

IMAGE DE LA MÈRE ET DE L'ENFANT DANS LE ROMAN *LES APPELS DU VODOU* D'OLYMPE BHÊLY-QUENUM

Kazaro TASSOU

Université de Lomé, Togo

" Toute civilisation, toute culture se détache sur un horizon religieux. Mais, si la religion se constitue autour d'un livre, s'y condense, s'y nourrit, s'y rassemble, s'y ressourçe, on ne peut comprendre l'Inde sans le Veda, la Chine sans Confucius, l'Islam sans le Coran, le monde chrétien sans l'ensemble de la Bible, le monde juif sans la Thora. Ces structures profondes s'effacent au XXème siècle, ou plutôt se cachent, sous l'effet des progrès de l'incroyance, ou de l'indifférence. Mais, au-dessus de ces structures occultés le monde littéraire crée d'autres livres-matrices, qui, à leur tour, rayonnent, produisent d'innombrables enfants, servent de référence, même si on ne les lit pas. [...] Superposons ces œuvres chocs, ces miracles, ces révolutions : il en jaillira des concepts, qui permettons de classer l'inclassé, ou l'inclassable, une carte, fût-elle aérienne, l'histoire d'une longue durée dans un grand espace. Qu'ont en commun ces œuvres où s'est incarnée un moment, où se cache peut-être encore, chère à Breton, la beauté " convulsive " ?

*(Jean-Yves Tadié, Le roman au XXe siècle,
Paris, P. Belfond/Pocket, [1990], 1997
ISBN 2-266-07416-4, 240p, Introduction, p.8)*

RÉSUMÉ

Les Appels du Vodou est un roman sur les liens qui unissent la mère et son fils ; c'est aussi un roman sur une ville-personnage ; c'est également un roman familial à la manière de Proust. Par delà, c'est un Mémorial de l'Afrique des profondeurs et une hymne à une mère modèle. C'est pour toutes ces raisons que l'auteur a conjugué une technique narrative et une esthétique romanesque portées à leur acmé. Entre la mère et le fils et la ville-cité de Gléxwé les liens vont du normal au paranormal sans tomber dans l'anodin, car, au-delà du visible, la corde d'argent renforce et consolide cet attachement-sécure.

Mots-clés: mère, enfant, ville-cité de Gléxwé, technique narrative, esthétique romanesque, attachement-sécure.

ABSTRACT

Les Appels du Vodou is a novel based on the relationship between the mother and her child; it is also a novel of a town-personage; a familial novel in the manner of Proust. Throughout, it is a memorial of the deep Africa and a hymn for an ideal mother. It is for all those reasons that the author has combined to the paroxysm the narrative technique and romantic aesthetic. Between the mother, the son and the town-city of Gléxwé, the relationships go from normal to paranormal without getting down into soothing, because, beyond the visible, the silver rope strengthened and stiffened this attachment-secure.

Keywords: *mother, child, town-city of Gléxwé, narrative technique, romantic aesthetic, attachment-secure.*

INTRODUCTION

Les rapports mère-enfant constituent l'un des traits visibles dominants dans l'œuvre romanesque du Béninois Olympe Bhêly-Quenum. On peut oser avancer même que cette œuvre est auto-biographique (au sens où G. Gusdorf entend ce concept philosophico-littéraire¹) romancée. On peut commencer la traçabilité de cette écriture de soi depuis *Le chant du lac* (1965) jusqu'aux *Appels du Vodou* (1994) en passant par *L'Initié* (1979) qui annonçait déjà le précédent par ses prémisses et sa haute teneur dans l'évocation (et dans l'invocation) du mysticisme vodou (de la mater Vicédessin) ou maçonnique (du pater Paul Kokou). Bien entendu, il prend prétexte aussi pour fustiger et stigmatiser, au passage, la mal gouvernance des mandarins dictateurs de son pays et les tares de la société béninoise dont il salue tout de même, quand elle le mérite, le courage et la qualité. On y voit se profiler aussi, en gros traits de pinceaux, le mouvement ou l'idéologie de la Négritude relue, corrigée et adaptée au milieu, comme grosso modo, la Négritude senghorienne en Afrique et la Négritude césairienne aux Antilles françaises. Mais entre Olympe, le fils, Vicédessin, la mère, le cordon ombilical devenu corde d'argent n'est pas coupé parce qu'il y a quelque chose qui transcende le thanatos² et qu'on appelle l'amour et qui se situe entre le cogito ergo sum rationaliste et le coeo ergo sum (érotique³ en tant que pulsion de vie et non celui qui passe par le coût fusionnel qui devrait être « tapis de prière⁴ » pour l'élévation spirituelle).

Nous allons essayer de retracer ce lien osmotique, presque inhabituel dans la littérature africaine, qui rattache un enfant, fut-il lui-même déjà grand-père, à sa mère dans la vie et par-delà la mort, puis nous ferons ressortir les centres d'intérêt de l'œuvre (la vie économique et politique du pays natal ; le sentiment d'appartenance très fort à une famille, à une classe sociale, à un ordre philosophico-mystique ; l'ouverture sur le monde ; la culture native et la culture acquise et appropriée) ; enfin nous analyserons l'esthétique de la technique romanesque faite essentiellement de la stratégie d'écriture de l'auto-biographie.

I- NATURE DE LA STRUCTURE DU LIEN MÈRE-ENFANT DANS LE ROMAN

Olympe Bhêly-Quenum, dans ses romans, apparaît d'abord comme l'enfant de Vicédessin, sa mère avant d'être celui de Paul son père, au demeurant polygame. Peut-être cette situation matrimoniale de cette « grande Dame africaine dont la personnalité occupe, sans l'envahir, l'espace de ce grand roman social et d'anthropologie structurelle imprégné d'un souffle poétique filtré par la voix du Vodou⁵ » explique-t-elle cet attachement-sécurisé empathique⁶ de l'enfant à la mère ? Peut-être est-ce aussi la structure même du milieu familial et la position sociale de cette mère dans la hiérarchie de sa confrérie religieuse, avec ses fréquentes absences au service des adeptes novices ou anciennes, qui conforte et densifie la qualité affective de ce lien ? Peut-être aussi que la part de la grand-mère maternelle, Yaga originaire d'Abeokuta au Nigeria

en pays Yoruba dont elle est restée éternellement nostalgique, est-elle non négligeable dans cet attachement ? Peut-être encore que la « Mère » Vicédessin se confondant consubstantiellement à Gléxuré ou Ouidah et à « l'Afrique des profondeurs » explique-t-elle cette intrication entre la mère et l'enfant ? D'autres raisons peuvent également expliquer cette situation : Vicédessin est professionnellement une « Nana benz » reconnue sur la côte ouest de l'Afrique ; elle a été le modèle de la mère africaine authentique au sens le plus noble du terme. Voyons maintenant comment toutes ces interrogations sont illustrées dans ce volumineux roman *Les Appels du Vodou*, au fil des LXIII (63) chapitres qui le structurent extérieurement. Pour l'approche critique nous convoquerons souvent les résultats des neurosciences, mais aussi les théories littéraires classiques et les sciences du langage et de l'homme⁷.

I-1. SITUATION MATRIMONIALE DE VICÉDESSIN EN RAPPORT AVEC LA DENSITÉ STRUCTURELLE DE SON LIEN AFFECTIF AVEC SON FILS AGBLO TCHIKÔTON CODJO.

Les premières phrases introductives du roman annoncent d'emblée le type de lien qui unit le fils et la mère. La silhouette de Vicédessin imprime tout de suite le roman :

« Grand-Maman s'était installée sur une chaise d'iroko dans la véranda ; pareille à un colossal bloc de béton armé, la propriété se dressait sur un « von » clos coincé entre deux carrés ;... Agblo l'avait voulue modeste, sobre mais solide et spacieuse avec sa couverture en terrasse... »

Grand-Maman était fière que son fils eût fait construire ce pied-à-terre au pays avant d'acquérir une maison chez les Blancs, « dans une région parisienne », comme il le lui avait dit. Elle pensait à « ce jeune grand-père » revenu en vacances l'an passé avec sa femme...⁸ ».

Par cette introduction apparemment biaisée, nous voulons signifier et camper, sans détour, ce lien très fort mère-fils. Le narrateur met en relation synergétique l'humain, la nature et l'objet. Si l'on sait que l'iroko est une essence forestière majestueuse par la taille (roi de tous les arbres, l'iroko serait un arbre fétiche) et précieuse par sa qualité en ébénisterie, Grand-Maman Vicédessin qui est « Grande, mince, jolie, dotée d'une poitrine

opulente... n'aurait pas les complexes d'une essouchée dans une famille d'aristocratie foncière et financière » ne peut s'installer sur une chaise d'essence « roturière ».

La propriété bâtie par son fils, « ce jeune grand-père » dont elle est fière, est à l'image de son habitante, « pareille à un colossal bloc de béton armé ».

Mais comment donc, peut se demander le lecteur, Vicédessin est-elle « entrée dans le groupe de femmes de l'homme qui deviendrait [le] père »⁹ d'Agblo-Olympe Codjo ? On pourrait dire par la translation coutumière qui correspond à un accord tacite entre Tâgni Bonin, la tante de Vicédessin, et son époux auquel la communauté la destinait :

« Daagbo aussi partageait avec Tâgni Bonin les secrets d'initié vodou ; repousser la proposition de son ami et beau-frère Bah, présentée comme un présent de la communauté Atakpaloko, eût été un impair difficilement réparable. Mais Paul, son fils aîné, chrétien, polygame ayant déjà trois femmes, lorgnait la jeune fille ; Daagbo s'en rendait compte et suggéra qu'elle devint sa quatrième épouse. »

Tâgni Bonin approuva vivement son époux : sa nièce ne vivrait pas avec le même homme qu'elle ; puisque Vicédessin ne serait pas une autre co-épouse, elle aurait grand plaisir à lui prodiguer des conseils utiles en guidant ses premiers pas dans le clan tentaculaire d'une famille prolifique. »¹⁰

¹ Georges Gusdorf : *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob, 1991.

² On peut insinuer même que pour garder cet amour visible il aurait pu solliciter de la tradition qu'elle permette la thanatopraxie (technique de l'embaumement des cadavres) ou encore la cryolisation (technique de congélation des cadavres).

³ Abdelwahab Bouhdiba : *La sexualité en Islam*, Paris, Quadrige-PUF, 1986, 320 p.

⁴ Li-Yü : *Jéou-P'ou-T'ouan ou La Chair comme tapis de prière*, Paris, J.-J. Pauvert, 1979.

⁵ Olympe Bhêly-Quenum, *Les Appels du Vodou*, Paris, L'Harmattan, 1997, 336p, 4^{ème} de couverture.

⁶ Boris Cyrulnik, *De chair et de peau*, Paris, Odile Jacob, 2006, 257p, p.71.

⁷ Ne perdons pas de vue que Olympe Bhêly-Quenum a étudié la psychologie sociale, qu'il a une licence et une maîtrise de sociologie, option : problèmes des idéologies culturelles dans leurs rapports avec les moyens d'information en Afrique (cf. *Olympe Bhêly-Quenum présenté par lui-même*, Paris, F.Nathan, coll. « Classiques du monde », 1979, 79p, p.11).

⁸ Olympe Bhêly-Quenum, *Les Appels du Vodou*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres Noires », 1994, 336p, p.9. C'est nous qui soulignons.

⁹ Ibidem, p.10.

¹⁰ Idem et c'est nous qui soulignons.

Ainsi donc Vicédessin, à 19 ans, devint la quatrième femme d'un polygame de surcroît chrétien. Cela va à l'encontre du code d'un foyer chrétien qui exige une monogamie absolue. Cela pose aussi le problème de la conciliation des contraires : comment peut-on être chrétien catholique et polygame ? Peut-être répondra-t-on que le problème est à l'origine de la fondation même du christianisme. Abraham, le père du monothéisme n'était-il pas polygame avec Agar la mère d'Ismaël et Sara la mère d'Isaac¹¹ ?

En plus de cette argumentation quelque peu spéculative, faute de mieux, nous en proposons une autre qui se trouve dans le texte même : en cette Afrique-là, la polygamie allait de soi, avec une valeur ajoutée prestigieuse, et l'illustre famille Bhêly-Quenum était un « clan tentaculaire » et « prolifique ». Il tombe donc sous le sens que ce type de contrat social devrait être séparé de la religion catholique, venue de France avec l'école et la colonisation, et replacé dans son contexte culturel de l'époque. Mais l'attachement de la mère à l'enfant, et vice versa, a une explication immédiatement perceptible et plausible ; Agblo était né après des jumeaux mort-nés et le stress de ne plus avoir d'autre enfant que sa fille Gbéyimi était traumatisant pour Vicédessin. C'est pourquoi se savoir toujours fertile en recevant une nouvelle semence devait créer, à coup sûr, chez Vicédessin un amour quasi exclusif pour son fils :

Dix-huit mois séparaient Gbéyimi des jumeaux mort-nés. On avait craint que Vicédessin n'eût plus d'enfant ; mais Paul revint vers elle après que Yaoguinnou, sa première femme, avait laissé entendre qu'elle attendait son quatrième enfant. Ce serait Poupou. Vicédessin aussi eut un garçon ; elle lui expliquerait, plus tard, la signification de ceux que symbolisaient les deux statuettes de la mythologie fon-yorouba. Les divinités consultées dès la naissance du bébé avaient déclaré qu'il n'y avait pas de crainte qu'il ne vécut pas longtemps : « Solide, venu pour faire face à des luttes d'hommes, cet enfant est le retour¹ de ceux qui étaient partis, l'ayant

précédé sous l'œil du soleil à son mitan². »

Et en substance, comme pour marquer la solidité inébranlable de ce lien entre la mère et le fils, l'évocation de ce duo, mais en réalité triangle (Vicédessin-Agblo-les jumeaux mort-nés que celui-ci était sensé incarner) :

Ainsi s'était exprimé l'oracle ; aussi, bien qu'intellectuel et vivant en France, Agblo se sentait-il intimement attaché à ses « frère et sœur » de bois. [...] ; parfois, c'était Grand-Maman qui le voyait comme en conversation avec les statuettes ; alors, discrète, elle s'efface devant une sorte de tête-à-tête qui la touchait³.

A ce stade du récit, le lecteur perçoit aisément que le narrateur est intradiégétique, en tant que personnage de l'histoire, avant d'être narrateur homodiégétique, en tant que personnage racontant sa propre histoire. Pour cela il faut se référer à la détermination temporelle de l'instance narrative qui est sa position relative par rapport à l'événement. Le lecteur se rend bien à une évidence : la narration est ultérieure, et cela est vérifié par le propos de Vicédessin cité plus haut. Vicédessin dit explicitement qu'« elle lui expliquerait, plus tard, la signification de ceux que symboliseraient les deux statuettes de la mythologie fon-yoruba... » (p.11). Ce propos jubilatoire de la mère est renforcé par le récit « prédictif » ou oraculaire du bokonõ appelé en consultation par la famille Houénou (entendre Quenum) avant le baptême coutumier :

Un événement unique dans la famille Houénou avait marqué la cérémonie d'agbassa, le baptême coutumier : on consultait l'oracle pour qu'il révélât la divinité ou l'ancêtre qui avait présidé à la naissance du bébé.⁴

C'est après cette consultation de l'oracle, comme dans la Rome ou dans la Grèce antiques, que l'enfant peut être nommé, car le nom qui lui avait été donné

² Op. Cit. p.11. C'est nous qui soulignons.

³ Idem

⁴ Idem. « agbassa » est en italique dans le texte. Toute proportion gardée, nous pouvons citer ici *la Bible* pour corroborer ces propos païens : « Avant de t'avoir formé dans l'utérus, Je t'ai connu, et Je t'ai imposé la Science. Et avant que tu sois sorti du sein de ta mère, Je t'avais sanctifié... » (Jérémie I : 5).

¹¹ *Petit Dictionnaire de la Bible*, Brepols/Verbum Bible, 1996, p.438 : « Ismaël, en hébreu 'Yišma' 'él, ½Dieu entend½ fils d'Abraham et d'Agar... », « Isaac, en hébreu Yi'haq ; fils d'Abraham et de Sara. »

¹ « retour » est en italique dans le texte.

à la naissance était profane et servira pour la « multitude vile » pour parler comme Baudelaire :

Quand vint le tour de Codjo, le bébé de Vicédessin âgé de trois mois, l'oracle oscillait comme s'il se heurtait à des difficultés. [...] Après une libation suivie d'une invocation aux divinités et aux mânes, le bokonõ, spécialement mandé de Zado avec trois acolytes originaires d'Abomey, recommença les consultations ; il n'y avait pas eu d'erreur : le fils de celle qui aurait pu être une autre femme de Daagbo était sous le signe de l'illustrissime ancêtre TCHIKOTON : AGBLO TCHIKOTON lui-même.

La salle tout entière se prosterna aussitôt, ... Daagbo se prosterna ; son front, puis ses lèvres touchèrent le sol.

Quand il se releva, ce fut pour prendre le bébé dans ses bras ; alors, la foule familiale, mise au courant de la révélation, acclama les louanges de celui dont l' « âme », pour la première fois, avait présidé à la naissance de l'enfant.⁵

Agblo était donc né sous une double réincarnation : la réincarnation des jumeaux mort-nés innommés pour les profanes, et la réincarnation du plus illustre des ancêtres de la famille, pour les initiés¹. Vicédessin se trouve se trouve comblée à plusieurs titres : elle a une fille, Gbéyimé, et un garçon, le plus illustre de tout le clan Bhêly-Quenum, AGBLO TCHIKOTON, qui, de surcroît, l'appelle sa « vieille fiancée » apprend le lecteur de la conversation qu'elle a avec le Docteur Pierre Dovonou son médecin :

— *Savez-vous qu'Agblo aussi tient plus de vous que de papa ?*

— *Ah ça, c'est mon fils ; il m'appelle maintenant sa « vieille fiancée »*

Si la grammaire induit un attachement évident de

la mère pour son fils : les adjectifs possessifs MA et SA bien marqués et renforcés par les déictiques démonstratifs ÇA (Ah ça) et C'EST (Celui-là), la teneur hautement affective de « vieille fiancée » confirme définitivement ce lien indissoluble qui avait été matérialisé par le cordon ombilical toujours vivace comme la corde d'argent servant de relais à l'eau du milieu amniotique qui fut celui du bébé dans le sein de sa mère.

Comme nous venons de le voir, la situation matrimoniale de Vicédessin a influé sur la structure de son lien affectif avec son fils Codjo, alias Agblo Tchikôton. Cette structure peut être résumée en quatre éléments essentiels. Premier élément : Vicédessin est la quatrième femme de son mari ; elle ne peut donc pas prétendre vivre un amour marital monogamique. Deuxième élément : elle a failli n'avoir qu'un enfant et de surcroît une fille, ce qui n'est pas sécurisant dans une famille traditionnelle surtout de la taille de celle des Bhêly-Quenum. Dans une société patriarcale de ce type, l'enfant de sexe masculin lui tient la place prépondérante d'héritier dont la fonction est la perpétuation de la lignée du père. L'héritage y est donc patrilinéaire. Ainsi la mère de ce garçon se sent-elle honorée parce qu'elle a donné un fils à son mari et à sa belle-famille. Troisième élément : son fils, né après des jumeaux mort-nés, est à la fois réincarnation de ces jumeaux-là et surtout, suprême couronnement d'une attente traumatique, de l'ancêtre le plus illustre d'une famille « tentaculaire » et « prolifique ». Cela confirme la qualité du « torrent séminal » de son mari et celle de sa conception, et met en exergue sa fidélité conjugale à tous crins. Et enfin quatrième élément : son fils tient plus d'elle que de son père. Ne dit-on pas que la mère est suprême ? Le troisième et le quatrième élément se conjuguent dans une harmonie parfaite pour conférer à Vicédessin une place toute spéciale qui fait de son fils l'héritier idéal né d'une alliance hypergamique, c'est-à-dire de deux « bonnes familles » Bhêly-Quenum, et Bah-Agbo, possédant chacune une « belle situation » et une renommée bien établie dans l'aristocratie du pays. Cela suppose, ou sous-entend, que d'autres situations contribuent au rapprochement de la mère et de son fils, telle que l'influence de la structure de la position

⁵ Ibidem, p. 12. Nous soulignons.

¹ Cf. *L'Initié*, Paris, Présence Africaine, 1979.

socioculturelle de Vicédessin dans la confrérie religieuse sur le lien avec son fils Agblo.

I-2. INFLUENCE DU STATUT SOCIOCULTUEL DE VICÉDESSIN DANS LA CONFRÉRIE RELIGIEUSE SUR LE LIEN AVEC SON FILS AGBLO

Disons tout de go que le complexe d'Œdipe² est aussi à l'œuvre dans l'attachement de la mère et de son fils. Agblo n'est pas le premier enfant de cette vodoussi ; il y a sa sœur, aînée des jumeaux mort-nés et de lui-même. Même s'il est né sous des auspices particulièrement illustres, il n'en demeure pas moins le deuxième enfant vivant, mais à cette différence, elle aussi digne d'intérêt, qu'il est le mâle qui assure la descendance de la famille en Afrique. Vicédessin eût pu être léguée dans les oubliettes de l'histoire familiale si, « par hasard », elle ne donnât pas de garçon à son mari de surcroît polygame. Mais hormis ce coup de pouce propitiatoire du sort qui, comme cette table posée au-dessus de l'arche d'alliance, lui donna un fils prophétique, Vicédessin était encore autrement lié à son fils. Nous avons déjà dit les conditions dans lesquelles ce fils lui est né. Nous voulons ici souligner que le statut socioculturel de Vicédessin participe également de la structuration ou construction de ce lien affectif ; car les absences ou les éclipses répétées de cette femme pour répondre aux fréquents appels du Vodou l'avait rendue encore plus désirable pour son fils. Le lecteur peut constater par lui-même les réactions du jeune adolescent à la première éclipse de sa mère. Au contraire de sa sœur aînée Gbéyimi, Agblo réagit fort mal à ce départ sans avertissement :

La jeune prêtresse [Vicédessin] disparaissait dès le premier jour de la période du culte ; sa tante [Tāgni Bonin], sa mère [Yaga] et quelques cousines n'appartenant pas à la confrérie s'occupaient de ses deux enfants ; mais les portes du cloître se refermaient sur Tāgni Bonin aussi, en moins d'une semaine. Gbéyimi pleurait beaucoup le premier jour du départ de sa mère ; puis elle se calmait sans qu'il y eut beaucoup d'effort pour la consoler.

Agblo, au contraire, réagissait mal contre

les arguments lénifiants de la famille.

– Ta maman est partie à Sègboxwè, lui dit Yaga épuisée par son acharnement à connaître la vérité.

– Pourquoi elle ne m'a pas emmenée avec elle ?

– Parce qu'elle ira ensuite à Aziouto...

– Moi aussi je veux aller voir mon Papa à Aziouto !

– [...]

– Je va aller tout seul, seul, je dis seul !

– [...]

– Tant pis ! je veux voir MA MAMAN ! Je la veux ! hurlait-il.

– [...]

– Je va mourir si je ne vois pas Dadace maintenant, déclarait-il, explosant en sanglots irrépressibles.³

Cette réaction n'était nullement des simagrées destinées à attirer l'attention ; elle est biologique, voire psychobiologique puisqu'il en tombait gravement malade, et « claquant des dents, **il délirait et des troubles gastriques soudains**, brutaux, provoqués on ne sait par quoi, lui faisaient évacuer tout jusqu'aux liquides...⁴ ». Les neurobiologistes expliquent cela maintenant. Selon eux, « les séparations maternelles inévitables et nécessaires **peuvent devenir toxiques** quand elles provoquent une inondation de corticoïdes. La durée de la séparation peut altérer un enfant, mais en stimuler un autre selon le **style relationnel qu'ils avaient avec leur figure**

² Il convient de relativiser le Complexe d'Œdipe tel que Sigmund Freud et Mélanie Klein l'ont étudié. Nous pensons que la culture et le milieu social, entre autres, participent aussi à sa structuration inconsciente.

³ Olympe Bhély-Quenum, op. cit., p. 51-52. Tous les mots et expressions soulignés ou mis en exergue le sont dans le texte lui-même.

⁴ Ibid. Nous soulignons.

d'attachement. Quand le petit craint la séparation parce qu'il en a déjà souffert, son organisme a acquis une aptitude à réagir à cette petite épreuve comme à une alerte et non pas comme à une aventure excitante.⁵ ». Ce raisonnement psycho-biologique emprunté à la neuroscience peut trouver, toute proportion gardée, son explication complémentaire dans ce précieux souvenir d'enfance du narrateur intra-homo-diégétique :

Son père, un jour de ses vacances à Gléxwé, où, à son étonnement, il évoquait cet incident de son enfance dont on lui avait rendu compte, précisa que Tāgni Bonin et Yaga avait dû le porter chez Daagbo...

Et c'est cette mère attachante, Vicédessin, qui lui fit cette recommandation sibylline fondatrice de son nom premier⁶ :

– *Tu devrais raconter ce fragment de ton enfance à ta femme et à vos enfants : il faudrait qu'eux, qui, n'étant pas d'ici ne comprennent guère nos problèmes, ni les fondements de notre vie, aient quelques idées des « petites irrptions au cœur de l'âme, qui font partie du façonnement de la personnalité », lui recommanderait sa mère, soulignant même : **Agblo Tchikôton Tchikônnon glo Azé.** Tu sais ce que signifie ce prénom ; ton père te l'a expliqué ; tu le portes comme une armure intérieure.*

– *Tu as raison : il faut qu'ils comprennent qui je suis, d'où je suis venu **du plus profond de ma génétique comme de la généalogie familiale**, pour ne pas s'étonner outre mesure quand, parfois, je me comporte d'une façon qui singularise trop ma différence...⁷*

Nous soulignons pour bien marquer la signifiante de la complémentarité entre la science (la génétique) et l'anthropologie (la généalogie familiale) dans l'entendement de l'auteur Olympe Bhèly-Quenum. Structurellement, on le voit dans ce roman, *Les Appels du Vodou*, la famille offre au romancier un ordre extérieur¹ déjà prêt, des cases qu'il n'a plus qu'à remplir ou à laisser vides : trois générations au maximum, grands-parents, parents, enfants ; parfois, les branches collatérales, neveux, cousins. L'étude de cet arbre généalogique appelle aussi bien les méthodes de l'anthropologie, que celles de la génétique ou de la psychanalyse (ou de la neuropsychanalyse) : les structures élémentaires de la parenté, le roman familial de l'écrivain. Olympe Bhèly-Quenum est même monté, presque ostensiblement jusqu'à un ancêtre illustre, Agblo Tchikôton, dont il est l'incarnation à tout point de vue selon les révélations de l'oracle qu'il partage maintenant avec sa mère :

*Écoute, Dada, je te le dis à toi aussi qui n'était pas présente à cette époque-là, puisque *Les Appels du Vodou* te retenaient à **Huxwé** : Daagbo s'était levé ; il m'avait soulevé au-dessus de sa tête, redescendu et trempé mes pieds dans la décoction ; il a fait ces gestes trois fois avant de me sourire en m'appelant le « petit prince de Zado² ».*

Hormis l'attachement écure naturel mère enfant qui tisse la toile de l'affinité élective, il se trouve comme une complicité mystique entre Agblo et Vicédessin.

Signalons tout de suite que, tout comme Codjo qui avait pour nom ésotérique Agblo Tchikôton, Vicédessin, sa mère, en entrant au couvent de Oussa changeait aussi de nom pour s'appeler Konoussi, tout comme son langage se métamorphosait en langage ostracisant qui excluait les profanes de l'univers des « chevauchées par le Vodou³ », ce « langage clos hermétique du clan des initiés⁴ ». Et c'est

⁵ Putnam F.W., « The developmental neurobiology of disrupted attachment », in L. J. Berlin, Y. Zui, L. Amaya-Jackson, M. T. Greenberg, *Enhancing Early Attachments*, New York-Londres, The Guilford Press, 2005, p. 80-81, cité par Boris Cyrulnik, *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob, 2006, 257p, p.68. Nous soulignons. La science peut expliquer la littérature tout comme la littérature peut expliquer la science. Cela S. Freud l'a bien expliqué dans *Dé-lire et rêves dans la « Gradiva » de Jensen*, NRF (1949), 1971.

⁶ Olympe Bhèly-Quenum, *L'Initié*, Paris, Présence Africaine, 1979, 251p, p.137.

⁷ Op. Cit. P.52. Nous soulignons. Le prénom est en italique dans le texte.

¹ Vladimir Nabokov fait précéder *Ada* de l'arbre généalogique de la famille, sur cinq générations, les ancêtres sont morts en 1797 et 1809 ; *Ada* est née en 1872.

² De l'avis même de l'écrivain la famille Houéno (entendre Quenum) serait native d'Oyo, au Nigeria, d'où « nos ancêtres seraient venus pour s'implanter à Zado, un village fon... ». Voir Olympe Bhèly-Quenum par lui-même, Paris, F. Nathan, 1979, 79p, p.9.

Les mots appels et Huxwé sont en italique dans le texte.

³ Op. cit., p.75.

⁴ Ibid, p.123.

pourquoi son fils comme désarçonné et anéanti, ne comprenait pas « pourquoi elle ne dit pas comme quand elle était à la maison avec nous ? » et se demandait avec désarroi si « rien n'est plus et ne sera plus comme avant ? », tant le nouveau langage de sa mère l'angoissait. Mais Agblo se meut en surhomme nietzschéen qui défie les dieux païens et Dieu lui-même pour l'amour de sa mère :

Sa colère et sa haine même se liquéfèrent aussitôt ; il ne comprenait pas le nouveau langage de sa mère ? Tant pis : il aimait cette prêtresse d'un amour exclusif ; il donnerait tout, même sa vie, pour avoir accès à l'univers clos où elle vivait avec ses divinités qui ne signifiaient rien pour lui, et pour lesquelles, chaque année, à des époques dont il appréhendait d'autant plus l'arrivée qu'il ne pouvait pas les situer dans le temps, elle disparaissait, laissant lui et sa sœur en carafe...⁵

Il va même jusqu'à profaner les dieux tutélaires du clan au grand dam de son père :

Xwéli m'embête ; j'en ai assez de toutes ces divinités ! Je vais cracher sur elles ; je vais uriner sur les dieux qui éloignent de moi ma Dada ! ...⁶

Et il joint le geste à la parole. Peut-on dire pour autant que cet adolescent eut déjà l'étoffe d'un décide et qu'aux dieux de son terroir il préférerait l'amour concret, exclusif de sa mère, tant « il avait la certitude de rentrer en possession d'une tendresse et d'un bien qui ne pouvaient appartenir qu'à lui » (page 73). Agblo est très possessif et son combat contre les dieux est bien cornélien, car il se présente comme le nouveau Polyeucte doublé d'Orphée. Polyeucte parce que fort de son amour pour sa mère, il renverse les idoles ; Orphée parce que jusqu'aux enfers il ira chercher son Eurydice – Vicédessin que la mort lui a arrachée. En témoignent ces propos du dialogue qu'il eut avec elle en sortant du cimetière où ils étaient allés visiter leurs morts :

*A quoi penses-tu comme ça ? lui avait-elle demandé.
A toi ...*

Oublie vite que tu m'as fait des reproches mérités et que j'ai été très triste.

Ce n'est pas à ça que je pense ; je me disais et continue de me dire : « Sacrée Dada, je serais allé te chercher Dieu sait où, pour naître de toi, si tu n'étais pas déjà mère ! »

Elle avait éclaté de son rire gai plein de vie.

Eh bien ! Voilà une vraie déclaration d'amour maternel, des propos dignes d'un fiancé comme on n'en trouve plus, avait-elle répliqué, et ils avaient ri ensemble en se serrant l'un dans les bras de l'autre, comme heureux de s'être un peu chamaillés et de se réconcilier⁷.

Ce flash back s'inscrit dans le cadre du travail de deuil⁸ auquel est astreint Agblo après le décès de sa « Vieille Fiancée », lui-même en synergie avec le devoir de mémoire qui la réhabilite, densifie sa permanence inscrite elle-même, nécessairement, dans la géographie physique, éthique, spirituelle, sociale et anthropologique de Gléxwé (Ouidah).

II- IMPACT DE LA CONSUBSTANTIATION DE VICÉDESSIN À GLÉXWÉ SUR SON ATTACHEMENT À SON FILS

Sans conteste, à la lecture des *Appels du Vodou*, il tombe sous le sens que Vicédessin, et par ricochet son fils, est consubstantielle à sa ville natale Gléxwé. Rappelons que le couvent du Vodou Alladahouin dont Vicédessin était une Grande Prêtresse se trouve à Gléxwé (chapitre XXI, p. 119) et qu'elle était elle-même une Gléxwévîjiji, c'est-à-dire une native authentique de Gléxwé.

⁸ « Terme forgé par S. Freud pour désigner le processus d'élaboration psychique qui s'effectue normalement dans l'appareil psychique après la perte d'objet. Cette tâche implique un investissement important tandis que l'existence de l'objet perdu est psychiquement maintenue. » Cf. *Dictionnaire de psychologie*, Paris, PUF, coll. Quadrige / Dicos Poche, 2004, 756p, p. 732. NB. Le devoir de mémoire, lui, est, selon le philosophe Paul Ricœur, réservé au « point de vue normatif, franchement éthico-politique » car « la question posée par le devoir de mémoire excède ainsi les limites d'une phénoménologie de la mémoire. Elle excède même les ressources d'intelligibilité d'une épistémologie de la connaissance historique... » Cf. son ouvrage *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2000, 685p, p.83 et 111.

Mais si nous évoquons ici ce concept, c'est pour l'inscrire dans un champ plus vaste qui inclut l'histoire, l'anthropologie, la philosophie, la religion et le vécu social des peuples africains alors que leur civilisation avait été niée par la colonisation. Vicédessin est pour nous un prétexte pour poser la ques-

Comme l'affirme mordicus Akpoto, l'oncle maternel de Agblo

Mon petit, Gléxwé ... comment t'expliquer ça ? C'est la ville des vodous. Les dieux sont la force et l'équilibre de notre ville de Gléxwé : c'est grâce à eux que nous sommes debout, le restons et ne tombons pas. (page 113).

Cet « Évangile » avunculaire pourtant laisse sceptique Agblo qui en a beaucoup contre le dieu tutélaire Xwéli, auquel il a déjà fait subir son ire. Néanmoins, et par le mystère de l'amour qui anéantit le temps et l'espace, c'est par l'hymne dédié à ses dieux que renaît Agblo aux souvenirs impérissables de sa mère :

... Longuement vrillé par la voix de sa mère au début du chant, Agblo avait senti sourdre vers ses paupières des effets d'une émotion qu'il réprima : les hymnes des initiés, quand sa mère les entonnait, lui transmettaient des messages dont il ignorait les significations ; mais ils le remuaient et, revenu en toute hâte au pays natal pour les obsèques de celle qui était parvenue à la dignité de Grande Prêtresse, un matin à Gléxwé, au pied du couvent de Oussa comme dans la salle où la foule ne cessait de défiler, ce furent ces mélodies vodou qui exhumerent en lui tout un passé, faisant remonter dans le temps du plus profond de son être des messages enfouis hors du temps.⁹

Mais de fait, le lecteur découvre deux types d'images de la ville de Gléxwé, tous les deux liés « histologiquement » aux natifs par leur intrication familiale même. Souvent les cités littéraires peuvent suivre moins l'évolution du personnage emblématique, au fil du temps, que celle de la structure romanesque. Des villes en arrivent à organiser – ou à désorganiser – le roman qui leur est ouvertement ou tacitement consacré ; la carte géographique organise alors la narration. Ici on retrouve l'ordonnance de la ville réaliste, divisée en quartiers habités par des classes sociales différentes, ou un mélange qu'accompagnent, à tous les niveaux de l'œuvre, des bouleversements formels. Nous appellerons ces deux types de Gléxwé, pour des questions de méthode : la cité littéraire physique de Gléxwé et la cité spirituelle de Gléxwé. Bien entendu, il n'est pas aisé de faire correspondre Gléxwé du roman et celui du monde réel du temps de

Vicédessin même si aucune ligne de démarcation ne peut matérialiser avec étanchéité cette coupure épistémologique ressentie par le lecteur avisé. Il nous semble cependant que, reflet ou écart, la cité romanesque, proche en cela du personnage du roman, est d'abord un monde verbal et qu'elle doit être traitée comme un espace créé par des mots. « Le romancier peut vouloir décrire le monde, ou le détruire ; cette visée est dépassée par le fait qu'il invente aussi un univers imaginaire [...] S'il s'agit de peinture, la question du modèle ne se pose plus ; à supposer qu'on puisse y retourner, ce serait commettre ce que Proust, critiquant Ruskin, appelait le péché d'idolâtrie, comme d'aller à Giverny parce que Monet l'a peint. »¹⁰. Le lecteur peut aussi se poser à bon droit, les questions de savoir : Quelles sont donc les contraintes que le modèle de la ville Gléxwé ou (Ouidah pour le non natif) impose au langage du roman ? La ville ou la cité est-elle un décor, un arrière-plan ou, au contraire, le personnage principal ? Au lecteur des réponses variées, voire dialectiques, peuvent s'offrir. La ville est l'horizon de l'action, mais elle y participe et se fait actrice. Lorsque nous lisons avec attention et intérêt *Les Appels du Vodou*, nous sommes d'abord frappés par quelque chose d'apparemment insolite, voire bizarre : Gléxwé apparaît d'abord et *in fine* comme un lieu de naissance et un lieu de repos éternel (le cimetière qui se dresse dans sa majesté et sa magnificence mystérieuse ; c'est la véritable demeure ultime des morts qui ne sont pas morts, donc la ville où l'on ne meurt pas). Gléxwé apparaît ainsi comme une ville-cité qui est un « dehors », qui a un « dedans » que l'on cherche à atteindre. Ainsi la description recherche-t-elle une essence en profondeur, ou une surface à décrire, ou un système de valeurs ; Philippe Hamon a mis en valeur le rôle de l'architecture dans le récit. Il écrit en substance : « Dessinatrice d'impératifs catégoriques, de prescriptions, de manipulations ou de persuasions, régissant des rituels sociaux ou amoureux, des tactiques sociales ou des stratégies globales, donc de la séquentiabilité, donc du récit, de l'architecture, réelle ou de « papier », devient donc accessible (peut-être) à une poétique générale de la narrativité »¹¹. L'essence en

⁹ Olympe Bhély-Quenum, *Les Appels du Vodou*, p.81.

¹⁰ Jean-Yves Tadié, *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Pierre Belfond /Pocket, 1990, ISBN 2-226-07416-4, 242p, p. 127.

¹¹ Philippe Hamon, *Expositions*, Paris, José Corti, 1989, pp 29-52 ; voir aussi le chapitre « Espace » de Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1997 (1^{ère} édition PUF, 1978), 208p, pp 47-82.

profondeur (que nous osons assimiler à Gléxwé spirituelle) et la surface à décrire (qui est Gléxwé physique) se conjuguent dans leur consubstantiation à Vicédessin. On comprend donc pourquoi déjà, depuis la France, à l'annonce de la mort de sa mère, Agblo déclare *in petto* et péremptoire :

Ouidah surgit dans son imagination sous les aspects d'une galère antique assez bien conservée.

« C'est à Gléxwé que ma Mère sera inhumée »¹²

Cette architecture de Gléxwé n'est pas sans insinuation historique douloureuse. Ouidah ou Gléxwé porte encore les stigmates de la tragique histoire de la traite négrière et de l'exclavage à laquelle succédera la non moins tragique et déshumanisante colonisation française.

Pourquoi donc Vicédessin sera-t-elle inhumée à Gléxwé et non à Koutonou (Cotonou) dont elle porte le surnom de hogbonouto ? La réponse tient à l'autre aspect de la cartographie de la ville-cité, car Gléxwé est aussi une nécropole où reposent les Gléxwévijiji. Cette ville structure (ou restructure ce qui a été momentanément déstructuré par la mort) les liens familiaux ou claniques.

II- 1. GLÉXWÉ SPIRITUELLE CONSUBSTANTIÉE À VICEDESSIN ET SON IMPACT SUR SON ATTACHEMENT AVEC AGBLO

Nous l'avons dit, Agblo, tout comme son clan, est très attaché à Gléxwé, au plan spirituel d'abord :

Possibilités et pouvoirs se trouvaient en sa possession face à la force des choses, et il sentait la ville le porter comme un vase sacerdotal sorti du Bois sacré : douceur et discrète sensualité qui participent de l'harmonie de Gléxwé due à l'équilibre des forces, image même de son paysage intérieur que reflète la vie quotidienne des aborigènes. [...] C'était la seule ville au monde où, parce que Gléxwévidjidji [sic], il

*avait la certitude que rien de mal ne pouvait lui arriver [...] Alors, grâce à ses souvenirs, à sa connaissance de la géographie tant spirituelle que sociale, et de l'anthropologie, de Gléxwé, il donnait à ses interlocuteurs l'impression de les connaître et, surtout, de n'avoir rien oublié.*¹³

Le principe d'immanence, selon lequel tout est intérieur à tout, ou un au-delà de la pensée est impensable, se trouve en quelque sorte corroboré par cet étayage affectif mis en exergue par l'épanchement du cœur du narrateur intrahomodiégétique. Et c'est justement de cet étayage affectif, cette inscription «histologique», que naît l'empathie entre lui et sa ville, d'une part, entre sa mère et lui, d'autre part, ou d'une opération quasi osmotique entre tous les trois en même temps. Comme le soutient la neuropsychanalyse, «l'événement déclenche une émotion qui stimule le système amygdalo-hippocampique. La mémoire ainsi éveillée retrouve dans le passé les images et les mots qui donnent forme à ce qu'on ressent à l'instant. C'est pourquoi tout est vrai, même quand on dit le contraire »¹⁴. Car, « la mémoire, ce n'est pas le retour du passé, c'est la représentation de soi qui va chercher dans les traces du passé quelques images et quelques mots. Cette reconstruction donne une forme cohérente au sentiment de bonheur ou de malheur que l'on éprouve, dans l'instant d'une relation.¹⁵ » Par effet de synergie, le lecteur empathique peut saisir, comprendre et apprécier aussi le narrateur que nous voudrions citer assez longuement pour bien faire ressortir cet impact de la consubstantiation de Vicédessin à Gléxwé (et de sa géographie tellurique) sur son fils Agblo. De la mémoire refluent des souvenirs d'une douleur ténébreuse :

¹² Op. cit., p.29. Nous soulignons. Cet aspect de Ouidah (Gléxwé pour les natifs) en galère antique est récurrent dans le roman ; voir également page 287 et passim.

¹³ Ibid, p.299. Nous soulignons.

¹⁴ D.L.Schacter, A.D.Wagner, « Médial temporal lobe activations, in « FMRI and PET », *Studies of Episodic Encoding and Retrieval hippocampus*, 9, 1999, p.7-24 cité par B. Cyrulnik, Op. cit., p.67.

¹⁵ Idem

Et revenait maintenant, la porte à peine entrebâillée, la langueur des voix d'autrefois au travers desquelles perçait la souffrance hiératique des vodous voués à leurs divinités dans leur solitude communautaire. Les voix s'étiraient, lentes, voluptueuses, stagnaient un peu parmi les feuilles de l'iroko, d'asroti, xounti, azizonti du couvent, pour s'élever ensuite dans l'espace silencieux de la pointe du jour sur Gléxwé soudain percé de ce décibel unique qui bouleversait le sommeil de son enfance de fils de prêtresse.

En trois notes brèves, d'une charge émotionnelle qu'il ressentit avec violence, il crut, en une fraction de seconde, entendre la voix de sa mère entonner un hymne sacré. Il chancela un peu, s'appuya contre le chambranle de la porte entr'ouverte, comme s'il hésitait à entrer, pour ne pas troubler une sieste de sa grand-mère vieille d'un demi-siècle déjà. [...] Il s'agit sur l'antique bas tripode d'iroko sculpté que Tâgni Boni avait hérité de son propre grand-père ; les faits, les voix et les gestes auxquels il avait été trop sensible constituaient des stigmates qui parfois se ravivaient : il se sentait comme sur les genoux d'un être vivant qui le serrait contre lui. [...] Des frémissements d'un quart de siècle réintégraient le cadre clanique des sentiments, et les volontés conjuguées, en action par-delà la mort, se resserraient autour de lui.¹

La puissance de l'évocation du « cadre clanique des sentiments » et de l'invocation de sa généalogie, particulièrement de sa part féminine (sa grand-mère maternelle Yaga : « ... il avait la gorge sèche, râpeuse et nouée ; il se dirigea vers la chambre opposée ... C'était celle de Yaga ; enfant, il y passait la nuit auprès de sa grand-mère pendant les périodes de sa mère au couvent », la tante de sa mère, qui est aussi la femme de son grand-père, Tâgni Bonin et enfin sa mère Vicédessin) régente cette géographie spirituelle. Ce qui rend donc littéraire l'architecture de Gléxwé, c'est que là où celle-ci ne parlait pas, là où elle n'avait qu'une fonction – donner à habiter et permettre la vie sociale, autour d'un forum où se joue la vie politique, économique et financière, et la vie religieuse autour des temples, couvents ou églises le roman *Les Appels du Vodou* donne une

voix à ce silence et fait passer la cité du monde de la fonction à celui du sens. « C'est le roman qui rend sensible, non seulement l'apparence (et c'est la description) mais le sens de la ville. La poésie de la ville donne à imaginer, à sentir et à comprendre ce qui, sans elle, serait vécu, donc perdu, au fil des jours ...² »

Mais cette géographie littéraire spirituelle jouxte, rythme et anime une autre, celle dont la topographie est physique.

II- 2. GLÉXWÉ PHYSIQUE CONSUBSTANTIELLE À VICÉDESSIN ET SON IMPACT SUR SON ATTACHEMENT AVEC AGBLO

Comme nous le disions plus haut, Gléxwé spirituelle et Gléxwé physique sont intriquées au point que vouloir réaliser une ligne de démarcation entre les deux peut se révéler une gageure, un véritable défi à relever. Néanmoins le lecteur peut découvrir des traces, des indices, des informants qui décrivent Gléxwé physique dans presque tous les soixante-trois (LXIII) chapitres ; mais nous nous intéresserons aux chapitres IX (pp 55-58), LV (pp. 291-298), LVI (pp 285-298) et LXIII (pp.333-335).

L'un des dédicataires majeurs du roman est explicitement inscrit dans la formule déontique qui souligne une obligation, une nécessité et un devoir ; il s'agit de « la ville de Gléxwé surnommée Ouidah ». Sans nul doute Gléxwé, pour le narrateur intra-homodiegétique, est une ville mystérieuse du fait aussi de son antiquité.

...Aucune rue de Gléxwé n'est éclairée : les dieux s'opposent à toute lumière artificielle.

Ainsi, jusqu'à l'aube, l'immense linceul noirâtre de la nuit profonde pèse sur la ville antique où, dès le premier chant du coq, chaque bruit, chaque voix, chaque son se décharge de sa pesanteur de mystère et de peur aussi qu'aucun des protagonistes n'avoue avoir éprouvée. Et la ville fondée par Kpassè, tel un vaisseau fantôme en train de se muer en une réalité de fraîcheur et de poésie,

¹ Op.cit., pp 301-302. Nous soulignons.

² Jean Yves Tadié, op. cit., pp 127-128.

réapparaît dans le soleil émergeant du côté de Zougbodji.³

Ici, l'auteur s'intéresse aux formes plus qu'au fond. L'architecture de la ville, telle une obsession affective, est une apparition sous forme de métaphore, « un vaisseau fantôme » qui se métamorphose en une immatériabilité palpable par les sens de la vue, du toucher, de l'ouïe et aussi de l'ineffable :

Pas un Gléxwévi qui n'aime cette ville avec une passion discrète qu'il voudrait rendre plausible. Comment explorer l'irréalité de ce qui confère à Gléxwé sa force qu'on aimerait communiquer dans une polyphonie comme celle de ce moment faites des alternances entre les prosopopées de ceux qui en sont plus et les palabres des vivants ?⁴

Gléxwé fait la somme d'une rue, d'une place, d'un système de rue, de maisons et de personnes afin de créer ou recréer une forme lyrique en symbiose étroite avec l'actualité :

Son père le lui avait dit, après avoir scruté la ville dans un crépuscule qui se désagrégeait en devenant roux cendré : « Gléxwé est comme ça ; on y peu rien : nombre de ses enfants reviennent, restaurent les cases dans lesquelles ils ont vu le jour ; ils construisent même leurs propres demeures en respectant ce que personne, jamais n'aura la tentation de profaner »⁵

Chaque lieu de Gléxwé contribue à la structure littéraire et symbolique de l'ensemble, grâce aux déplacements qui animent la vie, et il n'est pas jusqu'aux cimetières qui ne participent tout naturellement à cette reviviscence, une sorte de réintégration :

A quelques mètres sous terre, toutes les vieilles demeures de Gléxwé sont des nécropoles : pas une qui ne recèle des cadavres d'ancêtres ou de parents dans ses soubassements ; on vit avec les morts ; on dort sur leurs sépultures, protégés à coup sûr par les esprits de ceux qui ne sont plus...

Pas une rue de l'ancien port des esclaves où le promeneur noctambule, ou le somnambule aspiré de son akozâ et poussé de sa chambre, ne croiserait un autre « erratique » débouchant du renforcement d'une porte, du pied d'une grotte ou d'un arbre vodou, ou d'une de ces nombreuses venelles qui serpentent coincées entre des concessions...⁶

On le voit, nous parcourons successivement ou simultanément le plan cadastral, la sociologie et l'anthropologie de Gléxwé jusque dans ses tréfonds. Mais si « les vieilles demeures de Gléxwé sont des nécropoles », il n'en demeure pas moins un cimetière municipal extérieur ouvert à tout visiteur. C'est justement là que la plupart des membres de la famille du narrateur intra-homodiegétique ont élu leurs dernières demeures : hormis les anciens Daagbo et Tâgni Bonin inhumés dans les maisons, son père Paul Kokou et maintenant sa « Vieille Fiancée » et Grande Prêtresse du Vodou, Vicédessin, à laquelle il demeure éternellement attaché par cette corde d'argent mystique qui rend les absents toujours présents à la moindre évocation de leur nom et de leur souvenir.

Le cimetière, pour le narrateur, devient de ce fait le lieu du souvenir, de pèlerinage, de recueillement et de méditation :

Agblo entra dans le cimetière ; à chaque retour au pays, il y venait s'incliner sur les tombes de Yaya et de Paul ; il se revoyait l'année dernière avec sa mère, sa femme, et le cadet de ses enfants qui photographiait les tombes de ses aïeux. Le territoire était parsemé de sépultures en marbre, en béton recouvert de carrelage, ou modestement arrangées en tumulus ; leur multiplicité l'avait frappé quand sa grand-mère était le seul mort pour qui il venait prier en fon, en yorouba ou en français, selon la langue dans laquelle la prière, instinctivement, émergeait en lui, debout face au portrait de sa « Très bonne Yaga »⁷.

Comme le lecteur peut lire explicitement, le cimetière est un « territoire parsemé de sépultures en marbre, en béton recouvert de carrelage, ou modestement arrangées en tumulus ;... » où le

visiteur retourne rechercher les éléments culturels nécessaires à la construction de son identité narrative. Et puisque c'est le style relationnel qui oriente le remplissage, on peut dire que les souvenirs qu'on va chercher dans son passé et les mots qu'on choisit pour leur donner forme, construisent des autobiographies différentes selon le partenaire du récit.

Ce « territoire » physique que les vivants ont construit pour les morts est à l'image du territoire de Gléxwé habité par des êtres de chair et de sang. Les deux types de territoires vivent en très étroite relation toujours sur le mode des stratifications sociales comme le montre les différentes qualités extérieures des tombes : en marbre pour les aristocrates et la haute bourgeoisie, et peut-être aussi pour les parvenus ; du béton carrelé pour la classe moyenne ; et enfin du tumulus arrangé pour les plus modestes. Mais dans tous les cas de figures, la qualité des relations entre les morts et les vivants transcende les apparences tombales ; elle est plutôt proportionnelle, pensons-nous, au degré d'empathie⁸ entre les deux entités, suite logique du travail de deuil consiste à garder un lien avec l'être perdu, en remaniant notre manière de l'aimer.

Observez la posture du narrateur « debout face au portrait de sa « Très Bonne Yaga » » et vous comprendrez la nécessité de l'écriture de ce roman auto-bio-graphique et son rôle dans le travail de deuil. Nous recourons encore une fois à Boris Cyrulnik pour expliciter l'intérêt du concept de ce travail de deuil ici. Il écrit :

La perte est individuelle, mais le deuil est collectif. Il exige le soutien de l'affectif qui stimule sensoriellement l'endeuillé autant que le travail de deuil qui permet à la culture de donner sens à la disparition provoquant ainsi le remaniement des représentations : « Depuis que j'ai fait un cadre avec ses photos, depuis que j'écris sa biographie, je ressens moins le vide de la perte puisque j'apprends à mieux vivre avec lui, non plus avec sa présence réelle, mais avec sa représentation. »⁹

Grâce à ce portrait de la grand-mère Yaga, le narrateur relie émotionnellement le territoire du cimetière et celui de Gléxwé des vivants. Donc si les défunts ne parlent plus, l'écrivain devient leur porte-parole omniscient.

Ainsi le décès de sa mère, en ravivant la souffrance de la perte et du deuil, reconvoque une nouvelle exploration du plan de masse de l'ancienne

agglomération clanique dans sa configuration actuelle :

... On avait donné une autre structure à l'ancienne agglomération, après la construction de la route qui l'avait frappée d'alignement ; depuis cette « dislocation topographique », qui avait fait changer la place de Xwéli et de la roche Olumo, la plupart des pièces de la chambre de feu Bah-Akpakpè s'ouvriraient sur cette cour.¹⁰

En évoluant de corridor en corridor, le narrateur *...s'arrêta devant l'enclos des Ase, sortes de mini-parapluies métalliques, symboles des personnes enterrées dans l'agglomération depuis des générations.*

...aujourd'hui, la multitude des Ase l'impressionnait parmi lesquels il reconnaît celui de Tāgni Bonin inhumée dans la maison, celui de Yaga enterrée au cimetière, ceux des oncles Akpoto et Gbênakpon, des tantes Adanlayidé et Kindossi. Celui de sa mère viendrait intégrer le groupe.¹¹

Le symbolisme des petits parapluies rend encore plus manifeste l'attachement des vivants aux morts et particulièrement du narrateur à sa mère. Ce symbolisme qui ne se limite pas aux mini-parapluies, est rendu avec maestria par l'étude esthétique des *Appels du vodou*.

³ Olympe Bhély-Quenum, op. cit., p.56. Nous soulignons.

⁴ Idem

⁵ Idem. Ce souvenir apparemment banal est une des bases de cette mémoire autobiographique que la neuropsychanalyse explicite de nos jours : « Une perception banale déclenche une évocation personnelle. Une chanson ancienne, une paire de pantoufles usées, un tableau décoloré provoquent une reminiscence visuelle. Comme pour le goût de la madeleine de Proust, une image évoque un scénario passé. [...] Quarante ou cinquante ans plus tard, nous relierions préférentiellement les objets et les événements que nous percevons avec cette période sensible de notre jeunesse où l'affectif et le social s'apprêtaient à donner un sens à toute l'aventure de notre existence. Cf. J.M. « Vivid memories and the reminiscence phenomenon: the role of a self narrative », *Human Development*, 31, 1998, p. 261-273, in B. Cyrulnik, op. cit. p.198.

⁶ Ibidem, p.55. Nous soulignons.

⁷ Ibidem, p.291. Nous soulignons.

⁸ G. Thinès, *Phénoménologie et science du comportement*, Bruxelles, Mardaga, 1980

⁹ « Le « Mitsein » des phénoménologues est aujourd'hui précisé par les études biologiques qui démontrent qu'un individu ne peut survivre qu'en échangeant des informations avec le milieu qui l'entoure, son « Umwelt ». »

Traductions de l'allemand.

Mitsein : être avec

Umwelt : monde alentour

Empathie : traduction de *Einfühlung*, ressentir.

Lire aussi Th. Lipps, 1898, cité in D. Houzel, *Psychopathologie de l'enfant et de l'adolescent*, Paris, PUF, 2000, p.226.

¹⁰ B. Cyrulnik, op. cit., p.81. Nous soulignons. Lamartine dirait : « Objets inanimés avez-vous donc une âme / Qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ? »

¹¹ Olympe Bhély-Quenum, op. cit. p.300.

¹² Le terme Ase est en italique dans le texte. Nous soulignons. Il serait beaucoup plus indiqué de consacrer un article entier à la mort et à l'enterrement de Vicédessin, la mère du narrateur intra-homodiégétique.

III- ESTHÉTIQUE DE LA TECHNIQUE NARRATIVE DANS *LES APPELS DU VODOU*

Ce roman, qui peut être considéré comme la coda de la saga familiale, vient, en quelque sorte, clôturer ce que l'auteur avait commencé trente-quatre ans plus tôt dans ses romans précédents : *Un piège sans fin* (1960), *le chant du lac* (1965) *L'Initié* (1979), ainsi que d'autres œuvres littéraires intermédiaires, ont mis en place, avec la patience, la minutie, le raffinement et le génie pensant et créateur d'un peintre, tous les éléments constitutifs du puzzle d'une auto-bio-graphie¹ faite de plusieurs autres biographies parfaitement serties pour culminer dans ce quatrième roman *Les Appels du Vodou* (1994). *Les Appels du Vodou* est enrichi de la connaissance parfaite qu'a Olympe Bhêly-Quenum du patrimoine et héritage culturels, gnoséologiques et historiques béninois et de l'anthropologie africaine. L'auteur y démontre également une très grande érudition : la réflexion philosophique (dans *Un piège sans fin* et *Le chant du lac*), le mysticisme qui allie tous les pouvoirs initiatiques tels que la foi chrétienne, la foi vodou et la Franc-maçonnerie nourrie à la source gréco-latine (dans *L'Initié*), ou l'enracinement dans les valeurs primordiales de la civilisation authentique pour initier à une meilleure ouverture au monde (dans *Les Appels du Vodou*). Le tout est servi par une esthétique aussi exceptionnelle et exclusive que cette relation frappée du double sceau oedipien et orphique entre lui et sa mère et placée sous les auspices du Vodou. La production romanesque d'Olympe Bhêly-Quenum est un hymne à sa mère Vicédessin et à sa ville Gléxwé, toutes deux consubstantielles l'une à l'autre. Et c'est bien à dessein qu'il traduit les vers 23 à 40 du champ XI de *L'Odyssée* d'Homère dont je cite le troisième paragraphe qui me paraît assez édifiant :

C'est alors que surgit l'ombre de ma mère, Anticlée, la fille du fier Autolykos, que j'avais laissée pleine de vie à mon départ pour la sainte Ilion. À sa vue la pitié remplit mes yeux de larmes.

Les Appels du Vodou illustre parfaitement de cet amour de fils pour sa mère portée à son acmé narrative. De la première ligne à la dernière ligne

tout parle de cet amour dans toutes ses déclinaisons qui culminent dans l'agapè, en passant par l'amour de l'art et la technique d'écrire (esthétique = aisthétikos), la pulsion de vie (eros) qui est plus fort que la pulsion de mort (thanatos) et l'amour du prochain au sens impersonnel (phileo). Les mots, les paroles, les chants des initiés, les rituels, les incantations et proférations, les souvenirs ineffables qui tissent ce roman nous invitent à sa déconstruction pour le comprendre en le reconstruisant pour qu'il fasse sens. Ce travail archéologique, nous ne l'entreprendrons que partiellement sans explorer toutes les stratifications du savoir et de la connaissance en sédimentation. Il faudra toute une équipe pluridisciplinaire de chercheurs pour l'entreprendre et le parachever dans la durée. Hic et nunc nous nous contenterons, provisoirement, du décapage, c'est-à-dire de l'étude de l'esthétique romanesque² et de la technique narrative tel que nous, lecteur, l'apprécions de notre point de vue actuel. Jean Bessière, dans son livre *Principes de la théorie littéraire* (2005), nous éclaire mieux lorsqu'il écrit :

Dire ce en quoi consiste l'œuvre et ce qui va avec ce quoi – l'objet de l'œuvre, son auteur, son lecteur – équivaut à dire la manière dont l'œuvre répond de ses propres dualités qu'impliquent son paradoxe rhétorique et la question de la pertinence. Cela se dit à propos de l'œuvre : l'œuvre se différencie au sein des discours comme ce qui leur est à la fois le plus extérieur et le plus immanent ; elle est, par rapport à ses conditions, à double face

– cela fait son autonomie, son hétéronomie. Cela se dit à propos de l'auteur : celui-ci ne peut contredire ce jeu de l'œuvre, pas plus que ne peut le faire une étude du rapport de l'auteur à l'œuvre

– ce rapport est à double face. Cela se dit du lecteur et de la réception de l'œuvre : celui-ci se donne comme ce qui est entièrement recevable et comme ce qui ne confirme pas sa recevabilité – l'implication du lieu commun suppose, faut-il répéter, des jeux d'inversions des figurations des institutions linguistiques et sociales de la réalité. Le rapport de l'œuvre à l'auteur est à double face.

*L'autonomie de l'œuvre est, de ce fait, une hétéronomie – l'œuvre est selon un défaut de confusion avec la situation où elle advient, selon une apparence et selon la question que fait cette apparence, et qui est indissociable d'une perspective cognitive, faut-il répéter, selon le fait brut qu'elle constitue, selon le même fait brut auquel elle identifie les symbolisations et représentations sociales.*³

Ainsi nous étudierons l'esthétique de la technique narrative. Nous prendrons en compte le problème de l'identité narrative qui, logiquement, est en rapport étroit avec le statut épistémologique des noms propres ; car comme le dit Hobbes : « Les noms propres n'évoquent qu'une seule chose ; les universaux rappellent un terme quelconque d'un ensemble. ⁴ » Les noms propres ont exactement la même fonction dans la vie sociale : ils sont l'expression verbale de l'identité de chaque personne individuelle. En littérature, cependant, cette fonction des noms propres est mieux restituée dans le roman, ici dans *Les Appels du Vodou*, tout comme inaugurée précédemment avec majesté dans *L'Initié*.

Selon Michel Zérafra, l'une des plus solides bases d'un examen sociologique du roman consiste à prendre en considération le problème du point de vue narratif. Mais, si l'écrivain interprète la vie sociale, quels sont les modes concrets donc esthétiques, de cette interprétation ? Comment, à partir d'un certain statut objectif des rapports socioculturels, économiques et politiques dont il a plus ou moins conscience, le romancier saisit-il ce qu'il croit être la vérité et l'ensemble des relations interpersonnelles⁵. S'appuyant sur un principe ainsi formulé par Henry James : « La forme seule maintient et préserve la substance »⁶, « principe tout esthétique en apparence, et pourtant chargé de signification sociologique⁷ », il affirme que la forme, c'est aussi la composition du roman, son organisation dite interne, et d'abord, pour James, cette « vision indirecte » (*Indirectness*) qui consiste à faire « réverbérer » par un personnage (dans la conscience d'une personne) les aspects, les éléments complexes et mouvants d'une réalité sociale. « La notion de forme (à écrire, écrite) inclut celle de

technique, et plus généralement la notion d' « économie des moyens ». La forme est opératoire, elle est travail sur le réel. Là réside, pour l'essentiel, une mimesis dont on oublie souvent la *nature socio-esthétique* : l'art et les techniques engendrent des formes parce qu'ils participent de la substance formelle⁸ ». Nous relevons ici la difficulté, sinon la vanité, à séparer systématiquement la « technique narrative » de l' « esthétique romanesque » ; néanmoins on peut bien distinguer la technique narrative comme stratégie formelle d'écriture de l'esthétique romanesque comme stratégie d'encodage du langage (du message) propre à chaque romancier (son style où serait inscrit son ADN, son identité génétique). On peut, par ailleurs, dire que l'art ou la technique du roman diffèrent de l'art ou de la

¹ Jean-Philippe Miraux, *L'Autobiographie – Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 1996, 128p, p.10 : « Dans son très volumineux et bel essai *Auto-bio-graphie* (second volume des *Lignes de vie*). Georges Gusdorf définit ce que l'on pourrait appeler les fondements philosophiques de l'écriture autobiographique. En commentant les trois termes qui composent le nom, Gusdorf pose clairement les différentes dimensions de cette forme particulière de l'écriture du moi. *Auto*, dit-il, « c'est l'identité, le moi conscient de lui-même » (p.10), ce complexe sujet qui s'est lentement élaboré dans le parcours d'une existence singulière et autonome. *Bio*, c'est précisément le parcours vital, la continuité, le cheminement de cette identité unique et singulière, la *variation* existentielle autour du thème fondamental que constitue l'*auto*, le moi ; entre *auto* et *bio*, se trace le rapport difficile de l'ontologie et de la phénoménologie, de l'être et de son existence, de l'identité et de la vie. Mais ce rapport, chacun d'entre nous le connaît, rapport souvent difficile et non réciproque entre l'individualité et le déroulement pratique d'une existence, entre le moi et son inscription dans la réalité, les vicissitudes du quotidien, les échecs et les rêves non réalisés. Individu en attente de la réalisation de l'individu ; êtres inaccomplis. *L'auto-bio* est donc le lieu complexe de cet inaccomplissement. Alors nous dit Gusdorf, peut surgir la *graphie*. La vie personnelle peut rencontrer dans l'activité scripturaire la possibilité d'une nouvelle vie : l'*auto* inscrit dans le *bio* la décision d'écrire ; l'autobiographie est renaissance, initiative qui pose les conditions d'une éventuelle reconquête de soi, d'une reconstruction, d'une reconstitution. Mais cette reconstruction du moi qui ouvre encore la question de l'expression : il semblerait aussi ardu de réussir à *écrire* le moi qu'à le construire positivement dans l'existence même. [...] Gusdorf décrit admirablement cette souffrance de l'autobiographie parce qu'elle joint la difficulté du style à la difficulté de se regarder en face : à la face à la fois affirmer par son contenu. « La difficulté d'expression atteste une difficulté d'être, non par humilité, mais par recul devant le grand espace, devant l'affirmation de soi au péril des autres. » (p.23) Par ailleurs, l'écriture du moi – la *graphie* de l'*auto* et du *bio* – établit une redoutable distance entre le moi écrivain et le moi vécu, entre la vie et sa représentation : terrible écart qui fonde nécessairement une relation de jugement, d'évaluation de ce qui a été par ce qui est...

² Au sens où l'étudie H.R. Jauss dans son livre *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », 1978. Nous y reviendrons.

³ Jean Bessière, *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », ISBN 2-1305-4762-1, 2005, 269p, pp 235-236.

⁴ Thomas Hobbes, *Léviathan*, 1651. Nous le citons juste pour la circonstance ; d'autres sources nous aideront à analyser la fonction narrative du nom propre, particulièrement celui d'Agblo Tchikòton et de Vicédessin.

⁵ Michel Zérafra, *Roman et société*, Paris, PUF, Collection SUP, Section « Le sociologue », [1971], 1976, 184p, pp 41-42. La dénomination de la section induit que Michel Zérafra se place dans la perspective de l'analyse sociologique du roman dont quelques maîtres à penser sont Georg Lukàcs et Lucien Goldmann dont il se réclame (p.55 du livre).

⁶ *Ibidem*, p.56.

⁷ *Idem*. Nous soulignons.

⁸ *Idem*. Nous soulignons.

technique de la poésie, ou encore de l'art ou la technique théâtrale car leurs caractéristiques formelles les désignent comme tels, tandis que l'esthétique est propre à chaque auteur. Pour simplifier, on pourra dire que la technique, c'est l'écriture, et l'esthétique le style ; mais leur stricte départementalisation n'est pas toujours immédiatement perceptible. L'écriture peut exprimer une conscience collective, un mouvement littéraire, une philosophique (le déconstruivisme, la phénoménologie, le surréalisme, la Négritude), tandis que le style peut exprimer une conscience individuelle, car nul auteur africain n'écrit comme Olympe Bhêly-Quenum, ou comme Wole Soyinka, ou Nadine Gordimer, ou encore Sony Labou Tansi⁹. Revenons maintenant au roman *Les Appels du Vodou* pour en retracer l'esthétique de la technique narrative, ne serait-ce que partiellement (et partialement).

Commençons par rappeler la structure externe du roman. Sa table des matières indique une composition en soixante-trois (LXIII) chapitres d'inégales longueurs variant entre 7 (chapitre I) et 2 (chapitre LXIII) pages ; le tout fait 335 pages. C'est le roman le plus volumineux, le plus dense et le plus documenté de l'auteur. Les soixante-trois chapitres comportent, en bas de dernière page, des notes explicatives des mots et expressions fon, mina ou yorouba ; sauf seize chapitres qui n'en ont pas (IV, XIII, XXIII, XXX, XXXI, XXXII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XXXIV, XXXV, L, LIII, LIV, LVII, LVIII). L'œuvre, dédiée,

*« à la mémoire de la Grande Prêtresse
Que fut ma Mère,
A la ville de Gléxwé surnommée Ouidah
Je dédie ce roman,
Un mémorial de l'Afrique des
profondeurs »*

est auréolée de deux exergues : le premier est tiré de *L'Odyssée, Chant XI*, vers 23-40 ; 84-87 traduit par Olympe Bhêly-Quenum ; le second est un court extrait de *À la recherche du temps perdu – Du côté de chez Swann* de Marcel Proust.

Ainsi se présente, grosso modo, l'architecture de ce roman.

Ajoutons pour entrer dans le fond du sujet, que le chapitre I peut être lu comme une introduction au roman ; car, c'est par lui que l'auteur met en place tous les éléments de la substance des soixante et un chapitres à venir, tandis que le dernier chapitre, la conclusion, signifie au lecteur que la partition est jouée, *alea jacta est*, et que le rideau est tombé. Le mot « Fin » qui indique bien la coda, indique aussi le terme d'une vie bien remplie, celle de la Grande Prêtresse Vicédessin, la mère du narrateur intra-homodiegétique. Mais c'est justement cette fin qui marque le commencement de la nécessité de raconter sa mère et de se raconter en racontant Gléxwé et la famille-rhizome Bhêly-Quenum dont les racines, en repoussant ici et là en Afrique et ailleurs dans le monde, ont créé un véritable archipel¹⁰.

La technique narrative repose sur les stratégies d'écriture du romancier. Pour autant, elles ne sont pas forcément des réquisits d'une méthodologie scientifique même si l'occurrence des sciences humaines ou du langage ou connexes plus ou moins apparentes dans l'œuvre rend le recours à l'épistémologie nécessaire pour l'attestation de leur pertinence. Nous pensons, sur ce point, à l'anthropologie et à la sociologie – voire à l'archéologie du site de Gléxwé par exemple - que Olympe Bhêly-Quenum convoque régulièrement dans ses conférences et autres écrits¹¹. Le surnaturel et l'ésotérique sont également opératoires dans le roman en tant que stratégie d'écriture et même de lecture, car pour le narrateur sa Mère n'est pas une mère ordinaire, elle est la Grande Prêtresse du Vodou « Alladahouin aux secrets durement protégés » :

La tante [Tâgni Bonin] et sa nièce [Vicédessin] relevaient de la même confrérie initiatique du Vodou Alladahouin aux secrets durement protégés [...]. Membres du même couvent, les non-dits enracinés dans un rituel codé transmis de bouche à oreille depuis les temps immémoriaux les unissaient davantage ; c'était par le truchement

⁹ Danielle Sallenave, écrivain, soutient qu' « il y a une dimension de l'expérimentation dans le trajet individuel de chacun, et P. Otchakovski-Laurens a eu raison de le rappeler, il peut durer plus ou moins longtemps... c'est le moment fusionnel, où soi-même, son écriture et ses sujets, tout cela fait partie d'un même élan. » in *Littérature*, Revue trimestrielle, Février 1990. N°77, 126p, p.95.

¹⁰ *Olympe Bhêly-Quenum présenté par lui-même*, Paris, F. Nathan, coll. « Classiques du monde », 1979, 79p, ISBN 2-09-16010-3, pp 8-9.

¹¹ Idem

de codes hiératiques qu'elles communiquaient entre elles comme avec leurs coreligionnaires pendant les périodes de culte...¹

Comme nous le lisons dans cet extrait, nous sommes ici en situation de communication ésotérique ; le code est hermétique et forços à tout non-initié et en plus le rituel codé est transmis de bouche à oreille. Faut-il alors comprendre avec Umberto Eco que « la fortune du code a toutes les caractéristiques d'un exorcisme, qu'elle constitue la tentative d'imposer un ordre au mouvement et une organisation aux pulsions telluriques, d'individuer un scénario là où il n'y a que danse improvisée d'événements fortuits » ? Ainsi, ajoute-t-il que c'est un « soupçon qui assaille aussi les métaphysiciens du code, car le code, même s'il est une règle, n'en est pas pour autant une règle qui « ferme », il peut être aussi une règle-matrice qui « ouvre », qui permet de générer des occurrences infinies, et donc l'origine d'un « jeu », d'un « tourbillon » incontrôlable. Nous partageons, dans une certaine mesure, ces préoccupations du sémioticien et philosophe italien qui nous semblent s'inscrire également dans un ordre pédagogique, car ce qui est inconnu demande à accéder à la lumière, à la connaissance ; ce qui est encodé peut être décodé pourvu que le chercheur se donne la peine de s'inscrire à l'école de ce savoir. L'informatique nous en donne une illustration patente. Le fait d'avoir éprouvé le besoin de mener cette bataille signifie que le problème des règles, de leur origine et de leur fonctionnement a été posé, et, avec lui, l'exigence d'expliquer en termes unifiés les phénomènes individuels et les phénomènes sociaux. Donc, l'irruption du code, fut-il hiératique, « nous dit que la culture contemporaine veut construire des objets de connaissance ou démontrer qu'à la racine de notre fonctionnement en tant qu'êtres humains il y a des objets sociaux connaissables. La notion de code est à la fois une

condition préliminaire et une conséquence immédiate d'un projet constitutif des sciences humaines [...]. Le code est l'instrument catégoriel de ce devoir scientifique que sont les sciences humaines.² » Il tombe donc sous le sens que la notion de code cryptographique – les codes hiératiques auxquelles fait allusion Olympe Bhély-Quenum dans la communication des savoirs et de la connaissance vodou – est celle qui nous a semblé – de façon provocatrice – la plus simple : « de façon provocatrice » parce que si l'on réussit à trouver un principe d'inférentiabilité jusque dans la cryptographie, on comprend alors que l'idée de code nous soit apparue si fascinante :

« Membres du même couvent, les non-dits enracinés dans un rituel codé transmis de bouche à oreille depuis les temps immémoriaux les unissaient davantage ; c'était par le truchement de codes hiératiques qu'elles communiquaient entre elles comme avec leur coreligionnaires pendant les périodes des cultes... » (p.10)

Ou

« ...toutes s'exprimaient dans leur langage ostracisant qui excluait les profanes de leur univers. Yaga, affable, interprétait... » (p.75)

Le surnaturel ou le surréel, quant à lui, fait partie intégrante de l'imaginaire humain, car comme nous l'explique la neuropsychanalyse :

Nous nous soumettons aux représentations que nous inventons, pour notre plus grand plaisir ou notre malheur.

Je vais essayer d'éclairer cette idée avec l'exemple du deuil. Quand il était vivant et qu'il nous côtoyait, l'autre marquait son empreinte dans notre mémoire biologique. Nous étions accoutumés au son de sa voix, à ses habitudes comportementales, à sa présence réelle. Le jour où est mort, notre monde sensoriel a été bouleversé puisque l'autre n'était plus. Mais le cher disparu

¹ Olympe Bhély-Quenum, op. cit., p.10. Nous soulignons. Le mot « non-dit » est en italique dans le texte. Par association d'idées, il nous vient à l'esprit cette interprétation à prendre toute fois avec des réserves : le nom ALLADAHOUIN a pour radicale ALLADA nom d'une cité qui fut le berceau des monarques du royaume de Danhomè ou Dahomey (actuel Bénin). Et au décès du roi régnant à Agbomey ou Abomey, précisément dans le palais royal à Singbodji. On dit que le roi est parti à Allada. Nous subodorons un rapprochement plus que sémantique entre Alladahouin et Allada. Nous remercions le lecteur qui rectifiera notre mauvais rapprochement éventuel.

existait encore dans nos souvenirs et dans nos photos, autant que dans nos mots, dans les récits que sa famille et sa culture faisaient de son existence passée. Que le point de départ soit sensoriel ou verbal, le chagrin allume la même zone cérébrale, ce qui déclenche une émotion et modifie la biologie de l'endeuillé³.

Nous pouvons mesurer la pertinence de l'apport de la neuropsychanalyse d'abord par l'opération de la télépathie et de la prémonition sur le narrateur qui, à l'instant i, « comme s'il avait soudainement un «coup de pompe», il s'appuya au dossier de sa chaise et ses yeux fermaient lentement ; un frisson arpentait son corps ; il percevait des pas près de son bureau et rouvrit les yeux ; il n'y avait personne. La présence de sa mère frémissait dans son cerveau ; il pensait souvent à elle, de même qu'à son père mort sept ans plus tôt. 4 » Cette pertinence s'inscrit ensuite dans la rapide prise de décision par le narrateur qui illustre tout à fait la nature de son attachement à sa mère :

.... C'est à Gléxwé que ma Mère sera inhumée

Cette sentence péremptoire contient en elle-même l'antidote à la douleur irrémédiable et un grand pouvoir de résilience. Elle peut même être tenue pour la pensée matricielle du roman, car c'est par elle que tout est mis en mouvement ; c'est par elle qu'est mise en place la stratégie d'écriture ; elle est l'alpha et l'oméga. Gléxwé c'est « la terre, inépuisable et suprême matrice » (Hugo), moule qui, après avoir reçu une empreinte particulière en creux et en relief, permet de reproduire cette empreinte sur un objet soumis à son action. De notre point de vue, Gléxwé et Vicédessin constituent les deux parties déconstruites de cette matrice ; c'est pourquoi le narrateur veut les réunir à nouveau pour se reconstruire en reconstruisant le patrimoine. Vicédessin est née au sein de Gléxwé et retournera dans le sein de Gléxwé, dirons-nous pour paraphraser la Bible. Pour corroborer notre propos, nous citerons cet extrait d'un entretien que l'auteur a accordé à un collaborateur de la revue *Notre Librairie*, numéro consacré spécialement à la *Littérature béninoise* ; il passait en revue sa

production romanesque :

...quant aux Appels du Vodou, il faut être honnête : c'est le seul livre où je me suis vraiment investi. Je l'ai déjà dit : à l'origine j'avais pour projet d'écrire un livre très simple, environ 200 pages, sur la ville de Ouidah que j'adore. C'était plutôt un travail de sociologue, doublé d'une dimension d'anthropologie culturelle, pour montrer l'évolution de Ouidah.

...La mort de ma mère a fait basculer le projet initial devenu, en somme, une biographie au sein de laquelle se trouve une autobiographie ; l'évolution de cette vie, puis bien d'autres, est devenue une sorte de saga familiale : mes deux familles ; d'un côté les Quenum, de l'autre les Agbo, et au cœur de tout cela Ouidah ; il y a comme une rivalité entre ma mère et Ouidah, ville extrêmement possessive ; or ma mère, c'était « ma vieille fiancée ». Vous voyez la situation ; il y a de quoi amuser les successeurs et autres épigones de Freud. Des amis psychanalystes ne se sont pas privés de me poser des questions !...⁵ »

Ainsi s'expriment les variations de l'esthétique de la technique romanesque dans *Les Appels du Vodou*. De projet d'écriture d'un ouvrage très simple de 200 pages de type sociologique et d'anthropologie culturelle – livre technique alors sur une ville – l'auteur réorganise et la forme et le fond et la technique scripturaire pour produire un roman de 335 pages sur sa mère et sa ville, elles-mêmes une mise en abyme de ses deux familles (les Quenum et les Agbo). Le roman subit ainsi une métamorphose conséquente : biographies gigognes dont le noyau est une autobiographie où la

¹ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, collection « Formes sémiotiques », 1988, 285p, p.245, ISBN 2-1304-1456-7, ISSN 0767-1970.

² Ibidem, pp 245-246.

³ Boris Cyrulnik, op. cit., pp 79-80. Nous soulignons.

⁴ Olympe Bhély-Quenum, *Les Appels du Vodou*, p.23. Nous soulignons. Comparez avec le soulignement de la note précédente.

⁵ *Notre Librairie*. Revue du Livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien. N°124, octobre - décembre 1995 consacré à la *Littérature béninoise* ; N° d'inscription à la C.P.P.A.P. : 1 263 AD – N° ISSN : 0755-38-54_ Code d'ouvrage : 59-404-32, 208p, p.119. Nous soulignons.

prosopographie et l'éthopée sont mixées⁶.

Nous voyons donc que le thème central qui structure finalement l'esthétique de la technique narrative est le décès de la mère de l'auteur-narrateur. Cela se trouve particulièrement inscrit dans les chapitres II, III, XIII, XXX, XXXIV, L, LIV, LX qui commence par un introït, un « hymne d'amour par-delà la mort tragédie de la Mort chant de vie sereinement lumineux sur Koutonou Grand-Maman s'en allait... » (p.317) et annonce le chapitre LXIII, une coda en forme d'ultima verba post mortem reflux de la mémoire et du souvenir, car « il [Agblo/narrateur] entendait maintenant chanter en lui avec le timbre même de Vicédessin. » Quand la bière toucha le fond cimenté et alors que le chant s'estompait, il admit « comme si ç'avait été une révélation, que cette femme à qui il ressemblait tant, même dans ses défauts, avait marqué sa vie d'homme et il en avait désormais l'inébranlable certitude... et à cet instant précis, il avait la conviction de n'avoir pas inhumé sa mère, mais restitué à la glèbe de Gléxwé un objet d'art antique inéchangeable il y avait longtemps extirpé de son sein » (p.335).

Comme nous venons de le découvrir dans *Les Appels du Vodou*, la technique narrative, en alternant l'art scripturaire et l'art oratoire – voire l'art divinatoire au code crypté – se conjugue avec l'esthétique romanesque pour produire ce que nous avons appelé *esthétique de la technique narrative*. L'auteur y use de l'écriture et du langage philosophique pour traduire les mots-concepts et les personnages conceptuels (Gilles Deleuze et Félix Guattari, 1991/2005, 60-81) du Vodou. Il nous révèle même qu'il existe des niveaux de langue fondés sur les notions d'écart, de cohésion et de densité entre la langue fon d'Abomey plus aristocratique et académique, et la langue fon de Gléxwé ou de Koutonou plus véhiculaire, d'une part, et d'autre part la langue du couvent hiératique. Par contre, il abhorre les catégories et apartheid induits de la langue française, tel que « le français d'Afrique » : « déjà je suis très embêté quand je dois faire parler le petit nègre à un de mes personnages, restituer la langue de sa condition⁷ » a-t-il confié, lors d'un entretien.

CONCLUSION

Au terme de cette étude consacrée au thème fédérateur des romans d'Olympe Bhêly-Quenum, « Image de la mère et de l'enfant dans le roman *Les Appels du Vodou* » nous pouvons retenir les centres d'intérêt suivants :

1. La situation matrimoniale de la mère, quatrième épouse d'un chrétien polygame, structure densément son lien affectif avec son fils pour quatre raisons essentielles : premièrement, et nous venons de le dire, elle est la quatrième épouse de son fils. Deuxièmement, elle a failli avoir un enfant qui, de surcroît, est une fille, ce qui n'est pas sécurisant dans une famille traditionnelle surtout de la taille des Bhêly-Quenum. Troisièmement son fils, né après des jumeaux mort-nés, est à la fois réincarnation de ces jumeaux-là et surtout, suprême couronnement d'une attente traumatique, de l'ancêtre le plus illustre de la famille « tentaculaire » et « prolifique ». Et enfin quatrièmement, son fils tient plus d'elle que de son père.

2. L'influence du statut socioculturel de la mère dans la confrérie religieuse sur le lien avec son fils : les absences fréquentes de Vicédessin appelée au couvent ont resserré ses attaches-séures et vitales avec son fils.

3. Impact de la consubstantiation de la mère, Vicédessin, à Gléxwé sur son attachement à son fils : *Les Appels du Vodou* est une auto-bio-graphie qui consacre un triangle équilatéral dont la distribution relationnelle peut être représentée de manière

⁶ Selon Jean-Philippe Miraux (*L'autobiographie – Écriture de soi et sincérité*, p.44) la prosopographie et l'éthopée sont deux concepts du portrait classés par Fontanier dans les figures de pensée par développement ; ce sont donc deux figures qui concernent le domaine général de la description : « La prosopographie est une description qui a pour objet la figure, le corps, les traits, les qualités physiques ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé réel ou fictif. » Par ailleurs, « l'éthopée est description qui a pour objet les mœurs, le caractère, les vices, les vertus, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif. » On comprendra aisément que le récit introspectif d'une vie propose davantage une longue éthopée (un portrait moral étendu tout au long du récit autobiographique), plutôt qu'une prosopographie. Disons que si le portrait moral est quasi continu, le portrait physique est ponctuel, il vient jalonner le flot d'un récit.

Remarque aussi que l'éthopée se rapproche d'un autre mot, l'éthos dont le corrélat est le pathos, par contamination sémantique voire graphique. Éthos du grec êthikos : qui concerne les mœurs < grec êthos = manière d'être habituelle.

Nous soulignons.

⁷ *Notre librairie*, op. cit., p.122. Cela peut être vérifié dans le roman, pp 310-311 : la scène se passe à la morgue.

intriquée.

4. Enfin, l'esthétique de la technique narrative vient renforcer cette certitude de l'image iconique comparative qu'on peut oser établir, toute proportion gardée, entre le narrateur intra-homodiegétique et sa mère, et l'Enfant-Jésus et la sainte Vierge Marie.

Mais notre étude n'est pas exhaustive et mérite d'être poursuivie. Par exemple, des études peuvent être menées sur des points précis tels que : le symbolisme des noms propres, la distance esthétique, les codes littéraires et culturels contenus dans les chants rituels vodous, l'archéologie de la connaissance et des savoirs dans ce roman très dense et très agréable à lire.

**BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE
ŒUVRES PRINCIPALES D'OLYMPÉ
BHÉLY-QUENUM**

1. *Un piège sans fin* (roman, 1960/1978), Paris, Stock, 1^{ère} édition, Présence Africaine, 2^e, 3^e, et 4^e édition
2. *Le chant du lac* (roman, 1968), Paris, Présence Africaine, 153p
3. *Liaison d'un été* (nouvelles, 1968), Paris, Sagerep
4. *Un enfant d'Afrique* (roman pour jeunes, 197), Paris, Larousse
5. *L'Initié* (roman, 1979), Paris, Présence Africaine, 251p
6. *Mashoka* (nouvelle, in : Pour Nelson Mandela, 1986), Paris, Gallimard
7. *Le veilleur de nuit* (nouvelle, in : Mélanges offerts à Aimé Césaire), Tübingen
8. *Oni lo ni jè* (nouvelle, in Hommage à Léopold Sédar Senghor), (1990), Asilah, Maroc

9. Érotisme chez Léopold Sédar Senghor, (in *Association Internationale des Critiques Littéraires*, 1987), Paris

10. *Une grande amitié* (nouvelle, in *Mélanges offerts à Jacqueline Leiner*, 1992), Paris, Tübingen

11. *Traces et présence du rituel vodou et de la spiritualité négro-africaine dans l'Iliade et l'Odyssee d'Homère* (in *Mondes et Cultures*, Tome XLIX, 1990), Paris, Académie des Sciences d'Outremer

12. *Les Appels du Vodou* (roman, 1994), Paris, L'Harmattan, 336p

OUVRAGES GENERAUX

13. BAKHTINE, M., (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 489p
14. BESSIÈRE, J., (2005), *Principes de la théorie littéraire*, Paris, PUF, coll. « L'interrogation philosophique », 269p
15. BOURNEUF, R. et OUELLET, R., (1972/1975), *L'univers du roman*, Paris, PUF, coll. « SUP », Série « Littératures modernes », 248p
16. CYRULNIK, B., (2006), *De chair et d'âme*, Paris, Odile Jacob
17. DELEUZE, G. et GUATTARI, F., (1980), *Mille plateaux*, Paris, Minuit
18. DERRIDA, J., (1967/1979), *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 437p
19. ECO, U., (1998), *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, coll. « Formes sémiotiques », 285p
20. FOUCAULT, M., (1966/1998), *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 405p

21. FRAISSE, E. et MOURALIS, B., (2001), *Questions générales de littérature*, Paris, Seuil, coll. Points Essais Série « Lettres », 300p

22. GUSDORF, G., (1991), *Auto-bio-graphie*, Paris, Odile Jacob

23. HILLIS, MILLER J., (1982), *Fiction and Repetition*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 250p

24. LECHERBONNIER, B., (1979), *Olympe Bhêly-Quenum par lui-même*, Paris, Fernand Nathan, coll. « Classiques du monde », 79p

25. MAN, de P., (1979), *Allegories of Reading*, New Haven and London, Yale University Press, 305p

26. MIRAUX, J-Ph., (1996), *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan Université, coll. « 128 », 128p

27. NGAL, M. a M., (1975) *Giambattista Vico ou Le Viol du Discours Africain* (récit), Lubumbashi, Alpha-Oméga, coll. « Création et Recherche », 113p

28. RANCIÈRE, J., (1998), *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, Paris, Galilée, 209p

29. RANCIÈRE, J., (1998), *La parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette

30. ZÉRAFFA, M., (1971/1976), *Roman et société*, Paris, PUF, coll. « SUP », 184p

DICTIONNAIRES, ENCYCLOPÉDIES ET REVUES

31. *DICTIONNAIRE DES TERMES LITTÉRAIRES*, (2005), par Hendrik van Gorp, et alii, Paris, H. Champion, coll. « Champion Classiques », Série « Références et Dictionnaires », 537p

32. *DICTIONNAIRE DE LA PSYCHOLOGIE*, (1991/2005), sous la direction de Roland Doron et Françoise Parot, Paris, PUF/Quadrige, 756p

33. *DICTIONNAIRE DE LA BIBLE (PETIT)*, (1996), Estella (Espagne), Brepols/Verbum Bible, 958p

34. *LITTÉRATURE*, Revue trimestrielle, (février 1990, n°77), Paris, Larousse, 217p

35. *NOTRE LIBRAIRIE*, Revue du livre : Afrique, Caraïbes, Océan Indien, (octobre-décembre 1995, n°124. réédition du n°69 actualisée et enrichie à l'occasion du sixième sommet des chefs d'État et de gouvernement ayant le français en partage. Cotonou, 2-4 décembre 1995), Paris, Clef, 208p.