans le jardin avec les scories et les meubles brisés et y avait mis le feu, créant une épaisse fumée noire qui salissait le ciel bleu. C'était tout ce qui pouvait faire penser à la guerre.

Il a accueilli les filles avec effusion : « Ah, Miss, *bisé*, *bisé*, Bon Dieu béni ! » Il a remis à Esmée une enveloppe qui provenait de l'ambassade de France, contenant un billet d'avion pour Beyrouth et un bon pour l'hôtel Concorde à Paris, et la carte de visite d'un attaché portant juste ces mots : de la part de M. Jibril Stefan. C'était clair que M. Stefan était parti pour toujours, il ne reviendrait jamais en Afrique, son coffre-fort était vide, le temps des diamants avait pris fin, la communauté internationale avait voté l'interdiction de ce commerce, comme si c'étaient ces petits cailloux brillants qui avaient été la cause du malheur du peuple, et non pas les politiciens avides et corrompus, leur armée de démons, de hawais, les assassins qui avaient drogué les enfants et les avaient lancés dans les campagnes armés de sabres et de fusils-mitrailleurs.

« Tu viendras me voir là-bas ? a demandé Esmée.

— Un jour, peut-être », a répondu Mari. Mais elle pense aux villages dévastés, aux enfants à qui elle va apprendre à lire et à écrire, à l'arbre Yama près de la rivière, qui l'attend.