

REPUBLIQUE DU CAMEROUN

Paix – Travail – Patrie

UNIVERSITE DE YAOUNDE I
ECOLE NORMALE SUPERIEURE
DEPARTEMENT DE Français



REPUBLIC OF CAMEROUN

Peace – Work – Fatherland

UNIVERSITY OF YAOUNDE I
HIGHER TEACHER TRAINING COLLEGE
DEPARTMENT OF French

Le personnage de Fatou-Gaye dans le roman d'un spahi de Pierre Loti

Mémoire présente pour évaluation partielle en vue de l'obtention du D.I.P.E.S

II

Par :

MEDONGUIM TEISSAA Flore R.
Licencie e es Lettres modernes françaises

Sous la direction
ANGO MEDJO Martin Paul
Charge de cours



Année Académique
2015-2016



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire de Yaoundé I. Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : biblio.centrale.uyi@gmail.com

WARNING

This document is the fruit of an intense hard work defended and accepted before a jury and made available to the entire University of Yaounde I community. All intellectual property rights are reserved to the author. This implies proper citation and referencing when using this document.

On the other hand, any unlawful act, plagiarism, unauthorized duplication will lead to Penal pursuits.

Contact: biblio.centrale.uyi@gmail.com



DEDICACE

À mes parents Josué TEISSAA et Marie KEUMO.

REMERCIEMENTS

La devise de notre Université « *Sapientia-Collativa-Cognitio* » montre que la science est une collecte. Elle démontre à suffisance que le travail de recherche est le fruit d'une chaîne de solidarité et d'échanges des savoirs. Ce mémoire est une somme de ressources que seule, je n'aurais pu réunir. Qu'il me soit permis d'exprimer ma gratitude :

- à Martin Paul ANGO MEDJO, notre directeur de recherche qui, nonobstant ses multiples obligations a accepté d'encadrer ce travail et qui n'a ménagé aucun effort, de façon bienveillante, pour me prodiguer des conseils et donner des directives ; sa disponibilité et sa rigueur scientifique ont su orienté nos premiers pas sur les sentiers de la recherche ;
- à l'administration et au corps enseignant de l'ENS qui ont assuré notre formation professionnelle ;
- à madame Jacqueline TCHUEM, qui a assuré mon encadrement professionnel pendant le stage pratique au Lycée de Biyem-assi;
- à toute ma famille pour le soutien multiforme ;
- à tous mes amis.

Que tous ceux ou celles qui m'ont témoigné leur affection, prodigués des conseils ou accordés une bienveillante attention pendant la réalisation de ce travail puissent recevoir l'expression de ma sincère reconnaissance.

RESUMÉ

Le personnage est une entité indispensable dans le texte romanesque, poétique ou théâtral. C'est autour de lui qu'évolue l'intrigue et se structurent les attentes de l'auteur par rapport à la création de son œuvre. Le présent mémoire, qui a pour titre *le personnage de Fatou-gaye dans Le Roman d'un spahi de Pierre LOTI*, pose le problème du regard que les écrivains occidentaux posent sur la femme africaine. En effet, il ambitionne de questionner la construction du texte littéraire en s'appuyant sur l'étude du personnage consacré à son analyse sémiologique dans le but de faire ressortir ses différents traits caractéristiques et de dégager le message que voudrait transmettre LOTI au lectorat. Aussi avons-nous convoqué la sémiologie de Philippe HAMON qui préconise de partir de l'étude onomastique du personnage pour aboutir à la vision de l'auteur, en passant par son portrait physique, ses interactions sociales, son cadre spatio-temporel et son portrait moral. Ainsi, à travers le personnage de Fatou-gaye, Pierre Loti présente une peinture suggestive de la femme africaine, car il véhicule une image essentiellement subjective et colonialiste des Occidentaux de cette dernière.

Mots clés : Personnage, roman, sémiotique, prosopographie, éthopée

ABSTRACT

A character is an essential element in a prose, poem or drama text. It is around him that the plot of a novel evolves and the expectations of the author that emerge from him in relation to his work. This work is titled The Fatou-Gaye's character in *Le Roman d'un spahi* of Pierre Loti, who intends to question the construction of a literary text by studying characterization. It semiotically analyses the character's traits in a bid to bring out the message that Loti wanted to pass across. The study was conducted within the framework of Philippe HAMON's semiotics. This approach recommends an onomastic study of character's traits in order to highlight the author's vision. Thus, through the character of Fatou-Gaye, Pierre LOTI depicts an image of an African woman that is suggestive enough of objective to reveals essentially a colonial image of the Westerners towards the Africans.

Keywords: character, novel, semiotics, prosopography, éthopy



INTRODUCTION GÉNÉRALE

Le personnage est une donnée complexe à saisir. Entité fictive du conte, de l'épopée, du roman, ... Il se définit par son statut, son rôle ou ses fonctions ; c'est autour de lui que se nouent et se dénouent l'intrigue. Son rôle dans l'action est capital, c'est la raison pour laquelle il fait l'objet de grandes réflexions. Le personnage a généralement été abordé comme une représentation de la personne par le phénomène d'hypostase (donner des attributs humains à un être de papier). Parler de personnage constitue donc un champ d'étude riche, polysémique car il représente des archétypes, des caractères et des forces.

Les recherches développent des théories dont l'application facilite la compréhension des œuvres. Il faut remarquer cependant que les travaux sur l'œuvre intégrale restent peu explicites sur l'analyse du personnage qui, pourtant, est d'un très grand apport pour l'interprétation et la compréhension de l'œuvre. Le rôle que joue le personnage dans une œuvre est essentiel pour sa compréhension, comme l'affirme Yves Reuter (1991, 51) lorsqu'il dit : *Les personnages ont un rôle essentiel dans l'organisation des histoires, ils déterminent les actions, les subdivisent, les relient et leur donnent un sens. D'une certaine façon, toute histoire est histoire des personnages. C'est dire que le personnage se révèle comme une clé, un axe référentiel important de l'interprétation du récit.*

S'agissant du personnage féminin, il est bel et bien présent dans les séquences de l'histoire littéraire. C'est la raison pour laquelle sur le plan scientifique, l'image du personnage féminin est récurrente sous la plume des écrivains issus des différentes aires géographiques, culturelles et linguistiques. Le récit des origines lui accorde une place de choix. Homère, poète de l'antiquité grecque, inscrit le personnage féminin dans ses épopées à travers Clytemnestre, Pénélope, Médée, Phèdre, Antigone, Pasiphaé, Hélène, ... La bible (*La Sainte Bible*, Genève, chapitre 3, versets 6-24, traduit d'après les textes originaux hébreux et grecs par Louis second, édition revue et corrigée avec références, Alliance biblique universelle, pp.11-12), dans la partie réservée à la cosmogonie, évoque un couple historique et légendaire : Adam et Ève qui, de toute évidence, et d'après l'univers chrétien, symbolise la première union. Ici, Ève joue un rôle déterminant dans l'histoire racontée dans la mesure où c'est sa duperie qui vaut à elle et à son conjoint la disgrâce du Créateur, laquelle se manifeste en expulsion et en malédiction de l'espèce humaine.

Il est aussi à noter que sur le plan social, cette question revêt une importance certaine : la femme joue un très grand rôle dans la société car c'est par elle que tout Homme vient au monde. C'est dire qu'en tant que figure historique et/ ou littéraire, le personnage féminin joue

un rôle important et occupe une place privilégiée dans la conception de l'intrigue théâtrale, du chant poétique, de l'action romanesque et même de l'épopée, de la légende et de la nouvelle. Il s'illustre par son rôle et se trouve au cœur de l'intrigue des œuvres.

Il n'est donc pas superfétatoire de voir inscrit dans l'œuvre *Le Roman d'un spahi* de Pierre Loti le personnage féminin, d'où notre souci de montrer comment ce dernier perçoit cet être dans son univers romanesque.

Dans *Le Roman d'un spahi*, plusieurs personnages féminins évoluent, mais un seul retiendra notre attention : Fatou-gaye. La raison est que tous les autres sont vaguement évoqués ou de façon périodique, elle est la seule qui est présente dans toute l'intrigue. Valette (1993,113) relève cette particularité quand il stipule : *Le personnage sert de support à un certain nombre de qualifications que ne possèdent pas, ou que possèdent à un degré moindre les autres personnages de l'œuvre.*

Sous la plume de Pierre LOTI, Fatou-gaye apparaît comme une figure incontournable de l'action romanesque, un élément indispensable dans l'agencement et le déroulement de la trame narrative. Elle est d'autant plus importante qu'elle remplit diverses fonctions. C'est sans doute la raison pour laquelle, parlant du personnage, R. Rourneuf et R. Ouellet (1989, 158-159) affirment :

Le personnage de roman, au même titre que le personnage de théâtre, peut remplir diverses fonctions dans l'univers fictif créé par le romancier. Il peut être tour à tour ou à la fois élément décoratif, agent de l'action, porte-parole de son créateur, être humain fictif avec sa façon d'exister, de sentir, de percevoir les autres et le monde.

De ce fait, Fatou-gaye est mise au premier plan dans le roman de Loti, et ce de manière volontaire. C'est cette justement cette importance qui lui est donnée, cette mise en exergue qui attire notre attention.

Nos motivations sont d'ordre littéraire. En effet, L'Afrique est un continent qui fascine par ses curiosités exotiques, ses réalités sociales, physiques et surtout humaines. Chaque auteur sous un prisme essentiellement subjectif, la présente selon sa sensibilité. Cela suscite des préjugés, façonne des images, crée des stéréotypes et engendre des mythes. Le personnage apparaît comme un univers de symboles, d'images qui motivent et justifient le choix de notre sujet.

Par ailleurs, la littérature, dans son double enjeu d'instruire et de plaire, plonge le lecteur dans un univers qui, bien que fictif, reflète des faits et des réalités humaines. De ce fait, une œuvre ne saurait être perçue sans personnage car il est non seulement le produit d'une composition, mais aussi et surtout un moyen d'expression.

Cependant, n'existe-il pas des travaux qui ont été fait et qui pourraient nous permettre d'orienter notre travail dans une perspective innovatrice ?

On entend par revue de la littérature d'un sujet, l'ensemble des travaux antérieurs ou déjà effectué sur la question. Elle peut être faite à partir du point commun qui lie ce sujet aux autres, et peut être le même auteur, le même thème, la même orientation, ... afin de montrer l'originalité. Ainsi, l'étude du personnage en général et féminin en particulier a fait l'objet de plusieurs travaux de recherche à l'université de Yaoundé I. Il serait prétentieux de les inventorier tous. Toutefois, nous évoquerons ceux auxquels nous avons eu accès, à l'instar de:

Les travaux de Léon FANOUTH SIEFER (1980) nous ont aidés à comprendre Loti le principal créateur des mythes caricaturaux et réducteurs sur le nègre. Pour lui, il existe un véritable mythe de l'Afrique noire, doublé d'une autre, le mythe du nègre. Les stéréotypes, à force d'être colportés et agrandis, ont été eux-mêmes déformés, n'offrant plus qu'une vision de l'Afrique colorée sans doute, mais combien floue, sinon fausse, en tout cas mythique. Loti laisse libre cours à une fantaisie débridée, à un lyrisme échevelé et factice.

Les contributions d'Albert Memmi (1957) nous ont amené à saisir le sens de la deshumanisation en élucidant les relations qui existaient entre le colonisateur et le colonisé (humiliation quotidienne du colonisé et son écrasement total). Celui-ci n'est pas un alter égo du colonisateur, est plutôt considéré comme un objet, un animal. D'autre part, il présente la mystification : confronté avec cette image de lui-même, proposée et imposée, le colonisé finit par demeurer indifférent ; il reconnaît, tel un sobriquet détesté, mais devenu un signal familial. Souhaité et répandu par le colonisateur, le portrait dégradant finit, dans une certaine mesure, par être accepté et vécu par le colonisé.

Richard Laurent OMGBA (2004), lorsqu'il parle des mythes sur l'Afrique, estime que la littérature est la grande responsable dans la cristallisation de ces derniers. En effet, il considère *Le Roman d'un spahi* de Pierre LOTI comme un jalon important dans leur évolution car il affirme:

Nous pensons qu'un mythe ne se cristallise vraiment que lorsque l'interpénétration est bien réalisée entre la littérature et la conscience collective d'une époque donnée (...) le roman d'un spahi doit être regardée comme la pièce maîtresse du mythe de l'Afrique noire, représentant l'étape à laquelle le mythe passe de l'état larvaire à la maturité.

Jean Claude ABADA MEDJO (2004) qui nous montre comment la thématique structurale de limage dans le discours romanesque de LOTI rejoint l'ornière de l'idéologie colonialiste.

Edmond Rostand MFABOUM MBIAFOU (1994) dont le thème de mémoire en vue de l'obtention de la maîtrise de littérature française portait sur l'aventure et l'exotisme dans *Aziyadé* de Pierre LOTI nous a permis de comprendre comment les principaux voyages de ce dernier lui ont permis de mieux cerner le continent africain en général et la femme africaine en particulier.

Angeline Solange BONONO s'attarde sur les signes identificatoires, la description des différentes figures féminines et leurs portraits moraux. Ce qui est important, c'est que ce thème a été abordé à partir d'une lecture sémiotique.

Jean Pierre GOLDENSTEIN (1989) propose des pistes pour la lecture d'un texte narratif. C'est ainsi qu'il s'intéresse au personnage et à son espace dans un récit, en nous permettant de comprendre qu'en fonction d'un espace précis, les sentiments adoptés ce dernier varient.

Bernard VALETTE (1985) nous présente le personnage comme un être de papier qui se définit aussi bien par ce que l'auteur dit de lui que par ses gestes, ses pensées, ses discours, le point de vue des autres personnages contribue même à sa caractérisation en montrant comment ses éléments pertinents ne sont pas des signes facilement localisables, mais parcourent l'ensemble du récit et se situent à un niveau transphrastique ; Cela stipule donc que le personnage ne doit pas seulement être vu sur le plan contextuel, mais aussi sur le plan référentiel à travers les marques qui le différencie des autres.

Le sémioticien Vincent JOUVE (1992) nous propose une étude du personnage qui implique le lecteur dans sa manière de percevoir et de recevoir le texte et enfin son implication.

Christine Sylvie NGO NJANWO WAY (2013) présente la femme sous plusieurs aspects : épouse, mère, maîtresse et servante de l'homme. Elle montre comment naître de

sexe féminin constitue un handicap car la femme n'avait pas droit à la parole, ni aux prises de décisions. Cet état amène le dramaturge à faire une peinture assez défavorable de la femme française du XVII^{ème} siècle afin d'éveiller les consciences de toutes les couches sociales responsables de cette situation.

Kelly Nadia KENMOGNIE (2013) fait une analyse sémiologique du personnage Des Grieux dans le but de faire ressortir ses différents traits caractéristiques afin d'aboutir au message que voudrait transmettre Prévost à son lectorat. En effet, à travers son personnage, cet auteur montre explicitement les conséquences désastreuses des passions incontrôlées et implicitement invite le lecteur à la tolérance.

L'ensemble de ces travaux consultés a le mérite d'avoir favorisé une certaine compréhension de la notion de personnage et de son rôle dans une œuvre littéraire (roman, théâtre, poésie). Ainsi, nous remarquons que les écrits évoqués ne mettent pas l'accent sur l'étude du personnage de Fatou-gaye dans *Le Roman d'un spahi* de Pierre LOTI, d'où notre intérêt pour cette étude qui met en exergue un problème.

Selon Henri Peina Ruiz (1986, 55), le problème est une *interrogation définissant la recherche à entreprendre. Soit pour définir un résultat inconnu à partir des données connues, soit pour trouver un cheminement logique permettant d'aboutir à un résultat connu.*

Ainsi, dans le cadre de notre recherche, il se pose le problème du regard que les écrivains occidentaux posent sur la femme africaine à travers *Le Roman d'un spahi* de Pierre LOTI. De ce problème découle une problématique.

Selon Michel Beaud (2003), c'est *l'ensemble construit autour d'une question principale, des hypothèses de recherche et des lignes d'analyse qui permettent de traiter le sujet choisi.* Quant à Henri Peina Ruiz (1986,55), c'est *un système de questions et d'approches qui définit le sens du sujet en organisant de façon méthodique les domaines de la réflexion, les types de démarche et les points de vue possible, dans une configuration théorique d'ensemble.* C'est donc l'ensemble cohérent de questions à partir duquel on formule un problème pour en déduire l'analyse d'une certaine façon. Il en découle que la problématique désigne l'ensemble des questions posées que suggère l'orientation du travail. Dans le cadre de cette analyse, étant donné que la préoccupation est le personnage de Fatou-gaye, la question centrale est celle de savoir : quelle est la peinture de la femme africaine que veut transmettre Pierre LOTI à travers le personnage de Fatou-gaye ? La réponse à cette

question nous donnera la vision que l'auteur véhicule à travers ce personnage car, en fin de compte, c'est le point de chute de notre analyse. Cette première question se décomposera en plusieurs autres à savoir :

- Quels sont les signes textuels utilisés pour présenter le personnage de Fatou-gaye?
- Quelle description fait-on de lui ?
- Quel type de relation entretient-il avec son entourage et dans quel cadre?
- Quel portrait moral se dégage de ses différentes relations entretenues avec les autres ?

Telles sont les questions qui nous permettront de mener à bien notre étude.

Une hypothèse est un point de vue qu'on pourrait valider ou infirmer par la suite. C'est une proposition résultant d'une observation que l'on soumet au contrôle de l'expérience ou que l'on vérifie par déduction.

Dans la perspective de notre sujet, l'hypothèse générale se formule comme suit : le regard que les occidentaux posent sur la femme africaine serait essentiellement subjectif et colonialiste. À cette hypothèse principale correspondent plusieurs hypothèses secondaires :

- La présentation du personnage de Fatou-gaye se révélerait à travers les éléments de nature onomastique.
- La description faite de lui serait basée sur sa présentation physique (accoutrement, âge, gestuelle, ...).
- Fatou-gaye entretiendrait des relations ambigües et multiformes avec son entourage car elles seraient à la fois harmonieuses et conflictuelles ;
- Le portrait moral qui se dégage de ces multiples relations est que Fatou-gaye serait une personne à la fois bonne et méchante, en fonction des actes qu'elle pose.

Pour mener à bien notre réflexion et répondre à ce questionnement, nous aurons recours à une approche méthodologique qui épousera les nécessités et l'évolution de notre problématique.

Selon A. Kaplan (1964) cité par Célestin NGOURA (1983, 287), *le propre de la méthode est d'aider à comprendre au sens le plus large, non les résultats de la recherche scientifique, mais le processus de recherche lui-même*. La méthode permet donc d'analyser le thème retenu.

Partant du point de vue selon lequel le personnage est un signe, c'est-à-dire un élément constructif, il signifie non seulement pour ce qu'il dit et fait, mais aussi par sa manière d'être. De ce fait, nous emprunterons à la sémiologie du personnage telle que décrite par Philippe Hamon (1977).

En s'inspirant de l'analyse structurale, Philippe HAMON s'intéressera à cet être de papier, principale structure du roman. C'est à travers lui qu'on perçoit les actions, les échelles de valeur car dit-il, *Sur le plan global du récit, le personnage est une construction du texte, plus qu'une norme imposée du dehors du texte* » (Philippe HAMON, 1977, 145). Il se définit donc dans un système de relations, dans un jeu de forces dont il est l'élément moteur, le pivot central ; il est *le support de la narration* (Philippe HAMON, 1977, 161).

Le personnage apparaît donc comme un

morphème doublement articulé, morphème migratoire manifesté par un signifiant discontinu (un certain nombre de marques) renvoyant à un signifié discontinu (le « sens » ou la « valeur » du personnage) (...) successivement et/ou simultanément, avec les autres personnages et éléments de l'œuvre, cela en contexte proche ou en contexte éloigné ressemblance (Philippe HAMON, 1977, 124-125)

manifesté par un ensemble de marques qui renvoient à une valeur.

Pour celui dit *anthropomorphe* (Philippe HAMON, 1977, 118), il est la marque de l'énoncé la plus apparente à travers laquelle peut se faire la lecture du texte car sa relation avec les autres marques du récit fait qu'il soit une des clés les plus importantes de lecture *du programme esthétique et romanesque de l'auteur* (Philippe HAMON, 1977, 141).

Ainsi présenté, le personnage ne saurait se lire si certains paramètres ne sont pas pris en considération. Hamon recommande donc de le considérer comme un signe textuel fonctionnant de la même façon que le signe linguistique saussurien, c'est-à-dire *une sorte de morphème(...) à un signifié discontinu* (Philippe HAMON, 1977, 124-125). Retrouver la signification ou la valeur du personnage est alors une activité qui transite par l'analyse des marques stables : le nom, les pseudonymes et les marques instables, le portrait et les qualificatifs. Dans cette étude qui va suivre, l'onomastique, le portrait physique et moral, de même que les rapports du personnage avec son entourage vont être pris en considération.

C'est dans cette même logique que Jean Yves TADDIE (1987, 225) estime que la méthode sémiologique a pour objet le texte comme *manifestation discursive d'un système de*

signes ou de significations ; renchérit par Terry EAGLETON (1994, 100) pour qui *l'étude systématique des signes(...) définit un champ d'étude spécifique, celui des systèmes de signes.*

L'exploitation d'ensemble de tout ce matériau ainsi que la prise des paramètres suscités permet d'arriver à une organisation de notre travail en cinq chapitres : Dans le premier intitulé « Étude onomastique de Fatou-gaye », nous étudierons son nom car comme l'affirme HAMON, le nom d'un individu peut parfois être suffisamment révélateur de sa personnalité. Le deuxième chapitre portera sur la présentation physique du personnage de Fatou-gaye, d'où le titre La prosopographie de Fatou-gaye. Étant donné l'importance des relations qu'entretient le personnage cible avec les autres personnages du récit, le troisième chapitre examinera les interactions sociales et le cadre spatio-temporel de Fatou-gaye. Dans la mesure où les relations permettent d'avoir une certaine valeur morale d'autrui, le quatrième chapitre analysera l'éthopée de Fatou-gaye. Enfin, au vu de toutes les considérations ci-dessus évoquées, nous essayerons de dégager la vision du monde de l'auteur, ou encore le message qu'il voudrait transmettre par le biais du personnage Fatou-gaye ; d'où le cinquième chapitre qui explorera les intentions de l'auteur à travers le personnage de Fatou-gaye.

CHAPITRE I :
ÉTUDE ONOMASTIQUE DE *FATOU-GAYE*

Onomastique est un adjectif et un substantif féminin, du grec *onoma* qui signifie nom. Selon J. DUBOIS et alii (1973,1347), l'onomastique est une *branche de la lexicologie qui étudie l'origine des noms propres*. Elle recherche donc l'étymologie, les transformations, ainsi que le classement des noms propres de personnes et de lieux. Dans un texte littéraire, le personnage apparaît sous un nom qui permet au lecteur de l'identifier, de suivre son itinéraire dans l'espace et dans l'action. Qu'il soit nom propre, surnom, titre ou pseudonyme, le nom est porteur de sens et mérite une étude. Milagros ESQUERRO (1983,121-122) partage cette idée lorsqu'il écrit :

Quelle que soit la forme du nom, celui-ci est toujours signifiant à plusieurs niveaux. Il ne sert pas toujours seulement à designer le personnage, il le caractérise(...). L'analyse du nom peut éclairer l'étude du personnage. C'est un trésor inépuisable de données qui peut nous renseigner sur l'origine du personnage, son sexe, sa personnalité et ses rapports avec l'autre tant dans la vie réelle qu'en littérature.

En d'autres termes, le nom est une marque de spécification, de singularisation d'une entité donnée, d'autant plus que ces noms ne sont pas distribués au hasard et contribuent à tisser des réseaux sémantiques dans le texte.

Dans une œuvre littéraire, *le personnage se manifeste de plusieurs manières. La première est dans le nom du personnage qui annonce déjà les propriétés qui lui seront attribuées*, affirment Ducrot OSWALD et Todorov TZVETAN (1972, 291); raison pour laquelle Hamon (1977, p.116) parlera d'*étiquette du personnage*, c'est-à-dire un ensemble de marques telles que le nom, le pronom, le surnom, le pseudonyme, ...

En effet, le personnage est représenté, pris en charge et désigné sur la scène du texte par un signifiant discontinu, un ensemble dispersé de marques. Les caractéristiques générales de cette étiquette sont en grande partie déterminées par les choix esthétiques de l'auteur : c'est le signifiant du personnage. Le nom est donc l'expression de l'identité du personnage car certains noms (propres ou communs) constituent un ancrage historique dans les récits, ou ils expriment une indéniable fonction référentielle. Pour cela, il est considéré comme l'expression de l'essence du personnage. Plus qu'un symbole, c'est un signe vivant représentatif. Ainsi, on réalise qu'à la différence du morphème linguistique qui est d'emblée reconnu par un locuteur, l'étiquette sémantique du personnage n'est pas une donnée à priori stable qu'il s'agirait purement de reconnaître, mais une construction qui s'effectue progressivement, le temps d'une lecture, le temps d'une aventure fictive. En d'autres termes,

ce signe à priori vide va se charger de signification au fur et à mesure, tout au long de l'histoire. L'étiquette du personnage est donc constituée par l'ensemble de ses marques extérieures et s'enrichit progressivement, au fur et à mesure que l'on avance dans les investigations. Morphème vide au début du texte, le personnage devient un morphème plein dans un processus cumulatif de marques et de significations.

Par ailleurs, le nom est toujours révélateur et contribue à localiser tel ou tel personnage dans telle ou telle aire géographique précise. La désignation du personnage, sa nomination (opérateur de singularisation du personnage : patronyme, prénoms, surnoms ; qu'ils soient positifs ou négatifs) relève d'une laborieuse construction de la part de son créateur. Elle est à la fois indice d'appartenance idéologique, géographique, de distinction sociale, de caractère, de filiation.

De ce fait, le nom apparaît comme un élément capital permet de désigner, d'interpeller ou de faire référence à un individu, bref à l'identifier et à le nommer. C'est dans ce sens que Roland Barthes (2002) estimait que le nom propre est un signe volumineux, ayant une épaisseur touffue de sens qui nécessite une exploration et un déchiffrement particuliers.

Ainsi, procéder à l'analyse onomastique signifie déterminer les différentes appellations attribuées au personnage concerné, en fonction des différentes situations dans lesquelles il se retrouvera ; d'où cette affirmation d'Hamon (1977, 110):

Etudier un personnage c'est pouvoir le nommer. Agir pour le personnage, c'est aussi et d'abord pouvoir épeler, interpeller, appeler et nommer, les autres personnages du récit, lire c'est pouvoir fixer son attention et sa mémoire sur des points stables du texte, les noms propres.

Le nom que l'auteur attribue à chaque personnage de son texte permet au lecteur de pouvoir les distinguer. Ce nom peut être porteur de sens, il peut être un indicateur, et dans une certaine mesure, peut servir de présage au déroulement de l'intrigue. Dans ce cas, on réalise que l'étiquette du personnage apparaît comme une donnée à priori qu'il faut tout simplement reconnaître. Le grand Larousse renchérit en ces termes :

Il y a dans un nom deux éléments : un élément phonique, un son et un élément logique, une idée. Par là, tout nom frappe à la fois l'imagination et la raison, le sens et l'intelligence. Il n'est pas étonnant qu'en entendant prononcer le nom d'une personne, nous en concevons immédiatement une idée plus ou moins favorable, suivant que le nom nous a plus ou moins

charmé, suivant que le sens étymologique du nom est plus ou moins flatteur pour celui qui le porte.

C'est sans doute la raison pour laquelle le nom que porte le personnage est révélateur dans l'intrigue, comme l'affirme M. Ezquerro (1983, p.125), *il ne sert pas seulement à désigner le personnage, il le caractérise. Il révèle certaines de ses qualités et parfois, il constitue à lui seul une sorte d'emblème du personnage.*

Fatou-gaye est le personnage intéressé cette recherche dans *Le Roman d'un spahi*. Une étude de cette anthroponymie se révèle nécessaire pour l'établissement d'un lien avec le caractère de ce personnage.

I.1. Fatou

I.1.1. Étymologie

Ce prénom est inspiré du verbe arabe *fatama* qui signifie *sevrer*.

I.1.2. Traits distinctifs

Le dictionnaire *Le Robert pour tous* définit le mot *sevrer* comme priver quelqu'un de quelque chose. À partir de cette définition, nous pouvons déduire que Fatou-gaye, sous la plume de Pierre LOTI, pourrait apparaître comme une personne qui n'a pas accès à tout ce qu'elle veut. Ainsi, on pourrait penser que toute son énergie doit être canalisée et disciplinée. Il se pourrait aussi que cette dernière puisse avoir des réactions excessives et qu'il est nécessaire de les canaliser. Pour palier à cela, elle a donc besoin d'être sécurisée, stabilisée et qu'on lui indique des limites ; d'où le sevrage.

Le prénom Fatou étant ainsi étudié, qu'en est-il de Gaye ?

I.2. Gaye

I.2.1. Étymologie

Gaye est un prénom d'origine sénégalais (wolof) qui signifie *celle qui regarde, qui découvre le monde*.

I.2.2. Traits distinctifs

À partir de cette définition, les femmes qui portent ce prénom pourraient donc s'avérer être des femmes dynamiques, pleines de vie et possédant beaucoup d'entrain. Cela suppose qu'elles pourraient être sensibles aux domaines du savoir afin d'avoir une certaine idée. Ainsi, leur intelligence serait explosive et leur curiosité dévorante. Elles auraient donc une envie illimitée de découverte.

D'après les diverses informations recueillies des prénoms Fatou et Gaye, il apparaît clairement que LOTI n'a pas choisi de les associer au hasard. Il a donc murement réfléchi avant de choisir le nom Fatou-gaye pour le principal personnage féminin de son œuvre. Ainsi, comme car le nom est devenu un signe à part entière dans l'étude et la compréhension d'un texte ; il est à lui seul porteur de sens et de signification.

Prenant en compte toutes ces affirmations, nous nous attelons au décompte du prénom Fatou-gaye dans notre corpus et nous nous rendons compte qu'il a été employé de manière très récurrente, plus précisément quarante une (41) occurrences pour *Fatou-gaye : il tourna la tête et aperçut Fatou-gaye assise* (LOTI, 1992, 80), *Fatou-gaye avait parlé sans doute* (LOTI, 1992, 96), *Fatou-gaye était postée depuis le matin* (LOTI, 1992, 104), *Fatou-gaye était aux pieds de Jean* (LOTI, 1992, 116), *Allons, Fatou-gaye ,laisse-moi, je te prie* (LOTI, 1992, 120), ... ; et soixante trois (63) occurrences pour *Fatou : Fatou avait beaucoup changé* (LOTI, 1992, 104), *jean rencontra sur son chemin la petite Fatou* (LOTI, 1992, 107), *il avait dit à Fatou (...) d'un certain baobab* (LOTI, 1992, 112), *Entre Fatou et Jean, la paix était faite* (LOTI, 1992, 118), ...

Toutefois, pour Hamon, l'appellation peut être remplacée par un surnom, un pseudonyme, une périphrase, un titre, un pronom personnel.

Dans *Le Roman d'un spahi* effectivement, Fatou-gaye est désigné différemment et l'on va énumérer ces différentes appellations dans un tableau :

Nature	Appellations
Syntagmes nominaux et adjectifs qualificatifs	<i>une petite négresse</i> (LOTI, 1992, 84); <i>petite fille esclave</i> (LOTI, 1992, 74); <i>petite créature</i> (LOTI, 1992, 75); <i>keffir ! (infidèle)</i> (LOTI, 1992, 122); <i>petite Fatou</i> (LOTI, 1992, 81); <i>petite fille singe</i> (LOTI, 1992, 146); <i>petit singe</i> (LOTI, 1992,146); <i>petite fille noire</i> (LOTI, 1992, 155); <i>maitresse noire</i> (LOTI, 1992, 192); <i>la petite</i> (LOTI, 1992, 105); <i>jeune fille</i> (LOTI, 1992, 104); <i>petite négresse</i> (LOTI, 1992, 81); <i>ouistiti</i> (LOTI, 1992, 75); <i>petite créature</i> (LOTI, 1992, 111); <i>petite personne</i> (LOTI, 1992, 105); <i>dissimulée et menteuse</i> (LOTI, 1992, 155); <i>bizarre</i> (LOTI, 1992, 105); ...
Pronoms personnels et possessives	<i>Sa ; ses ; moi ; mon ; j' ; je ; ta ; elle ; toi ; ...</i>

Au vu de ce qui précède, il apparaît que Fatou-gaye n'a pas de patronyme et que les diverses appellations contribuent à chaque fois à apporter une nouvelle information sur sa personne ou sur sa personnalité ; des informations sur celui qui le porte. Hamon (1983, 135) déclare justement à ce titre : *un nom (...) dans un texte romanesque, est non seulement un lieu sémantique très riche (...) de regroupement de « sens » d'un personnage, mais peut être également un objet doté d'un statut sémantique défini.*

L'onomastique du prénom *Fatou-gaye*, ainsi que ses différentes autres appellations permettent de découvrir qu'ils sont assez significatifs. Ainsi, ils sont utilisés soit partiellement, soit totalement selon les situations (circonstances) dans lesquelles se trouve ce personnage et selon les relations qui le lie à celui qui l'utilise.

Après avoir constaté à travers l'étude du nom qu'une idée se dessine à propos de la personnalité de Fatou-gaye, quels détails supplémentaires peut-on tirer de son portrait physique ?

CHAPITRE II :
LA PROSOPOGRAPHIE DE FATOU-GAYE

La prosopographie est définie par Pierre Fontanier (1968, 428) comme *la 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, c'est-à-dire de pure imagination.*

En tant que morphème discontinu, le personnage est une unité de signification accessible à la description. Si l'on admet l'hypothèse de départ qu'un personnage de roman naît seulement des hypothèses de sens, n'est fait que de phrases prononcées par lui ou sur lui : c'est le signifié du personnage. L'on ne saurait mieux appréhender un personnage si on ne maîtrise pas sa présentation physique. Certains traits apparents peuvent en effet révéler des dispositions mentales d'un individu, et donc permettre de mieux le connaître.

Dans une œuvre, un personnage peut être représenté de plusieurs manières. Sa présentation peut se faire par lui-même ou par quelqu'un d'autre. Son étude ne saurait passer outre son portrait physique, qui constitue un des traits pertinents susceptibles d'aider à sa connaissance.

Le portrait physique est un élément indispensable pour l'analyse des détails qui permet de cerner le personnage dans son intériorité. Partant de cette idée, un proverbe ancien dit : *Les yeux sont le reflet de l'âme.* Ceci signifie que qu'à partir de ce qui se voit de l'extérieur, il est possible de déterminer à quel genre de personnage nous avons affaire. Autrement dit, le portrait physique permet d'avoir une idée, certes préconçue, d'un personnage ou d'un individu. C'est la raison pour laquelle Philippe Hamon 145 déclare : *Une des premières tâches d'une théorie rigoureuse [...] serait [...] de faire procéder toute exégèse ou tout commentaire d'un stade descriptif.*

La prosopographie est par conséquent l'un des aspects du texte qui polarise l'attention du lecteur. C'est *une expansion qui se présente sous la forme d'une description ou d'un ensemble de description, de telle sorte que telle qualité ou tel trait physique est le symbole de trait de caractère* (le personnel du roman, p151). Cette description nous permet, à travers les signes visuels et accessoires d'avoir les éléments pertinents de la caractérisation du personnage.

Cependant, les éléments pertinents du portrait ne sont pas des signes facilement localisables, ils parcourent l'ensemble du récit. Ce qui signifie que le portrait n'est pas un morceau choisi détectable ou une photographie que l'on a devant soi. C'est une spirale qui se

déroule au fil du texte à travers des traits tels que l'allure, la stature, l'habillement, les parties et les mouvements du corps.

Par conséquent, le travail que nous aurons à faire sera de dresser le portrait de Fatou-gaye en nous attachant sur les apparences physiques, ainsi que sur les expressions corporelles. Néanmoins, il est à noter que les informations sont données sous la forme de portrait ou disséminées tout au long du récit. Elles peuvent donc être classées en deux catégories :

-La caractérisation directe : le romancier dresse le portrait physique ou psychologique du personnage. Les indications sont données par le narrateur, un autre personnage ou le personnage lui-même ;

-La caractérisation indirecte : une parole, une action ou encore le cadre de vie peut renseigner sur le personnage du roman.

Sur la base de ces éléments, l'on peut avoir une connaissance plus large car les traits physiques aident bien souvent à connaître les traits moraux. Bernard Valette (1993, 114) écrira à cet effet : *une sorte de métalangage où telle particule, telle sonorité connote de façon quasi-automatique (...) telle qualité, où tel trait physique est le symbole de tel trait de caractère.*

II.1. Apparence physique liée au naturel

C'est l'élément le plus frappant chez un individu. C'est ce qui se voit à première vue lorsqu'on observe une personne. À la représentation physique, il est possible de savoir si la personne est grande ou petite, jeune ou vieille, ... etc.

De prime abord, notre personnage Fatou-gaye est qualifiée de *petite nègre* (LOTI, 1992, 73), de *petite fille* (LOTI, 1992, 74), de *femme noire* et de *petite créature* (LOTI, 1992, 120). De plus, elle est présentée comme jolie : *Elle était bien jolie, Fatou-gaye*, et belle : *elle était devenue bien belle, Fatou-gaye* (LOTI, 1992, 155).

Ensuite, la description est de plus en plus explicite, puisque le narrateur entre dans les moindres détails physiques, notamment la tête, le visage et les mains.

II.1.1. La tête

La tête est définie par le dictionnaire *Le Robert pour tous* comme la partie supérieure de l'être humain où se trouvent les cheveux. Elle est de forme arrondie et tient au tronc par le cou. Dans *Le Roman d'un spahi*, la tête de Fatou-gaye est décrite ainsi qu'il suit : *La petite Fatou, avec sa tête ébouriffée de mouton noir.* (LOTI, 1992, 107). Cette description laisse comprendre que cette dernière ressemble à un animal : c'est la zoomorphisation.

III.1.2. Le visage

Le dictionnaire *Le Robert pour tous* définit le visage comme la partie antérieure de la tête de l'homme ayant une forme et un aspect particulier reconnaissable. Ainsi, le visage de Fatou-gaye est présenté dans le corpus de la manière suivante : *elle avait le type khashonké très pur : un petit nez droit et fin, avec des narines minces, un peu pincées et très mobiles, une bouche correcte et gracieuse, avec des dents admirables ; et puis, surtout, de grands yeux d'émail bleuâtre, remplis, suivant les moments d'étrangeté grave, ou de mystérieuse malice* (LOTI, 1992, 126).

Par ailleurs, il est écrit :

La régularité des traits de Fatou-gaye. Le type khashonké dans toute sa pureté : une fine petite figure grecque, avec une peau lisse et noire comme de l'onyx poli, des dents d'une blancheur éclatante, une extrême mobilité dans les yeux, deux larges prunelles de jais sans cesse en mouvement, roulant de droite et de gauche sur un fond d'une blancheur bleuâtre, entre deux paupières noires. (LOTI, 1992, 74-75)

De plus, le narrateur présente également Fatou-gaye comme une personne avec une

figure fine et régulière prenait par instants quelque chose de la beauté mystérieuse d'une idole en ébène poli ; ses grands yeux d'émail bleu qui se fermaient à demi, son sourire noir, découvrant lentement ses dents blanches, tout cela avait une grâce de nègre, un charme sensuel, une puissance de séduction matérielle, quelque chose d'indéfinissable, qui semblait tenir à la fois du singe, de la jeune vierge et de la tigresse, (LOTI, 1992, 155-156).

III.1.3. Les mains

Les mains sont la partie du corps humain servant à toucher et à prendre, situées à l'extrémité des bras et munies chacun de cinq doigts, d'après Le dictionnaire *Le Robert pour tous*. Ceux de Fatou-gaye sont présentés de la manière suivante :

Les mains de Fatou, qui étaient d'un beau noir au dehors, avaient le dedans rose. (...) les mains de Fatou donnaient une vilaine impression froide de pattes de singe. Ces mains étaient pourtant petites, délicates –et reliées au bras rond par un poignet très fin. –Mais cette décoloration intérieure, ces doigts teintés mi-partie, avaient quelque chose de pas humain qui était effrayant (Pierre LOTI, 1992, 145)

À la lecture de tous ces éléments, nous voyons que Pierre LOTI décrit avec minutie toutes les parties qu'il veut mettre en exergue. Tout ce passe comme s'il s'agissait d'une photographie que le lecteur avait devant lui et qu'il se contentait de l'observer. Ce qui est aussi remarquable c'est cette comparaison que le narrateur établit entre Fatou-Gaye et les animaux, à l'instar du tigre, du singe, du mouton. Il voudrait donc relever le côté animalier de cette dernière et la présenter comme une personne effrayante.

Cependant, quelles autres informations avons-nous de son expression corporelle ?

II.2. L'expression corporelle

C'est l'ensemble constitué par le costume, la mimique du visage, les gestes, le mouvement, la coiffure, le maquillage, ... Son but est de faire ressortir les différentes attitudes d'un personnage à travers son comportement physique.

II.2.1. La coiffure

La coiffure a pour but de donner une physionomie présentable et d'embellir le personnage. Elle permet d'avoir une idée sur l'identité culturelle. Dès lors, la valeur sémiologique de la coiffure réside dans le style et les variantes.

La coiffure de Fatou-gaye n'est pas la même dans tout le récit. Au début de l'œuvre, elle n'a pas de cheveux, comme nous le confirme l'extrait suivant:

Sa tête était rasée avec le plus grand soin, sauf cinq toutes petites mèches, cordées et gommées, cinq petites queue raides, plantées à intervalles réguliers depuis le front jusqu'au bas de la nuque. Chacune de ces mèches se terminait par une perle de corail, à part celle du milieu, qui supportait un objet plus précieux : c'était un sequin d'or fort ancien (...) sans cette coiffure saugrenue (LOTI, 1992, 74)

Par la suite, elle change de style et adopte une nouvelle coiffure qui est qualifiée d'*extraordinaire édifice d'ambre et de corail* (LOTI, 1992, 118) ; c'était une *haute coiffure sauvage, qui lui donnait un air de divinité hindoue, parée pour une fête religieuse* (LOTI, 1992, 126), une *haute coiffure d'ambre à paillettes de cuivre* (LOTI, 1992, 133) ; *avec sa tête ébouriffée de mouton noir où les cheveux poussaient vite, -comme des herbes* (LOTI, 1992, 107).

Nous remarquons qu'il y a un changement de coiffure entre l'âge nubile et l'âge mature. C'est sans doute la raison pour laquelle l'auteur s'attarde par la suite sur le processus par lequel on arrivait à ce résultat :

... C'était une opération très importante et très compliquée que de coiffer Fatou ; -cela avait lieu chaque semaine une fois, et, cette fois-là, toute la journée y passait (...) elle restait là plusieurs heures durant, accroupie sur le sable, s'abandonnant aux mains de cette artiste patiente et minutieuse. La coiffeuse défaisait d'abord, -désenfilait une à une les perles, -détressait les mèches épaisses ; -puis reconstruisait ensuite cet édifice très surprenant, dans lequel, entraient du corail, des pièces d'or, des paillettes de cuivre, des boules de jade vert et des boules d'ambre. -Des boules d'ambre grosses comme des pommes, -héritage maternel, précieux bijoux de famille. Et le plus compliqué à peigner, c'était encore le derrière de la tête, la nuque de Fatou. -Là, il fallait diviser les masses crépues en des centaines de petits tire-bouchons empesés et rigides, soigneusement alignés, qui ressemblaient à des rangs de franges noires. On roulait chacun de ces tire-bouchons séparément autour d'un long brin de paille, on les couvrait d'une épaisse couche de gomme, -et, pour laisser à cet enduit le temps de sécher, les pailles devaient, jusqu'au lendemain, rester en place. Fatou rentrait chez elle avec toutes ces brindilles tenant à sa chevelure ; elle avait l'air, ce soir-là, de s'être coiffée dans la peau d'un porc-épic. Mais, le lendemain, quand les pailles étaient enlevées, quel bel effet !... (LOTI, 1992, 124-125).

Nous voyons comment la coiffure de Fatou-gaye relève de d'un art particulier car elle ne fait pas en quelques minutes, mais prend un temps assez considérable.

II.2.2. La tenue vestimentaire

Elle a deux principales fonctions : la première est celle de se vêtir (se couvrir le corps, préserver sa nudité) et la deuxième est d'ordre esthétique, c'est-à-dire embellir l'apparence afin de se donner une certaine valeur aux yeux de la société. Algirdas Julien Greimas (2000, 9), allant dans le même sens, affirme :

Indépendamment de la nécessité de se préserver du froid, les hommes de toutes les sociétés manifestent des préoccupations vestimentaires d'ordre esthétique et social. Le besoin qu'éprouvent de nombreuses personnes de souligner par le parure leurs qualités physiques ou de cacher leurs imperfections explique dans une large mesure la création de cette esthétique appliquée à la toilette qu'est la mode.

C'est donc un signe extérieur qui peut connoter la personnalité de l'individu qui le porte car il lui confère soit une supériorité, soit une infériorité. De ce fait, l'habillement de d'un personnage ne se fait pas au hasard ; il varie selon les circonstances (le vêtement que l'on porte pour aller au travail n'est pas le même que celui du marché).

Par ailleurs, la tenue vestimentaire a ceci de particulier qu'elle reflète le niveau social d'un individu. Mbala ZE (2012, 27) ajoute dans cette même logique :

Quant on parle de mode, on se réfère implicitement à la tradition faite de distinction et de recherche permanente de ce qui peut plaire à ceux qui pratiquent le culte du bon goût et les moyens de se l'offrir. Il est tout à fait clair que la mode n'est pas une préoccupation des catégories moyennes ou défavorisées de la société.

Le personnage de Fatou-gaye a une tenue vestimentaire en fonction de l'évolution de l'intrigue. Au début de l'œuvre, elle est encore une petite fille et doit donc se vêtir comme toutes les autres filles de son âge. Raison pour laquelle sa tenue vestimentaire est présentée de la manière suivante : *N'ayant pas encore tout à fait l'âge nubile auxquelles les négresses de Saint-Louis jugent convenable de se vêtir, elle allait généralement toute nue, avec un capelet de grigris au cou, et quelques grains de verroterie autour des reins (LOTI, 1992, 74) ; elle avait le torse nu (LOTI, 1992, 118).*

Fatou-gaye adopte un nouveau style vestimentaire quand elle commence à habiter avec Jean Peyral (son conjoint) :

Fatou-gaye se chaussait d'élégantes petites sandales de cuir, maintenues par des lanières qui passaient entre l'orteil et le premier doigt, -comme des cothurnes antiques. Elle portait le pagne étrié et collant que les

égyptiennes du temps des Pharaons légèrent à la Nubie. –Par-dessus, elle mettait un boubou : grand carré de mousseline ayant un trou pour passer la tête, et retombant en péplum jusqu’au-dessous du genou. Sa parure se composait de lourds anneaux d’argent, rivés aux poignets et aux chevilles ; et puis d’odorants colliers de soumaré, (LOTI, 1992, 125).

Parfois, elle avait *une draperie de blanche mousseline jetée en péplum sur sa poitrine et ses épaules rondes* (LOTI, 1992, 155) et *s’enroulait dans un pagne bleu, son vêtement de luxe* (LOTI, 1992, 75).

Ces éléments montrent à suffisance que la tenue portée par Fatou-gaye étant encore enfant diffère totalement à partir du moment où elle vit avec son partenaire Jean. On y décèle une certaine maturité, une prise de conscience quant à la valeur et l’existence même de l’habit.

II.2.3. Le geste

Le geste est un moyen de communication, tout comme la parole et l’écriture. C’est l’un des moyens le plus approprié, le plus expressif pour donner sa pensée à autrui. Pour Tadeusz Kowzan (170), le geste est un *mouvement ou une attitude de la main, du bras, de la jambe, de la tête, du corps en vue de communiquer*. Autrement dit, le geste constitue, après la parole, le moyen le plus riche et le plus souple de communiquer les pensées : c’est le système de signes le plus développé. À cet effet, les gestes effectués par Fatou-gaye nous permettent de lire les intentions qui les sous tendent.

L’expression gestuelle de Fatou-gaye est présentée de la manière suivante :

Quand elle marchait, souple et cambrée, avec ce balancement de hanches que les femmes africaines semblent avoir emprunté aux grands félins de leur pays ; (...) quand elle dormait, les bras relevés au-dessus de la tête, elle avait une grâce d’amphore. (...) tout cela avait une grâce de nègre, un charme sensuel, une puissance de séduction matérielle, quelque chose d’indéfinissable, qui semblait tenir à la fois du singe, de la jeune vierge et de la tigresse (LOTI, 1992, 155-156).

Nous remarquons que LOTI présente Fatou-gaye comme une femme ayant une démarche assez suggestive et particulière, mais toujours avec une comparaison, une proximité indéniable avec l’animal.

Parfois, son geste est aussi comparé à celui d'un singe car *elle écoutait ces petits bruits fêlés avec des mines curieuses de ouistiti qui aurait trouvé une boîte à musique* (LOTI, 1992, 185).

Cette description physique de Fatou-gaye par le narrateur laisse entrevoir une zoomorphisation de cette dernière et permet de comprendre que les gestes de Fatou-gaye constituent des signes de ses états d'âme (inquiétudes, désirs, joies, ...).

Nous constatons donc qu'en sémiotique, le signe est capital. Il accompagne les actions et les gestes d'un personnage ou d'un acteur. À partir de lui, on peut déterminer le tempérament d'un individu car son intériorité peut être dévoilée.

La gestuelle ainsi présentée, qu'en est-il de son origine et de son statut social ?

II.3. L'origine et le statut social

II.3.1. L'origine

On parle d'origine ici pour remonter à la généalogie, à la souche d'un être humain, sa provenance, le milieu social d'où il est ici ; bref sa tribu.

Fatou-gaye est de Galam, comme l'affirme cette conversation entre son partenaire et lui : *La première fois que Jean avait demandé à Fatou (...) : - D'où es-tu, petite ? Fatou avait répondu d'une voix émue : - Du pays de Galam...* (LOTI, 1992, 151).

Nous comprenons qu'elle n'est pas originaire du milieu dans lequel elle se trouve, raison pour laquelle le narrateur nous précise la cause de ce changement :

Pauvres nègres du Soudan, exilés, chassés du village natal par les grandes guerres ou les grandes famines, par toutes les grandes dévastations de ces contrées primitives ! –Vendus, emmenés en esclavage, -quelquefois ils ont parcouru à pied, sous le fouet du maître, des étendues de pays plus profondes que l'Europe entière (LOTI, 1992, 151).

Ce détail nous permet de comprendre la manière par laquelle Fatou-gaye se retrouve chez Cora où elle était captive avant de commencer à vivre avec son amant.

À partir de ces indices, quel statut social occupe Fatou-gaye dans cette communauté étrangère à la sienne ?

II.3.2. Le statut social

On entend par statut social l'ensemble des droits et des obligations socialement déterminés en vertu des valeurs qui ont cours dans un groupe culturel donné. C'est un ensemble de droits et de devoirs confiés à un individu par la société.

Dans le corpus, Fatou-gaye est une captive car elle *habitait la maison de Cora en qualité de captive* (LOTI, 1992, 73). De plus une précision est faite quant à ce statut particulier: *captive et non esclave, distinction essentielle établie par les règlements de la colonie, et que de très bonne heure elle avait saisie. –Captive, elle avait le droit de s'en aller, bien qu'on n'eût pas celui de la chasser* (LOTI, 1992, 121). Cette information montre qu'il existe une différence fondamentale entre être esclave et être captive.

Au vu de ce qui précède, nous constatons donc que la physionomie de Fatou-gaye l'expulse hors de la sphère de l'humanité car par maints précédés, le romancier construit l'anormalité ou l'animalité de cette dernière. Elle est tantôt un singe, tantôt un mouton ou encore un fauve, un mouton, un matou. LOTI semble exceller dans cet art de zoomorphisation, présentant la femme noire comme une créature extraordinaire et intrigante, d'où cette présentation : *Jean paraissait examiner Fatou avec une attention extrême, -lui étirant les bras, la retournant, l'inspectant sans rien dire sur toutes ses faces ; -et puis, d'un air convaincu, il exprimait ainsi ses conclusions : -Toi tout à fait même chose comme singe !...* (LOTI, 1992, 146). Il montre une fois de plus les traits de Fatou-gaye sont pareils à ceux d'un singe ; cela sous-entendant qu'elle n'est pas différente de cet animal.

En conclusion, nous pouvons dire que le portrait physique se fait grâce au premier coup d'œil car c'est lui qui retient l'allure générale, qui « accroche », qui singularise. Ainsi, Pierre LOTI maîtrise l'art de la description car sa peinture est assez vivante et suggestive.

Après avoir présenté davantage le personnage le personnage sur le plan physique, nous nous rendons compte que cette connaissance nous permet de mieux l'appréhender. Cependant, le nom du personnage ou encore sa description physique laisse certaines informations dans l'ombre ; et *le travail d'une sémiologie du personnage est justement de le montrer comme divisible et interchangeable*, affirme Philippe HAMON (1977, 136). De là s'impose donc la nécessité de suivre ses traces dans un espace ou il est appelé à se frotter avec les autres.

CHAPITRE III :
**INTERACTIONS SOCIALES ET CADRE SPATIO-
TEMPOREL DE FATOU-GAYE**

Ce chapitre intitulé *interactions sociales et cadre spatio-temporel de Fatou-gaye* a pour objectif de mener une étude sur le type de relations que le personnage de Fatou-gaye entretient avec les autres personnages du roman, comment il se comporte vis-à-vis d'eux dans un cadre bien précis.

Ainsi, notre chapitre se structurera en deux phases : l'une portera sur les relations interpersonnelles en mettant en exergue le type de rapport que Fatou-gaye entretient avec d'autres personnages et l'autre s'attardera sur elle dans son cadre spatio-temporel car un personnage ne saurait entrer dans un processus de sémantisation s'il est pris de façon isolée.

III.1. Fatou-gaye et les interactions sociales

On appelle interaction sociale l'ensemble des rapports qui existent entre les personnages d'une œuvre car à l'image des individus de la société dont ils sont reflet, les personnages des œuvres littéraires cohabitent avec leurs semblables. Généralement, ils ont des caractères différents les uns envers les autres. Ainsi, un personnage ne se construit que par rapport à un autre, de même les actions ne sont pas isolées car, même s'il se retrouve seul à un moment quelconque, il reste connecté en pensée à un autre personnage dont la présence ultérieure aurait motivée l'action actuelle. C'est dans cette logique que Rodolphine Sylvie WAMBA-NDONGMO (2006, 80) démontre que le personnage littéraire n'est jamais seul, mais toujours lié à d'autres personnages lorsqu'elle écrit : *les personnes agissent les uns sur les autres et se révèlent les uns par les autres*. Ainsi, le personnage ne peut être clairement défini que si l'on prend en compte son comportement direct par rapport aux autres. Allant dans la même lancée, Marie-Claude Hubert (1988, 27) précise : *À partir du classicisme, la vérité du personnage ne naît plus seulement de ce qu'il dit, mais aussi de son rapport avec les autres*. Autrement dit, il est question de comprendre comment les comportements individuels sont influencés par ceux des autres en s'y opposant ou en s'y adaptant (rapports disharmonieux ou harmonieux).

Par ailleurs, le personnage naît des unités de sens, est fait de phrases prononcées par lui ou sur lui, il est donc le support des conservations du récit ; d'où cette pensée de Jean Pierre RYNGAERT (1896, 35) affirme : *Les informations que les autres personnages nous fournissent, aussi fragiles qu'elles soient, méritent d'être retenues* ; renchérit par Paul Valéry (1953, 43) qui déclare : *Un homme sans autre homme n'est pas un homme (...) Aussi bien, c'est souvent dans le regard qu'il appuie sur les êtres, dans la façon dont il les voit*

et les juge qu'un romancier ou un dramaturge définit sa propre personnalité, révèle ses pensées intimes.

Ainsi, on ne peut en aucun cas faire fi du cadre relationnel du personnage mis en exergue. En effet, régi par un désir d'insertion sociale, l'homme est toujours appelé à entretenir des rapports plus ou moins variés avec ses corrélats. Ces derniers servant parfois de miroir car non seulement le personnage est ce qu'il dit lui-même, mais aussi ce que les autres disent de lui.

En outre, le personnage entretient avec les autres personnages des relations en rapport avec les liens qui les unissent. Ce faisant, nous pouvons constater la différence de considération qu'il porte à chacun. Valette dira (1993, 111) à cet effet :

De même que l'individu impliqué dans une dynamique de groupe par l'image qu'il projette, par les réactions diverses qu'il fait naître, se voit perçu de façon fort différente par chacun de ces individus. Le personnage de roman, en amenant les autres à relever une part d'eux-mêmes inconnue jusque là, dévoilera à chacun un aspect de son être que seul le contact dans une situation donnée pouvait mettre à jour

Le Roman d'un spahi de Pierre LOTI compte plus d'une dizaine de personnages, mais pour une meilleure étude de notre sujet, nous ne présenterons que ceux qui entretiennent une relation (harmonieuse ou conflictuelle) avec Fatou-gaye.

III.1.1. Rapports harmonieux

Les personnages des œuvres évoluent dans une société créée pour leur épanouissement. De ce fait, lorsqu'ils se comportent bien les uns envers les autres, l'harmonie est un climat de paix, d'entente, d'affection, de tendresse, de respect mutuel, de protection, ...et c'est dans cette perspective qu'ils entretiennent des rapports harmonieux (proximité).

Dans *Le Roman d'un spahi*, Fatou-gaye a une relation harmonieuse avec Jean Peyral, Coura-n'diaye et Samba-Latir.

III.1.1.1. Fatou-gaye et Jean Peyral

C'est sur cette relation que repose toute l'intrigue du roman. Elle ne s'est donc pas construite en un seul jour, mais plutôt de manière progressive. Au départ, Jean ne se préoccupait pas d'elle, comme l'atteste l'extrait suivant : *Quand Jean sortait de chez sa maitresse, il rencontrait souvent cette petite créature (...) à laquelle Jean ne prenait pas garde* (LOTI, 1992, 73). Du côté de Fatou-gaye, c'était différent car quand elle l'apercevait, *elle s'avavançait en souriant ; avec cette petite voix grêle et flutée des négresses, en penchant la tête, en faisant des minauderies de ouistiti amoureux* (LOTI, 1992, 75).

Ce dernier ne commence à la prendre en considération que lorsqu'il se rend compte que sa maitresse Cora a un autre amant que lui. Fou de douleur, il marche sans avoir de destination fixe, jusqu'à s'écrouler de fatigue sur le sable. C'est à son réveil qu'il se rend compte que Fatou-gaye l'avait sauvé la vie car elle l'avait suivi et protégé de son pagne durant la nuit. Alors, *Jean leva sur elle ses grands yeux étonnés, pleins de douceur et de reconnaissance. –Il était touché jusqu'au fond du cœur* (LOTI, 1992, 80). C'est à partir de ce moment là qu'il l'appelle par son prénom : *Petite, petite Fatou (...) Il la caressait, la flattait tout doucement de la main* (LOTI, 1992, 80) et leur relation se trouve nettement améliorée. La preuve, *Le jour du départ des spahis, Fatou-gaye vint au quartier, avec son beau pagne bleu, faire une visite d'adieu à son ami, qui l'embrassa, pour la première fois, sur ses deux petites joues noires* (LOTI, 1992, 95). Cela suppose qu'une amitié a vu le jour entre les deux, ainsi que l'augmentation de la considération de l'un par rapport à l'autre.

De fil en aiguille, le regard de Jean à l'égard de Fatou-gaye change car

Il commençait à se dire que le courage lui manquerait peut-être pour continuer de vivre seul, que bientôt à toutes forces il lui faudrait quelqu'un pour l'aider à passer son temps d'exil... Mais qui ?... Fatou-gaye peut-être ? (LOTI, 1992, 108); jusqu'au jour où lasse de se battre contre ses sentiments, *il avait dit à Fatou d'aller à la nuit tombante l'attendre au pied d'un certain baobab isolé dans les marais de Sorr* (LOTI, 1992, 112). C'est à ce moment qu'une intimité naît entre les deux : ils deviennent amants : *Et Jean, dans son délire d'ivresse (...) en voyant sur ce fond d'obscurité crépusculaire trancher le noir plus intense de l'épousée, -en voyant là, tout près de ses yeux à lui, briller l'émail mouvant des yeux de Fatou* (LOTI, 1992,113).

Par la suite, ils se mettent en couple et Jean aménage avec Fatou-gaye. Ils font des sorties : *Jean marche de son pas fier et grave, tout en souriant intérieurement de l'expédition drôle que Fatou-gaye lui fait faire (...) Il se laisse conduire de bonne grâce ; cette promenade l'intéresse et l'amuse. (...) Fatou-gaye lui paraît fort mignonne, et il l'aime presque.* (LOTI, 1992, 140). Nous comprenons que les sentiments de Jean à l'égard de sa compagne devenaient de plus en plus intenses.

Cependant, il est à noter qu'il y avait des moments où ces moments de paix et de quiétude sentimentale changent totalement. Dans ce cas, on assiste à des moments de violence, surtout quand Fatou-gaye énervait son partenaire : *Elle l'exaspérait quelquefois. Alors il avait commencé à frapper de coups de cravache, pas bien fort au début, puis plus durement par la suite. Sur le dos nu de Fatou, les coups laissaient quelquefois des marques, comme des hachures, -noir sur noir.* (LOTI, 1992, 192). Dans ces cas-là, Fatou-gaye se sent menacée : *Elle poussa un cri, elle eut peur (...) Il frappait rudement sur le dos nu de Fatou, marquant des raies d'où jaillissait le sang, et sa rage s'excitait en frappant* (LOTI, 1992, 194-195). Il s'agit là d'une manière de punir, de corriger Fatou-gaye. Cela montre le caractère dominateur de Jean face à Fatou-gaye qu'il considère comme inférieure.

Nous voyons donc que la relation entre Fatou-gaye et son conjoint est faite certes de domination, mais d'amour également, comme le prouve d'ailleurs la fin de l'histoire.

III.1.1.2. Fatou-gaye et Coura-n'diaye

Coura-n'diaye est présentée dans notre corpus comme une *vieille courtisane, une vieille poétesse du roi El-Hadj, la femme griote [sic]* (LOTI, 1992, 128). La relation entre Fatou-gaye et elle est très affective car *chaque soir, elle descendait chez Coura-n'diaye, Là, elle avait le droit de s'asseoir parmi les petites esclaves de l'ancienne favorite, autour des grandesalebasses où fumait le kouskous tout chaud, -et de manger au gré de son appétit* (LOTI, 1992, 128). Par ailleurs, lors de certaines manifestations organisées dans la ville, *Coura-n'diaye prêtait à Fatou quelques-uns de ses bijoux précieux pour aller à la fête* (LOTI, 1992, 137).

En outre, Coura-n'diaye adopte une attitude protectrice, visible lorsque Jean met Fatou-gaye à la porte, c'est chez la courtisane qu'elle va aller se réfugier : *Il descendit chez Coura-n'diaye, la griote. -Il vit Fatou qui s'était réfugiée là* (LOTI, 1992, 202).

III.1.1.3. Fatou-gaye et Samba-Latir

Samba-Latir est un marabout que Fatou-gaye consulte pour enlever tous les mauvais sorts qui pourront se trouver autour d'elle. C'est lui qu'elle se tourne quand elle pressent un maléfice ou quand elle se sent menacée d'une manière ou d'une autre. Il peut donc être question ici d'une relation de protecteur à protégée. L'extrait suivant nous le confirme :

Le personnage chez lequel se rendaient Jean et Fatou était un grand vieillard à l'œil rusé et matois qui s'appelait Samba-Latir. (...), et voilà pourquoi Fatou-gaye était venue recourir à lui. Samba-Latir avait justement la chose toute faite. Il tira d'un vieux coffre mystérieux un petit sachet rouge fixé à un cordon de cuir ; il le mit au cou de Fatou-gaye en prononçant des paroles sacramentelles, -et l'esprit malin se trouva conjuré. (LOTI, 1992, 141-142).

Les rapports harmonieux étant ainsi présentés, qu'en est-il des rapports conflictuels ?

III.1.2. Les rapports conflictuels

On parle de conflit quant il y a contestation, opposition, antagonisme, lutte ; bref quand il n'y a pas d'entente. Fatou-gaye entretient ce genre de relation avec deux groupes de personnes : les Khassonkés et les vieilles négresses.

III.1.2.1. Fatou-gaye et les Khassonkhés

Les Khassonkés sont des hommes avec qui Fatou-gaye a des liens ancestraux car ils étaient voisins à sa tribu quand elle était encore à Galam. Donc, ils parlent la même langue. Mais ces derniers ne permettaient pas une certaine proximité car

Quand elle voyait arriver de l'intérieur ces bandes de *Khassonkés* qu'elle reconnaissait de loin avec leur haute coiffure, elle accourait, intimidée et émue, tournant autour de ces grands hommes à crinière, cherchant à engager la conversation dans la langue aimée du pays (...) sur un mot d'une méchante petite compagne, les hommes noirs du pays khassonké détournaient la tête avec mépris, en jetant un sourire et un plissement de lèvres intraduisibles, ce mot de *keffir* (infidèle), (...) Alors elle s'en allait, honteuse et le cœur gros, la petite Fatou... (LOTI, 1992, 122).

Ces derniers la considéraient comme une infidèle, cette infidélité étant le fait qu'elle vivait avec un homme blanc. Ils la traitent comme une personne ayant trahi les siens. Cet état des choses créait donc une distance qui se créait entre eux et elle.

III.1.2.2. Fatou-gaye et les vieilles négresses

Les vieilles négresses sont des femmes qui attendent les guerres pour dépouiller les morts de leurs parures, de leur sabre et de tout autre objet de valeur qu'elles peuvent trouver. Elles croissent le chemin de Fatou-gaye le jour de la grande bataille durant laquelle Jean Peyral perd la vie. Elles s'apprêtent à le dépouiller quand Fatou-gaye s'y oppose, de la manière suivante :

Les vieilles négresses, hideuses et luisantes sous le soleil torride, trainant une acre odeur de soumaré, s'approchèrent des jeunes hommes avec un cliquetis de grigris et de verroteries ; elles le remuèrent du pied, avec des rires, des attouchements obscènes, des paroles burlesques qui semblaient des cris de singes ; -elles violaient ces morts avec une bouffonnerie macabre. Et puis, elles les dépouillèrent de leurs boutons dorés, qu'elles mirent dans leurs cheveux crépus ; elles prirent alors leurs éperons d'acier, leurs vestes rouges, leurs ceintures... Fatou-gaye était tapie derrière son buisson, ramassée sur elle-même, comme une chatte en arrêt ; -quand vint le tour de Jean, elle bondit, injuriant les femelle noires dans une langue inconnue... (...) Elles eurent peur, les femelles noires, et reculèrent... (LOTI, 1992, 259)

L'extrait ci-dessus démontre parfaitement qu'entre les vieilles négresses et Fatou-gaye, c'est la violence et la brutalité qui règnent

Au terme de cette phase, nous constatons que les rapports entretenus sont variables d'un individu à l'autre. Avec certains (Jean Peyral, Coura-n'diaye et Samba-Latir), les relations sont pacifiques tandis qu'avec les autres les Khassonkhés et les vieilles négresses, elles sont conflictuelles.

Il s'avère donc que la singularité d'un personnage est perçue à partir d'une confrontation différentielle de ce dernier avec les autres personnages de son texte. Ceci s'explique par le fait que, dans une œuvre littéraire, un personnage se pose en s'opposant à un ou plusieurs autres personnages. C'est la raison pour laquelle Hamon (1983, 128) stipule que *du seul fait de l'allocution, celui qui parle de lui-même installe l'autre en soi et par là se saisit lui-même, se confronte, s'instaure tel qu'il aspire à l'être, et finalement s'historise en une histoire incomplète et falsifiée* ; pour montrer l'importance qu'il y a à mettre le personnage étudié avec les autres et avec qui il entretient des relations.

Maintenant, que pouvons-nous dire du cadre spatio-temporel de Fatou-gaye ?

III.2. Fatou-gaye et le cadre spatio-temporel

Le terme *espace* vient du latin *spatium* qui signifie étendue ou intervalle vide. Il peut être appréhendé comme une place libre, une étendue infinie, un milieu sans borne où peuvent évoluer les personnages. C'est donc le lieu de leurs performances, de leurs actions, une représentation phénoménologique ou psychologique du cadre qui supporte les événements, les objets ou les pensées. Quant au temps, c'est celui qui se déroule, qui passe. Il est mesurable et s'identifie par les repères chronologiques.

Les deux apparaissent comme la métaphore de l'un et de l'autre. Tout ce qui est du temps peut être figuré par les éléments spatiaux. Ainsi, l'espace est significatif dans notre corpus car il apparaît comme les signifiants métaphoriques du temps et de sa dispersion. Par conséquent, les changements des lieux indiquent la rupture de l'action et agit également sur le temps.

III.2.1. L'espace

Mbala ZE (2011,142) parle de spatialisation et la définit comme étant *l'ensemble des procédures de localisation de circonscription de l'espace (étendue plus ou moins délimitée caractérisée par l'extériorité de ses parties), des lieux (espaces nommés)*. Cela suppose que la conception sémiotique de l'espace ne se limite pas à la seule dimension visuelle, elle englobe aussi les données saisies par les divers organes de compréhension du monde. Ce qui amène GREIMAS et COURTES (1966,133) à déclarer : *la définition de l'espace implique la participation de tous les sens exigeant la prise en compte de toutes les qualités sensibles* ». par conséquent, il n'existe donc pas d'intrigue sans espace ; raison pour laquelle Roland BOURNEUF et OUELLET (1989, 123) en font état lorsqu'ils soutiennent : *le personnage, celui du roman, tout comme celui de cinéma ou celui du théâtre est indissociable du milieu fictif auquel il appartient*. Autrement dit, le personnage ne saurait être bien étudié sans la prise en considération du lieu dans lequel il apparaît.

Il faut remarquer aussi que c'est parfois grâce à l'action ou mieux à l'évolution du personnage que nous appréhendons le cadre du récit. Charly Gabriel MBOCK (1987) est formel à ce sujet lorsqu'il déclare : *un espace, quel qu'il soit, ne tire sa richesse que par l'homme qui y évolue pour le mépriser ou le subir. Les lieux ne sont points décrits pour eux-*

mêmes, mais pour les rapports que l'homme entretient avec eux. Ainsi, le milieu influence le comportement du personnage qu'il façonne comme bon lui semble. Ce qui amène GOLDENSTEIN (1989, 96) à stipuler : *Le caractère d'un héros nous est signifié à travers les détails matériels qui constituent le cadre de sa vie quotidienne. Il est devenu commun depuis Balzac de considérer l'espace comme un décor qui est à l'image d'un personnage qu'il influe sur lui et le façonne.*

Dans *Le Roman d'un spahi*, Fatou-gaye se situe dans un espace géographique assez significatif car il existe entre son comportement a une incidence sur sa manière de percevoir son environnement.

III.2.1.1. Les lieux euphoriques

L'euphorie est un sentiment de bien-être, d'aise, de contentement général. Un lieu dit euphorique est donc celui dans lequel la personne mise en évidence se sent bien, est en accord avec lui-même. Dans *Le Roman d'un spahi*, Fatou-gaye est euphorique dans divers endroits : au quartier de résidence des spahis, dans les marais de Sorr, dans la maison de Samba-Hamet, Guet-n'dar, à Galam et à Podor.

➤ Le quartier des spahis

Le quartier des spahis est le lieu où logeait parfois Jean Peyral car c'était son lieu de service. Il y exerce ses fonctions de soldat et Fatou-gaye était très heureuse d'y aller car c'était comme une sorte de privilège pour elle d'elle acceptée comme toute autre personne ; surtout quant ce dernier manifestait une attention particulière à son égard : *Le jour du départ, Fatou-gaye vint au quartier, avec son beau pagne bleu, faire une visite d'adieu à son ami, qui l'embrassa, pour la première fois, sur ses deux petites joues noires* (LOTI, 1992, 95). Nous remarquons qu'une amitié s'est tissée entre Jean et Fatou-gaye.

➤ Les marais de Sorr

Les marais de Sorr représentent l'endroit où a eu lieu le premier rendez-vous de Fatou-gaye avec Jean car *le matin, il avait dit à Fatou d'aller à la nuit tombante l'attendre au pied d'un certain baobab isolé dans les marais de Sorr* (LOTI, 1992, 112). Ce lieu a donc une signification particulière pour Fatou gaye, elle y connut son premier moment d'intimité avec Jean ; raison pour laquelle le narrateur fait une description des plus détaillées :

Un chaud crépuscule tombait sur le fleuve ; la vieille ville blanche devenait rose dans ses lumières bleue dans ses ombres ; de longues files de chameaux cheminaient dans la plainte, prenant au nord la route du désert. On entendait déjà le tam-tam des griots et le chant des désirs effrénés qui commençait dans le lointain (...) sur leur hyménée étrange baobab isolé jetait son ombre, le ciel étendait sa voute immobile, morne, irrespirable, chargée d'électricité, d'émanations terrestres, de substances vitales. Il faudrait, pour peindre cette couche nuptiale, prendre des couleurs si chaudes, qu'aucune palette n'en pourrait fournir de semblables, - prendre des sons, des bruissements et surtout du silence, de la transparence et de l'obscurité. Et pourtant il n'y avait là qu'un baobab solitaire, au milieu d'une grande plaine d'herbages (LOTI, 1992, 112 113).

C'est donc dans ces marais que Faou-gaye et Jean deviennent amants.

➤ **La maison de Samba-Hamet**

La maison de Samba-Hamet est la maison qui a été louée par Jean Peyral à son arrivée au Sénégal. C'est là qu'il s'installe avec sa compagne Fatou-gaye. C'est donc leur résidence commune : *Jean et Fatou habitaient ensemble la maison de Samba-Hamet* (LOTI, 1992, 121). Ils y passaient beaucoup de temps et c'était leur maison conjugale. Fatou-gaye s'y sentait bien car elle y était presque toujours en compagnie de son partenaire, comme l'atteste le passage suivant :

Jean dormait, étendu sur son tara, dans son logis blanc de la maison de Samba-Hamet ; (...) Et Fatou-gaye était aux pieds de Jean par terre. (...) ...Et, le menton reposant dans ses deux mains, Fatou à moitié endormie chantait tout bas. Elle chantait des airs que nulle part elle n'avait entendus, mais que pourtant elle ne composait pas. C'étaient se rêverie énervée, son assouplissement voluptueux qui se traduisaient d'eux-mêmes en sons de musique (LOTI, 1992, 118).

Ils vivent donc dans cette demeure comme un couple normal.

➤ **Guet-n'dar**

Guet-n'dar, la ville nègre, bâtie en paille grise sur le sable jaune. –Des milliers, des milliers de petites huttes rondes, à moitié cachées derrière des palissades de roseaux secs, et coiffés toutes d'un grand bonnet de chaume. (...) –Et tout cela à perte de vue, découpant de bizarres perspectives de choses cornues sur l'uniformité du ciel bleu. (...) Au milieu de Guet-n'dar, partageant la cité en deux, du nord au sud, une large rue de sable, bien régulière et bien droite, s'ouvrant au loin toute grande sur le désert. (...) De chaque côté de cette vaste tranchée, un

dédale de petites ruelles tortueuses, contournées comme les sentiers d'un labyrinthe (LOTI, 1992, 138)

Telle est la description qui est faite de cette ville, celle dans laquelle Fatou-gaye revenait toujours contente car elle y allait pour se faire des tresses et revenait toujours belle: *Dès le matin, elle se mettait en route pour Guet-n'dar, la ville nègre, dans une case pointue faite de chaume et de roseaux secs, (...) elle restait là plusieurs heures durant* (LOTI, 1992, 124).

De plus, c'est là également qu'elle faisait souvent quelque promenades avec son conjoint, surtout quand il était de bonne humeur : *On est en janvier. –Il est sept heures du matin, et le soleil se lève à peine. –L'heure est agréable et fraîche. Il faut beau ; cet air pur du matin, le bien-être physique apporté par toute cette rare fraîcheur. Et puis en ce moment, Fatou-gaye lui paraît fort mignonne, et il l'aime presque. L'air du matin est frais et pur* (LOTI, 1992, 140) ; ce qui rendait Fatou-gaye particulièrement joyeuse.

➤ **Podor**

Podor est un poste français important sur la rive sud du Sénégal et c'est *l'un des points les plus chauds de la terre. Une rue ombragée, le log du fleuve, avec quelques maisons déjà anciennes, d'un aspect sombre (...)* Tout autour de Podor, *des champs de mil ; quelques arbres rabougris, quelques broussailles et un peu d'herbe* (LOTI, 1992, 232-233). Il représente un lieu euphorique dans la mesure où c'est là que la réconciliation s'effectue entre Fatou-gaye et Jean Peyral car ce dernier fait la connaissance de son fils et pardonne instantanément à sa compagne toutes ses erreurs :

Tjean !... ne veux-tu pas regarder ton fils ? Et les deux bras noirs soulevaient un enfant bronzé, qu'ils tendaient au spahi. -Mon fils ?... mon fils ?... répéta Jean, (...) d'une voix qui tremblait (...) avec une émotion étrange, (...) Jean se sentait vaincu par je sais quelle force intérieure, pleine de trouble et de mystère ; il se pencha vers son fils et l'embrassa doucement, avec une tendresse silencieuse. –Des sentiments jusqu'alors inconnus le pénétraient jusqu'au fond de son âme (LOTI, 1992, 234).

À ce moment, Fatou-gaye sent si heureuse que tout lui semble féérique car cette nouvelle considération de Jean à son égard la met de très bonne humeur.

➤ Galam

Fatou-gaye est originaire de Galam, elle y est née et y a vécu toute son enfance, avant d'être vendue comme esclave. Il représente son endroit préféré car elle y a passée de très bons moments avec les siens : *En Galam, disait Fatou, Tjean un jour je t'emmènerai avec moi, en Galam !... Vieille terre sacrée de Galam, que Fatou retrouvait en fermant les yeux ; (...)* Fatou lui en avait fait des récits très extraordinaires (LOTI, 1992, 152).

Ainsi, quand elle se rend compte que la destination de leur voyage est son village, elle est très contente : *Et Fatou-gaye souriait. –Des yeux s'illuminaient d'une joie singulière. – Elle reconnaissait l'approche de son pays de Galam* (LOTI, 1992, 235 236). Par ailleurs, elle y retourne avec l'homme qu'elle aime, raison de plus pour être comblée : *À présent, elle était heureuse : elle retournait en Galam, et elle y retournait avec lui, -c'était son rêve accompli* (LOTI, 1992, 236). Nous voyons l'importance que revêt Galam aux yeux de Fatou-gaye.

Cela suppose que c'est sur sa terre natale que son bonheur est absolu car en plus d'être retournée chez elle après plusieurs années d'absence, elle y revient en compagnie de l'homme qu'elle aime et son fils (sa famille) :

Jean resta là longtemps, assis à la porte du blockhaus, à jouer avec son fils. (...) Il faisait sauter son fils sur ses genoux (...) Fatou-gaye était assise à leurs pieds ; elle les contemplait l'un et l'autre avec adoration, par terre devant eux, comme un chien couché aux pieds de ses maîtres ; elle était comme en extase devant la beauté de Jean, qui avait recommencé à lui sourire... (LOTI, 1992, 241).

À coté de tous ces lieux euphoriques, quels sont ceux où Fatou-gaye est de mauvaise humeur?

III.2.1.2. Les lieux dysphoriques

La dysphorie est le contraire de l'euphorie : c'est un état d'anxiété, une sensation de malaise et de perturbation mentale. Fatou-gaye est mal à l'aise dans notre corpus dans deux espaces :

➤ **Sur le paquebot**

Le paquebot est supposé amener son conjoint loin d'elle, raison pour laquelle elle y est totalement désespérée et malheureuse : *les larmes qu'elle a versées, les cris de veuve qu'elle a poussés, suivant l'usage du pays, tout cela était sincère et déchirant* (LOTI, 1992, 164). Elle se rend compte qu'elle est entraîné de perdre Jean et se considère déjà comme une veuve. L'extrait suivant montre effectivement dans quel état de profonde tristesse elle pouvait se trouver :

Jean était accoudé au bastingage d'un navire qui descend le fleuve. (...) Fatou-gaye est accroupie près de lui sur le pont. (...) Fatou-gaye est là, -provisoirement installée provisoirement dans une case de mulâtres. -Elle a déclaré qu'elle ne voulait plus revoir Saint-Louis ; là se bornent ses projets ; (...) Fatou-gaye est là accroupie auprès de ses pauvres quatre calebasses qui contiennent sa fortune, -ne disant plus rien, ne répondant même plus, les yeux fixes, immobilisée dans une sorte de désespoir morne et abruti, -mais si réel et si profond, qu'il fend le cœur. (LOTI, 1992, 164-165).

En effet, ayant passé beaucoup de temps avec son conjoint, il y a eu un attachement indéniable de la part de Fatou-gaye, surtout qu'elle le considérait déjà comme sa propriété.

➤ **Dialdé**

Dans *Le Roman d'un spahi*, Dialdé est présenté comme un endroit qui

était situé au confluent du Sénégal et d'une rivière sans nom qui arrivait du Sud. Il y avait un village noir de peu d'importance (...) C'était le point le plus le plus rapproché du pays de Boubakar-Ségou ; c'était là que les forces françaises devaient de réunir et camper avec l'armée alliée des Bambaras, au milieu de peuplades encore amies. (...) à l'Est du campement de Dialdé, dans la direction de Djidiam (LOTI, 1992, 236 237).

En effet, quand Fatou-gaye fût informée de la fin de la bataille, elle a comme une sorte de pressentiment funeste. C'est pour cela qu'elle revient au camp étant anxieuse, haletante, épuisée, marchant d'un pas fiévreux sur le sable chaud : Fatou-gaye marcha fiévreusement dans les halliers, dans les sables, (...) elle allait, venait, courait par instants, avec des allures de folles de panthère qui aurait perdu ses petits ; -elle cherchait toujours, sous l'ardent soleil, sondant les buissons, fouillant les brousses épineuses (LOTI, 1992, 256).

Dialdé est le lieu où son conjoint perd la vie, ce qui provoque chez Fatou-gaye un état de choc terrible : *C'était le grand jour, le jour du combat. A trois du matin, tout s'agitait au*

campement de Dialdé ; -spahis, tirailleurs, Bambaras alliés, se disposaient à se mettre en route, avec leurs armes et leurs munitions de guerre. (LOTI, 1992, 246-247).

Enfin elle retrouve Jean mais est complètement abattue, comme le démontre le fragment de texte suivant :

Vers trois heures, dans une plaine aride, elle aperçut un cheval mort (...) C'était le champ de la déroute, -c'était là qu'ils étaient tombés, les spahis !... (...) Fatou-gaye s'était arrêtée, tremblante, terrifiée...Elle l'avait reconnu, lui, là-bas, étendu avec les bras raidis et la bouche ouverte au soleil (...) Elle resta là longtemps, à parler tout bas, avec des yeux hagards, dont le blanc s'était injecté des taches rouges...(LOTI, 1992, 258 259).

Nous voyons donc qu'étant sur le paquebot et à Dialdé, les sentiments éprouvés par Fatou-gaye sont tous douloureux, d'où leur présentation comme des lieux dysphoriques.

Nous nous rendons compte que l'auteur constitue une chaîne spatiale dans le but de localiser les événements qu'il raconte car on concevrait mal un récit sans ancrage spatial.

La représentation de l'espace pour LOTI remplit plusieurs fonctions. Il ne s'agit pas seulement de faire une description banale des différents lieux où se trouve Fatou-gaye, mais de montrer également comment les sentiments de bien-être et de malaise sont fonction des endroits. C'est la raison pour laquelle J. P. GOLDENSTEIN (1989,96) déclare : *Dans la littérature romanesque à effets représentatifs qui aujourd'hui encore domine, le lieu n'est pas gratuit. Ce n'est pas un lieu dépeint en soi ; il s'inscrit dans l'économie du récit à travers un dressage rhétorique implicite de la lecture.*

Cependant, dans un récit, spatialité ne rime qu'avec temporalité car on ne se représente pas un roman sans l'un ou l'autre, comme nous l'avons précédemment mentionné. C'est la raison pour laquelle nous nous attarderons également sur une analyse temporelle de *Le Roman d'un spahi* à travers le personnage de Fatou-gaye.

III.2.2. Le temps

III.2.2.1. Le temps du discours

J. P. Goldenstein (1989, 103), cherchant une définition du temps notait : *un roman est d'abord une œuvre de langage qui se déroule dans le temps (...) on n'en imagine pas un qui*

échapperait à un ordre temporel. Autrement dit, un récit ne pourrait se concevoir sans temporalité, principalement le temps du discours.

Fatou-gaye est présentée dans le roman grâce à l'imparfait de l'indicatif. Il est donc dominant dans la mesure où il a la possibilité et la facilité de présenter cette dernière dans sa réalité et la situer à une époque bien déterminée. Ainsi, l'imparfait de l'indicatif indique un fait qui se répète et c'est le temps par excellence de la description. Il est donc utilisé pour décrire Fatou-gaye : *cette petite fille était Fatou-gaye (LOTI, 1992) ; Fatou allait (...)* (LOTI, 1992); *quand elle apercevait (...)* (LOTI, 1992) ; *la petite Fatou parlait (...)* (LOTI, 1992) ; *elle tremblait (...)* (LOTI, 1992) ; *elle mangeait (...)* (LOTI, 1992); *elle portait un boubou* (LOTI, 1992) ; *Fatou à moitié endormi chantait* (LOTI, 1992); *elle était baptisée* (LOTI, 1992); *sa maîtresse Fatou-gaye était couchée* (LOTI, 1992) ; *Fatou-gaye, très souvent, voyait arriver(...)* (LOTI, 1992) ; *Fatou était captive* (LOTI, 1992) ;...

Par ailleurs, ce temps permet de décrire le phénomène répétitif qu'effectuait Fatou-gaye par rapport à sa coiffure:

C'était une opération très importante (...) cela avait lieu chaque semaine une fois, et, cette fois-là, toute la journée y passait (...) elle restait là plusieurs heures durant(...) La coiffeuse défaisait d'abord, -désenfilait une à une les perles, -détressait les mèches épaisses ; -puis reconstruisait (...) il fallait(...) (LOTI, 1992,

Nous pouvons donc constater que l'imparfait évoque les circonstances (décor, événements) qui entourent l'action et la manière de faire et d'être de Fatou-gaye ; temps par excellence de la description.

III.2.2.2. Le temps historique

Il diffère du temps du discours dans la mesure où il situe le texte dans un contexte chronologique bien précis. Pour ce faire, LOTI utilise deux procédés : la datation et les déictiques temporels.

La datation est le fait de mettre la date. C'est une indication du jour, du mois, ou de l'année pendant lequel s'est produit un fait. Dans *Le Roman d'un spahi*, elle a une valeur chronologique et permet au lecteur de situer Fatou-gaye par rapport à l'évolution de l'intrigue. Nous avons *Juin* (LOTI, 1992); *février* (LOTI, 1992) ; *Trois ans* (LOTI, 1992); *printemps* (LOTI, 1992); *l'hivernage* (LOTI, 1992) ; *le mois de mai* (LOTI, 1992); *deux ans* (LOTI,

1992); *décembre* (LOTI, 1992); *deux années* (LOTI, 1992) ; *trois jours* (LOTI, 1992) ; *six mois avaient passé* (LOTI, 1992) ; ...

Les déictiques temporels sont de petites unités qui réfèrent au moment de l'énonciation, moment qui correspond au présent linguistique. Ceux-ci ont la particularité de décentraliser, de hiérarchiser de manière linéaire une période selon l'arrivée des événements.

Fatou-gaye dans *Le Roman d'un spahi* est présentée souvent le *soir* (LOTI, 1992); au *coucher du soleil* (LOTI, 1992); *la nuit* (LOTI, 1992) ; le *lendemain midi* (LOTI, 1992) ; à *quatre heures* (LOTI, 1992) ; le *matin* (LOTI, 1992) ; à *sept heures* (LOTI, 1992) ; à *cinq heures* (LOTI, 1992) ; ...Ce qui permet d'avoir une idée très précise du climat qui sous tend ses différentes apparitions dans l'œuvre.

En définitive, nous nous rendons compte que Pierre LOTI a choisi des lieux précis comme coordonnée topographique de l'action de Fatou-gaye ; le décor ou le milieu étant en accord ou en désaccord avec les sentiments ou les pensées de cette dernière : personnage heureux dans un lieu ou personnage malheureux dans un lieu angoissant. Nous voyons donc les lieux influencent ce dernier car les différents réseaux sous tendent les actes ; ainsi que le temps du discours et historique qui permet de mieux la saisir.

Toutefois, quels traits de caractère peuvent découler de ces différentes actions ?



CHAPITRE IV :
L'ÉTHOPÉE DE FATOU-GAYE

L'éthopée, encore appelé portrait moral, est la *description qui a pour objet les mœurs, les caractères, les vices, les vertus, les talents, les qualités et les défauts ; enfin les bonnes ou les mauvaises qualités d'un personnage réel ou fictif* (Pierre FONTANIER, 1997, 428). Avec son essence psychologique, le personnage peut donc soit représenter un type social, soit incarner des valeurs idéologiques que celui l'institue. Philippe Hamon (1977, 62) est du même avis lorsqu'il affirme : *Il va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne du sujet, de l'individu. C'est dire qu'il est nécessaire de mettre en évidence les valeurs (positives et négatives) du personnage à étudier, En d'autres termes, l'éthopée vise à peindre les traits moraux qui appartiennent propre à un personnage. Ces traits peuvent être mélioratifs, on parlera de vertus ; ou péjoratifs, on parlera de vices. De ce fait, Fatou-gaye des qualités et des défauts.*

IV.1. Les valeurs positives du personnage

C'est l'ensemble des actes convenables qu'il pose et qui lui confèrent des qualités.

IV.1.1. L'attention

Une personne est dite attentionnée lorsqu'elle se montre prévenante (pleine de sollicitude) ; lorsqu'elle prend en considération son alter égo et lui montre son estime à son égard. Fatou-gaye manifeste donc de l'attention, particulièrement pour Jean Peyral. La première manifestation c'est quand il retrouve sur le sable après avoir découvert que sa maîtresse Cora a un autre amant que lui, exposé aux dangers de la nature : *C'était elle qui l'avait suivi, et qui avait tendu sur lui son pagne de luxe. Sans cet abri certainement, il eût prit une insolation mortelle, à dormir sur ce sable... C'était elle qui, depuis plusieurs heures, était là accroupie, en extase, -baisant tout doucement les paupières de Jean quand personne ne passait* (LOTI, 1992, 80). La deuxième apparaît lorsque ce dernier tombe sur le champ de bataille et que Fatou-gaye le retrouve : *Quand Fatou-gaye fut seule, accroupie tout à côté de Jean, elle l'appela par son nom (...) : « Tjean !... Tjean !... Tjean !... » d'une voix grêle* (LOTI, 1992, 260).

Par ailleurs, Fatou-gaye est également attentionnée lorsque Jean se retrouve à l'hôpital et qu'elle se retrouve incapable de le rencontrer, elle trouve une stratégie pour quand même

être proche de lui, d'où le passage suivant : *En bas dans la rue, devant la porte, il y avait une petite négresse accroupie sur le sable, qui jouait aux osselets avec des cailloux blancs, pour se donner une contenance quand quelqu'un passait. Elle était là depuis le matin, cherchant à ne pas attirer l'attention, se dissimulant, de peur d'être chassée* (LOTI, 1992, 84-85). Nous voyons à quel point son désir d'attention est tellement grand qu'elle use de tous les moyens pour s'enquérir de l'état de santé de son ami.

De plus, nous décelons une autre marque d'attention lorsque ce dernier doit se déplacer pour son travail, elle s'arrange à venir lui dire au revoir : *Le jour du départ, Fatou-gaye vint au quartier, avec son beau pagne bleu, faire une visite d'adieu à son ami, qui l'embrassa, pour la première fois, sur ses deux petites joues noires* (LOTI, 1992, 95).

IV.1.2. La soumission et le respect

La soumission est le fait de se soumettre et le respect est la disposition à obéir, à être docile. Ce comportement est remarquable chez Fatou-gaye d'abord dans sa manière d'appeler son conjoint : *Mon blanc* (LOTI, 1992, 80) ; *Mon blanc (...) d'une voix qu'elle faisait douve et languissante* (LOTI, 1992, 123). Ensuite, il est visible au moment du service : *Elle s'approchait, à genoux pour le servir* (LOTI, 1992, 123). Enfin, par rapport à la position qu'occupe Fatou-gaye dans la maison lorsqu'ils sont ensemble : *Fatou-gaye était aux pieds de Jean, par terre* (LOTI, 1992, 117) pendant que ce dernier, *endormi sur son tare, avec son esclave couchée à ses pieds, Jean a je ne sais quelle nonchalance superbe, quel faux air de prince arabe* (LOTI, 1992, 119). Nous comprenons donc que Fatou-gaye est toujours respectueuse et soumise, et ce à chaque fois qu'elle adresse la parole à son conjoint, qu'elle s'approche de lui et qu'elle est en sa présence.

IV.1.3. La sensibilité

Etre sensible c'est être facilement ému, attendri. C'est donc le fait de réagir au contact de l'autre; de manière assez important pour être perçu. Cette sensibilité est observable chez Fatou-gaye quand Jean Peyral, à son réveil sur le sable découvre que c'est elle qui l'a sauvé la vie, il la remercie à sa façon. Elle se sent touchée, émue et attendrie : *frissonnant sous la caresse innocente de Jean, la tête baissée, les yeux à demi fermés, la gorge pâmée (...) toute tremblante de plaisir* (LOTI, 1992, 80). Cet extrait nous montre à quel point cette dernière est sensible à quand Jean lui démontre sa reconnaissance.

IV.1.4. La protection

La protection est le fait de protéger, de défendre quelqu'un. C'est une action qui exprime une intention bienveillante car il s'agit principalement se porter au secours de cette personne, qui est le plus souvent en détresse. Fatou-gaye est protectrice à l'égard de son partenaire lorsqu'elle se rend compte que dernier s'apprête à être dépouillé, après sa mort, par des vieilles négresses qui en veulent à sa parure de spahi. Alors, elle le défend ; et l'extrait suivant nous le montre :

Les vieilles négresses, hideuses et luisantes sous le soleil torride, trainant une acre odeur de soumaré, s'approchèrent des jeunes hommes avec un cliquetis de grigris et de verroteries ; elles le remuèrent du pied, avec des rires, des attouchements obscènes, des paroles burlesques qui semblaient des cris de singes ; -elles violaient ces morts avec une bouffonnerie macabre. Et puis, elles les dépouillèrent de leurs boutons dorés, qu'elles mirent dans leurs cheveux crépus ; elles prirent alors leurs éperons d'acier, leurs vestes rouges, leurs ceintures... Fatou-gaye était tapie derrière son buisson, ramassée sur elle-même, comme une chatte en arrêt ; -quand vint le tour de Jean, elle bondit, injuriant les femelle noires dans une langue inconnue... (...) Elles eurent peur, les femelles noires, et reculèrent... (LOTI, 1992, 259).

Ainsi, elle vole au secours de Jean quand il se trouve incapable de se défendre tout seul.

Fatou-gaye possède donc d'énormes qualités humaines, qui, il faut le mentionner, sont tout le temps manifestés à l'égard de son partenaire Jean Peyral. Cependant, comme le dit un adage populaire, *nul n'est parfait*. Fatou-gaye est donc un être humain avec des qualités et des défauts.

IV.2. Les valeurs négatives du personnage

Ce sont les comportements négatifs que la morale sociale reprouve chez un individu, encore appelés des vices.

IV.2.1. La superstition

On entend par superstition le fait de voir des signes (favorables ou non) dans certains faits quotidiens. C'est aussi le fait de craindre les effets des influences surnaturelles. Un comportement superstitieux est alors considéré comme une attitude irrationnelle, celle qui fait croire que certains actes ou signes entraînent mystérieusement des conséquences, bonnes ou

mauvaises (présages). Fatou-gaye, tout au long du roman est particulièrement et essentiellement superstitieuse. Cela se ressent d'abord quant Jean Peyral, qu'elle admirait de loin, lui donnait une pièce d'argent : *Fatou-gaye (...) allait se cacher dans un coin, et se mettait à coudre très soigneusement, dans les sachets de ses amulettes, les sous qui lui venaient du spahi* (LOTI, 1992, 75).

Cela est également perceptible si l'on s'en tient à la manière dont elle avait rempli la maison dans la quelle elle habitait avec Jean Peyral son conjoint. La maison est décrite ainsi qu'il suit : *Horreur superstitieuse, toutes ces amulettes, profusion de grigris, amulettes noires cachées partout, avec des airs malfaisants et des formes bizarres de petites choses vieilles et ensorcelées, des entraves invisibles et ténébreuses, puissance d'amulettes* (LOTI, 1992, 156), renvoyant ainsi au champ lexical de la superstition exagérée de Fatou-gaye.

Par ailleurs, Fatou-gaye l'est également en ce qui concerne les animaux, notamment les hippopotames. En effet, elle estimait que cela lui porterait malheur de les voir. Aussi expliquait-elle que c'était un sort jeté jadis sur sa famille par un sorcier du pays de Galam (LOTI, 1992, 153); donc, *Fatou ne pouvait apercevoir un ngabou (un hippopotame) sans courir les risques de tomber raide morte ; et on avait essayé de tous les moyens pour le conjurer ce maléfice* (LOTI, 1992, 153). C'est sans doute la raison pour laquelle *Quand elle rencontrait de grands marais herbeux, de grands étangs tristes bordés de palétuviers, elle fermait les yeux, de peur de voir sortir des eaux stagnantes quelque mufle noir de ngabou (d'hippopotame), dont l'apparition eût été, pour elle et les siens, un signe de mort.* (LOTI, 1992, 236). Ce comportement irrationnel est donc observé tout au long de l'intrigue dans les faits et gestes de Fatou-gaye, qu'elle soit en ville, à la maison ou ailleurs, elle est toujours liée à ses amulettes

De plus, le comportement de Fatou-gaye est superstitieux quand arrive le jour du combat de son conjoint car dès le matin, Fatou-gaye aussi se mit en route avec son fils : *Elle alla à Nialoumbaé, un village de la tribu alliée, où résidait un grand marabout, prêtre fameux dans l'art des prédictions et des sorts* (LOTI, 1992, 248) ; pareil quand elle retrouve Jean couché. Il est dit ceci dans le roman : *Elle récitait je ne sais quelle invocation du rite païen, en touchant les grigris pendus à son cou noir* (LOTI, 1992, 259) et par la suite, *elle prit une amulette de cuir (...) C'était là le fétiche qu'elle aimait et qu'elle embrassa avec amour* (LOTI, 1992, 260) ; montrant toujours la primauté des fétiches et des amulettes dans toutes les circonstances auxquelles elle fait face.

IV.2.2. La paresse

La paresse renvoie au fait de ne pas aimer le travail. C'est le comportement d'une personne qui évite l'action et l'effort, et développe plutôt une tendance à l'oisiveté. Fatou-gaye est donc paresseuse et l'extrait suivant nous le démontre : *Fatou ne travaillait jamais, - c'était une odalisque (...) en dehors des soins de sa personne, elle était incapable d'aucun travail* (LOTI, 1992, 126-127). En effet, pendant que les autres femmes pilaient le mil, elle ne sentait pas concernée. Ainsi, au lieu de cuisiner, elle préférait donner de l'argent pour lui donner à manger au moment opportun : *Fatou-gaye échappait à ce travail légendaire des femmes de sa race ; -chaque soir, elle descendait chez Coura-n'diaye (...). Là, moyennant une faible redevance mensuelle, elle avait le droit de s'asseoir (...) autour des grandes calebasses où fumait le kouskous tout chaud, -et de manger au gré de son appétit* (LOTI, 1992, 128).

IV.2.3. Le mensonge et la méchanceté

Une personne est qualifiée de menteuse lorsqu'elle trompe et de méchante lorsqu'elle cherche à faire du mal, et ce de manière délibérée (volontaire). Fatou-gaye ment lorsque Jean Peyral lui demande où est passée sa montre qu'elle avait l'habitude de manipuler, elle répond ne pas savoir : *Fatou chantonait d'un air indifférent, en le regardant de coin. Elle enfilait des verroteries, combinant des effets de tons pour ses colliers (...) il fallait paraître belle et parée (...) -Ram !... (Je ne sais pas !) répondit Fatou avec indifférence. -Ram !...* (LOTI, 1992, 193-194). Pourtant, elle est consciente que c'est faux car c'est elle qui l'a vendue pour s'acheter des pailles et des bijoux, raison pour laquelle elle est qualifiée de *dissimulée et menteuse, la petite Fatou* (LOTI, 1992, 155).

En outre, Fatou-gaye est méchante parce que lorsqu'elle se rend compte qu'elle a déjà beaucoup de pouvoir sur son conjoint, elle en profite pour le menacer au maximum: *Elle était devenue plus exigeante et plus mauvaise aussi, Fatou-gaye, -depuis surtout qu'elle avait et conscience de son emprise sur l'esprit de Jean -depuis qu'il était resté à cause d'elle* (LOTI, 1992, 192). Avec ces différents comportements, elle est présentée comme *méchante et menteuse* (LOTI, 1992, 16).

IV.2.4. L'infidélité

Est dite infidèle une personne qui est changeante dans ses sentiments, le plus souvent en amour (trahison, tromperie) et parfois en religion et croyance. Sur le plan sentimental, Fatou-gaye est infidèle lorsqu'elle trompe son conjoint en ayant un autre amant, comme le démontre le passage ci-dessous : *Un jour, en rentrant au logis, il avait vu de loin un khassonké, une espèce de grand gorille noir, déguerpier prestement par la fenêtre* (LOTI, 1992, 192).

Sur le plan religieux, elle est considérée comme une infidèle parce qu'elle a un partenaire qui est blanc car *pour une femme qui n'a pas abjuré la religion du Maghreb, se donner à un homme blanc est une action ignominieuse*; raison pour laquelle elle est qualifiée de *keffir (infidèle)* (LOTI, 1992, 121). C'est donc une trahison de la part de Fatou-gaye à l'égard des siens.

IV.2.5. Le meurtre

Le meurtre renvoie à l'action de tuer volontairement un être humain. C'est encore appelé un homicide volontaire. Une meurtrière est donc une personne qui a commis un meurtre, c'est un assassin, un criminel. Fatou-gaye est donc une meurtrière car au moment où elle se rend compte que son conjoint est mort, elle décide de tuer son enfant, et ce de la manière suivante :

Elle prit son petit enfant pour l'étrangler. Comme elle ne voulait pas entendre ses cris, elle lui remplit la bouche de sable. Elle ne voulait pas non plus voir la petite figure convulsionnée par l'asphyxie ; avec rage elle creusa un trou dans le sol, elle y enfouit la tête, et la couvrit encore de sable. Et puis, de ses deux mains, elle serra le cou ; elle serra, serra bien fort, jusqu'à ce que les petits membres vigoureux qui se raidissaient sous la douleur fussent retombés inertes. (...) l'enfant fut mort (LOTI, 1992, 261).

IV.2.6. Le suicide

Le suicide est l'action de se tuer soi-même, se donner volontairement la mort. Notre personnage Fatou-gaye se suicide quand elle finit d'étrangler son enfant :

Puis elle prit le sac de cuir du marabout, avala une pâte amère qui y était contenue, et son agonie commença, une agonie longue et cruelle... Longtemps elle râla au soleil, avec des hoquets horribles, déchirant sa gorge et ses ongles, arrachant ses cheveux mêlés d'ambre. Les vautours étaient autour d'elle, la regardant finir (LOTI, 1992, 261-262).

À la suite de ces analyses, fort est de constater que Fatou-gaye est sensible, attentionnée, soumise, respectueuse et protectrice ; parallèlement à ces qualités, elle renferme également des défauts car elle est superstitieuse, paresseuse, menteuse, infidèle, meurtrière et suicidaire. Nous remarquons donc que Fatou-gaye est doté d'attributs variés car LOTI a développé ici l'esthétique du personnage où le *physique et le psychologique sont le plus souvent mêlés, surtout que les portraits les plus intéressants sont ceux qui, à travers une description physique, parviennent à un trait de caractère* (Bruno DOUCEY, 1993, 50). En effet, il nous présente un personnage complexe qui, sans aucun doute, n'est pas un fruit du hasard et dont la création a des visées bien définies. C'est pourquoi nous nous proposons d'analyser dans le prochain chapitre les intentions de LOTI quant à la création du personnage de Fatou-gaye.

CHAPITRE V :
LES INTENTIONS DE L'AUTEUR À TRAVERS LE
PERSONNAGE DE FATOU-GAYE

La production d'une œuvre romanesque, poétique ou théâtrale obéit très souvent à une logique de transmission d'idéologie. C'est ainsi qu'on va retrouver dans les œuvres des personnages incarnant plus ou moins les pensées et les points de vue de leurs auteurs. Ces personnages, selon leurs statuts, cachent le message réel que l'auteur veut transmettre.

Joëlle Tamine et Marie Hubert (1966, 181) pensent que le personnage est *un être fictif créé par le romancier ou le dramaturge que l'illusion nous porte abusivement à considérer comme une personne réelle*. Il est synonyme de héros, de protagoniste, d'interlocuteur ou de confident. Il a une origine, un physique, un caractère et un langage à travers lesquels l'écrivain cherche à véhiculer son message. Cela va de soi qu'une conception du personnage ne peut pas être indépendante d'une conception générale de la personne, du sujet, de l'individu. De ce fait, pourquoi Pierre Loti fait une telle description ? Quelles impressions générales se dégagent de ces images et quelles leçons le lecteur peut retenir ? Quels intentions ou présupposés surgissent de la plume de ce romancier ?

Notons de prime abord que la peinture d'un personnage est faite pour transmettre un message au lecteur. À cet effet, Michel ZERAFFA (1996, 134) affirme : *le personnage [de roman] représente une conception de la personne : une certaine idée de l'homme, une certaine vision du monde parle à travers son masque* » ; les mots participant au sens du texte, la représentation de la femme découle de leur agencement car dans leur conception référentielle, les signes sont porteurs de sens. C'est sans doute la raison pour laquelle Pierre CHAREAUDEAU (2005, 15) a pu dire : *Tout signe possède un sens constant qu'il faut considérer, non comme un sens plein, mais comme un sens « en puissance » disponible pour être utilisé dans les situations diverses que lui donnèrent sa spécificité de sens*.

Le personnage est donc cet être de papier appelé à assumer le comportement que leur inflige leur auteur. Depuis Aristote, la construction du personnage repose sur l'imitation du réel (mimésis) car ce dernier correspond à une référentialisation (selon D. Bertrand) externe, en lien avec l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, la linguistique, ...etc.

Il est représentatif des aspirations et de la volonté de celui qui le crée, le fabrique ou le moule selon les qualités qu'il vanter ou les défauts qu'il veut combattre. C'est pourquoi l'utilisation des personnages tient compte de l'imagination et de l'originalité de l'auteur par rapport à sa vision du monde. C'est sans doute la raison pour laquelle Henri Mitterrand (1986, 5) affirme :

Tout roman propose à son lecteur, d'un même mouvement, le plaisir du récit de fiction, et, tantôt de manière explicite, tantôt de manière implicite, un discours sur le monde (...) l'imposition d'un jugement, insidieusement présenté au lecteur sous les aspects d'une évidence à partager.

Allant dans la même logique, François MAURIAC (1933, 44) estime qu'il y a un lien ombilical entre le personnage mis en exergue et la vie réelle de l'auteur car, *les personnages d'une œuvre de fiction de manière générale sont créés à l'image des personnes réelles.*

Au vu de ce qui précède, nous comprenons que le roman, qu'il s'agisse d'une histoire fictive ou réelle, se construit généralement à l'aide de personnages qui incarnent des personnes réelles, qui évoluent autour d'une intrigue. Donc, bien que l'auteur ait la responsabilité de concevoir une histoire avec tout ce que cela comporte, il n'en demeure pas moins vrai qu'il s'inspire des faits qui se déroulent autour de lui et qui parfois le concerne personnellement ; d'où la nécessité d'interroger la biographie de l'auteur.

V.1. Brève biographie de Pierre LOTI

La biographie met en évidence les faits les plus marquants de la vie d'un écrivain. De ce fait, ces derniers influencent, que ce soit de près ou de loin, la création littéraire. Confondue avec sa vie d'auteur, la vie personnelle de LOTI est marquée par des faits et des événements qui peuvent avoir inspiré la création de *Le Roman d'un spahi* et par conséquent de *Fatou-gaye*. Il est donc presque impossible de faire abstraction de la biographie de LOTI quand on veut comprendre la valeur accordée à cette dernière dans son œuvre.

Écrivain, académicien et officier de marine français, de son vrai nom Louis-Marie Julien Viaud, Pierre LOTI est né le 14 janvier 1850 à Rochefort en France. L'expérience du monde lui inspire une grande production littéraire : c'est un grand voyageur, un pèlerin, un globe trotter. D'inspiration autobiographique, la grande partie de son œuvre littéraire s'est nourrie de ses multiples voyages. Il parcourt le monde et rencontre beaucoup de gens, voyageant d'un continent à l'autre. C'est ainsi qu'il ira tour à tour en Algérie, en mer du Nord Baltique, en Amérique du Sud, à Tahiti, en Chine, en Orient, au Japon, aux États-Unis (New York) et au Sénégal.

On sait que Pierre LOTI a séjourné au Sénégal en 1873, à Dakar, et principalement à Saint-Louis. Il s'éprend de l'épouse d'un fonctionnaire sénégalais et la suit à Genève et à Turin. Bien qu'on ne puisse identifier cette dernière. On sait donc par une lettre de Loti à sa tante Nelly Lieutier datée de juillet 1875 qu'il a beaucoup souffert de cet amour. Il semblerait donc que c'est cette dernière qu'il peint sous les traits de Fatou-Gaye.

Par ailleurs, l'exploration du contexte de production de l'œuvre peut nous donner des informations supplémentaires sur les causes de cette description de Fatou-gaye par Pierre LOTI.

V.2. Le contexte de production (le colonialisme)

Le choix de Pierre LOTI s'explique également par l'époque coloniale. En effet, de nombreux auteurs ont pris position pour défendre ce mouvement de domination, et ce par la présentation de la vision occidentale du nègre. Elle est essentiellement péjorative car l'Africain est présenté comme *un être très près de la nature* (1980, 42), il est donc *moins qu'un homme* (1980, 42). Cette vision établit la supériorité de la race blanche sur la race noire. C'est donc un peuple endormi que les blancs sont venus réveiller car il se singularise par son indolence et sa paresse congénitale. Par ailleurs, le noir en général et la femme africaine en particulier est présenté sous des traits similaires à ceux des animaux, en le présentant par des images déplaisantes et inhumaines. Cette perception avilissante justifie à suffisance les motivations qui étaient celles des Européens lorsqu'ils ont entrepris de *civiliser* le continent africain, et par ricochet celles de Pierre LOTI lorsqu'il décide de faire une telle description de Fatou-gaye.

Au vu de ce qui précède, LOTI considère aussi la femme africaine comme un être inférieur : c'est l'objectif qu'il cherche à atteindre, d'où l'utilisation du personnage de Fatou-gaye comme prétexte. Il est donc impossible aujourd'hui de relire *Le Roman d'un spahi* de Pierre LOTI et y voir autre chose que cette littérature qui servit à la cristallisation du mythe du Nègre et de l'Afrique noire, afin encourager l'idéologie colonialiste, permettre sa réussite et enfin la justifier.

Le contexte historique ainsi présenté, quelles sont les différentes fonctions attribuées à Fatou-gaye dans *Le Roman d'un spahi* ?

V.3. Le personnage et la transmission des idées

V.3.1. La fonction mimétique

Encore appelée fonction référentielle, la fonction mimétique est celle par laquelle un signe renvoie à ce dont on parle, qu'il s'agisse d'un objet, d'une personne ou d'un lieu. Il paraît donc difficile et presque impossible de lire et de comprendre une œuvre en se démarquant de son contexte historique de production, c'est-à-dire des faits qui l'ont inspiré. Le roman apparaît donc comme un savant dosage de la fiction et de la liberté. Henri MITTERRAND (1986, 13) le reconnaît lorsqu'il affirme : *Tout roman propose à son lecteur le plaisir du récit de fiction (...) et un discours sur le monde*. La littérature coloniale ne s'écarte donc pas de cette norme, et surtout pas *Le Roman d'un spahi* de Pierre LOTI qui est un roman exotique. Ce dernier, à travers la description de Fatou-gaye, présente une image raciste de la femme africaine, contribuant ainsi à sa manière à l'avancée de l'entreprise coloniale.

V.3.2. La fonction narrative

La fonction narrative renvoie à la capacité qu'à le narrateur de produire un récit intéressant qui captive l'attention du lecteur. Pierre LOTI dans son roman met Fatou-gaye au centre de l'intrigue joue donc sur la psychologie du lecteur, en concentrant toute son attention vers la figure féminine principale. Ce choix n'est pas fortuit car il laisse entrevoir au lecteur ce qu'il veut que ce dernier perçoive, à savoir une image essentiellement péjorative de la femme noire.

V.3.3. La fonction symbolique

Le personnage de roman, qui lie son existence à la société qui l'a inspiré, a très souvent un impact sur la société dans laquelle il évolue. Ainsi, il est porteur d'une fonction symbolique en ce sens qu'il est impossible de le détacher totalement de la réalité de celui qui l'a créé et même de celui qui lit l'œuvre. C'est donc le lecteur qui donne au personnage sa force symbolique ; et sur ce point, Valette (1992, 111) affirme :

Le personnage a une existence propre, une « épaisseur psychologique », une identité d'ailleurs variable d'un lecteur à un autre. On peut supposer que l'image que l'on garde de tel ou de tel

personnage dépend au moins autant de ce l'on projette sur lui, de la façon dont on s'identifie à lui ou s'oppose à lui, de l'acquis culturel avec lequel on l'aborde.

Dans notre corpus, la fonction symbolique de Fatou-gaye se manifeste par sa représentation, vue précédemment tout au long de notre travail de recherche. L'écrivain s'est servi du personnage Fatou-gaye pour donner une signification particulière à son œuvre, et ce, dans la mesure où la valeur du personnage est *la somme d'informations dont il est le support tout au long du récit, information qui se construit à la fois successivement et différenciellement dans le cours de la lecture, et rétrospectivement à la fois*, (HAMON, 1983, 147).

À tout considérer, l'univers narratif de LOTI met en place une construction réductrice qui présente la femme noire à travers Fatou-gaye, sous un jour effroyable. Des images grossières et des stéréotypes parsèment ce récit. Et cette image, somme toute biaisée celle-ci, reste cristallisée dans les consciences et traverse insidieusement les époques. Une relecture de ce roman permet ainsi d'établir la portée pernicieuse de cette orientation littéraire qui maintient le noir sous le prisme de l'ethnocentrisme occidental.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Parvenus au terme de notre travail intitulé *Le personnage de Fatou-gaye dans Le Roman d'un spahi de Pierre Loti* qui avait pour problème le regard que les écrivains occidentaux posent sur la femme africaine, il en ressort qu'il était question d'analyser la représentation de la personne et la personnalité de Fatou-gaye afin d'aboutir à la vision de l'auteur. Nous nous sommes appuyés tout au long de cette recherche sur la sémiologie de Philippe HAMON et avons jugé important de rappeler les différentes étapes qui ont constitué notre cheminement.

Dans le premier chapitre, nous avons procédé à une étude onomastique de son nom. En effet, il est apparu que le nom avait un rapport étroit avec la personnalité d'un individu et qu'il pouvait parfois être révélateur d'appartenance (idéologique, sociale, géographique, ...etc.). C'est ainsi que nous nous sommes attardés sur l'origine de Fatou-gaye, en nous appuyant sur les deux prénoms qui le constituaient à savoir Fatou et Gaye. Par ailleurs, nous avons constaté une pléthore d'appellations qui renvoient à Fatou-gaye.

Dans le deuxième chapitre qui portait sur la prosopographie de Fatou-gaye ou encore son portrait physique, nous avons relevé les éléments ayant trait à la description de son corps (tête, visage, mains), à son expression corporelle (coiffure, tenue vestimentaire, gestuelle), ainsi que son origine et son statut social.

Pour ce qui est du troisième chapitre, il était question des interactions sociales et du cadre spatio-temporel de Fatou-gaye. Nous y avons étudié d'une part les relations principales de Fatou-gaye avec son entourage proche afin d'établir le lien qui les unit. Aussi les relations n'ont pas été à la fois harmonieuses et conflictuelles, et ce en fonction du personnage en face d'elle. D'autre part, dans la mesure où notre personnage se retrouvait toujours dans un espace précis, nous avons jugé nécessaire de présenter les différents lieux dans lesquels il apparaissait, afin de montrer que ces derniers étaient toujours un rapport avec l'état d'âme de notre personnage, d'où la présence des lieux euphoriques et dysphoriques. De plus, nous avons mis l'accent sur le temps du roman qui était en rapport avec Fatou-gaye en présentant tour à tour le temps du discours et celui de l'histoire.

Quant au quatrième chapitre, nous avons l'éthopée de Fatou-gaye, son portrait moral afin de voir quels qualificatifs on lui avait attribués. Ceci a permis de comprendre qu'elle était attentionnée, soumise, respectueuse, sensible et protectrice, d'où ses principales qualités. Toutefois, il ressort de nos analyses qu'elle était très superstitieuse, paresseuse, menteuse,

méchante, infidèle, meurtrière et suicidaire. Donc, le personnage de Fatou-gaye avait de nombreuses qualités, avec néanmoins de quelques défauts qui viennent ternir son image.

Enfin dans le cinquième chapitre, nous nous attardés sur les intentions de l'auteur à travers le personnage de Fatou-gaye car à la lecture du roman et de la présentation de ce personnage, nous avons conclu que l'auteur voulait faire passer un message au lecteur. En effet, à partir de l'étude d'un personnage, nous pouvons faire un rapprochement avec son auteur et comprendre l'état d'esprit qui l'anime. Dans la mesure où l'œuvre se situe dans un contexte colonial, l'auteur y diffuse subrepticement l'idéologie coloniale. De ce fait, le regard que le français (le blanc, représenté dans le roman par Jean Peyral) pose sur le noir en général et la femme africaine en particulier est présenté des images et des clichés assez suspects et pernicious, le présentant comme une créature extraordinaire, une monstruosité qui intrigue et écœure d'où des peintures particulièrement suggestives, surtout infériorisantes et zoomorphisantes ; déjà qu'au-delà de sa fonction poétique, l'expression imagée permet de mieux visualiser ce dont on parle car la comparaison chez LOTI participe de la technique de zoomorphisation et d'assujettissement.

Mais au-delà de ce message explicite, nous avons décelé un autre beaucoup plus caché et plus subtil. Nous pouvons en effet voir qu'à travers la description à la fois physique et morale que LOTI fait de Fatou-gaye, il voudrait justifier le colonialisme, et ce dans la mesure où ce mouvement est né de la volonté des puissances occidentales d'imposer leur hégémonie aux peuples dits primitifs et surtout dans un souci constant d'exploitation. Il apparaît alors comme un instrument de marginalisation et d'oppression, d'où une relation de dominant à dominé. Il apparaît comme un relais discret mais efficace du discours colonialiste. Ceci se justifie aussi dans la mesure où selon les colonisateurs, coloniser c'est accomplir une mission civilisatrice dans un esprit humaniste et positiviste, d'où cette assertion de Francis GARNIER (1864, 44-45) : *un pays comme la France, quand il pose le pied sur une terre étrangère et barbare (...) a reçu de la providence une des plus hautes missions, celle de l'émancipation, de l'appel aux lumières et à la liberté des races et des peuples encore esclaves de l'ignorance et du despotisme.*

Ce travail serait d'actualité dans la mesure où il aide l'enseignant de français à étendre ses connaissances en matière de littérature coloniale. Ainsi, il pourrait choisir ses textes de manière judicieuse dans l'exercice de groupement de textes, inscrit au programme du second cycle. Au regard de ce postulat, ce travail révélerait un intérêt didactique. Il s'agit également

d'amener les enseignants et les chercheurs à revisiter l'un des mythes de la représentation l'africain dans la littérature française. Il s'agit d'une entreprise imagologique par laquelle nous voyons les apports de la littérature dans la représentation de notre continent.

BIBLIOGRAPHIE

I. Corpus

Pierre LOTI, *Le Roman d'un spahi*, éditions Gallimard, 1881

II. Autres œuvres du même auteur

- 1879 : *Aziyadé* ;
- 1882 : *Le Mariage de Loti* ;
- 1883 : *Trois journées de guerre en Annam* ;
- 1884 : *Les Trois Dames de la Kasbah* ;
- 1886 : *Pêcheur d'Islande* ;
- 1887 : *Propos d'exil* ;
- 1889 : *Japoneries d'automne* ;
- 1890 : *Le Roman d'un enfant* ;
- 1892 : *Fantôme d'Orient* ;
- 1893 : *L'Exilée* et *Le Matelot* ;
- 1894 : *Le Désert. Jérusalem et La Galilée* ;
- 1897 : *Ramuntcho* ;
- 1899 : *Reflets sur la sombre route* ;
- 1902 : *Les Derniers Jours de Pékin* ;
- 1903 : *L'Inde sans les Anglais* ;
- 1904 : *Vers Ispahan* ;
- 1905 : *La Troisième Jeunesse de Madame Prune* ;
- 1906 : *Les Désenchantées* ;
- 1907 : *Vies de deux chattes* ;
- 1909 : *La Mort de Philæ* ;
- 1910 : *Le Château de la Belle au Bois dormant* ;
- 1912 : *Un Pèlerin d'Angkor* ;
- 1913 : *La Turquie agonisante* ;

- 1916 : *La Hyène enragée* ;
- 1917 : *Quelques aspects du vertige mondial* ;
- 1918 : *L'Horreur allemande et Les Massacres d'Arménie* ;
- 1921 : *Suprêmes visions d'Orient*.

III. Ouvrages généraux

- Albert MEMMI, *Portrait du colonisé*, 1957 ;
- André HELBO, *Les mots et les gestes. Essais sur le théâtre*, Lille, P.U.L., 1983 ;
- Bruno DOUCEY et alii, *Littérature, textes et méthodes*, Paris, Hatier, 1993 ;
- Ducrot OSWALD et Todorov TZVETAN, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Le seuil, 1972 ;
- Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1978 ;
- J. DUBOIS et alii, *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973 ;
- Jean Pierre RYNGAERT, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas ;
- Jean Yves TADDIE, *La Critique littéraire au XX^{ème} siècle*, Paris, Belford, 1987 ;
- Joëlle TAMINE et Marie HUBERT, *Le Dictionnaire de la critique littéraire*, Paris, Larousse, 1966 ;
- Julien GREIMAS ALGIRDAS, *La mode en 1830*, Paris, PUF, 2000 ;
- Léon FANOUTH-SIEFER, *Le Mythe du nègre et de l'Afrique noire dans la littérature française (de 1800 à la deuxième guerre mondiale)*, Les nouvelles éditions africaines, 2^{ème} édition, 1980, Abidjan, Dakar, Lomé ;
- Marie-Claude HUBERT, *Le théâtre*, Armand colin, 1988 ;
- Milagros ESQUERRO, *Théorie et fiction*, Montpellier, CERS, 1983 ;
- Paul VALERY, *Mauriac par lui-même*, Paris, Le Seuil, 1953 ;
- Pierre CHAREAUDEAU, *Grammaire du sens de l'expression*, Paris, Hachette, 2005 ;
- Pierre FONTANIER, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1997 ;

- Richard Laurent OMGBA, *L'image de l'Afrique dans les littératures coloniales et postcoloniales*, Actes du colloque international de Yaoundé (15-17 décembre 2004) ;
- Tadeusz KOWZA, *Littérature et spectacle*, Paris, Editions Mouton ;
- Terry EAGLETON, *Critique et théorie littéraire, une introduction*, Paris, PUF, 1994.

IV. Ouvrages théoriques et méthodologiques

- Bernard VALETTE, *Esthétique du roman*, Paris, Nathan, 2^{ème} édition, 1993 ;
- Ering GOFMAN, *Les rites d'interaction*, Paris, Minuit, 1974 ;
- François MAURIAC, *Le Romancier et ses personnages*, Paris, Duchet/Chastel, 1933 ;
- GREIMAS et COURTES, *Pour une sémiotique topologique*, Larousse, 1966 ;
- Henri MITTERRAND, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1986 ;
- Henri PEINA RUIZ, *Philosophie : la dissertation*, Paris, Bordas, 1986 ;
- Jacques François, *L'espace logique de l'interaction*, Paris, P.U.F., 1985 ;
- Jean Pierre GOLDENSTEIN, *Pour lire le roman*, De Boeck, Duculot, Bruxelles, 6^{ième} édition, 1989 ;
- Joseph COURTES, *Introduction à la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976 ;
- Kowzan THADEUSZ, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, 1992 ;
- Barnabé MBALA ZE, *Algirdas Julien Greimas et la science des signes*, Paris, L'Harmattan, 2012 ;
- Barnabé MBALA ZE, *La narratologie revisitée : entre Antée et Protée*, PUY, 2001.
- Michel BEAUD, *L'art de la thèse, comment préparer et rédiger une thèse de doctorat, un mémoire de D.E.A ou maîtrise ou tout autre travail universitaire*, Paris, La Découverte, 2003 ;
- Michel ZERAFFA, *Le personnel du roman* in Encyclopédia, Universalis, Corpus 20, 1996 ;
- Nicole EUGENE, *Onomastique littéraire*, Paris, Seuil, 1983 ;
- Philippe HAMON, *Le personnel du roman*, Droz, Larousse, 1983 ;
- Philippe HAMON, *Pour un statut sémiologique du personnage*, Paris, Le Seuil, 1977 ;

- R. ROURNEUF et R. OUELLET, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1989 ;
- Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992 ;
- Yves REUTER, *Introduction à l'Analyse du récit*, Paris, Bordas, 1991.

V. Mémoires consultés

- Alice Dorothée MALANGUE DALLE, *Le personnage féminin dans Tâche de sang de Philomène BASSECK*, 1999 ;
- Angeline Solange BONONO, *Des images de la femme dans Les Chansons de Georges BRASSEN* ;
- Anne Félicitée NGUENG NGASSO, *Le personnage de Persée dans Andromède de Pierre CORNEILLE*, 2006 ;
- Christelle Lydie AVODO, *Le personnage de Frédéric Moreau dans L'Éducation sentimentale de Gustave FLAUBERT*, 2013 ;
- Christine Sylvie NGO NJANWO WAY, *Le Personnage féminin chez Molière : une relecture de Les Précieuses ridicules, L'École des femmes, tartuffe, L'Avare, Le Bourgeois gentilhomme, Les Femmes savantes et Le Malade imaginaire*, 2013 ;
- Edmond Rostand MFABOUM MBIAFOU, *L'Aventure et l'exotisme dans Aziyadé de Pierre Loti*, 1994 ;
- Fatimatou BOUBA TOUKORE, *Le portrait du personnage féminin dans La Vagabonde de Colette et Une si longue lettre de Mariama BA*, 2008 ;
- Germaine NGBA, *Exotisme et humanisme dans Aziyadé et Le Roman d'un spahi de Pierre LOTI*, 2004 ;
- Ibrahim A DANG, *Le personnage de Blaise Coutùre dans Asmodée de François MAURIAC*, 2004 ;
- Kelly Nadia KOM KENMOGNIE, *Le personnage du Chevalier Des Grieux dans Manon Lescaut de L'Abbé Prévost*, 2013 ;

VI. Articles, revues et autres publications

- J.C. Coquet, *Sémiotique in Le champ sémiotique*, éditions Complexe, 1979 ;

- A. Kaplan (1964) cité par Célestin NGOURA, *Apport de l'ethnolinguistique aux questions méthodologiques en philosophie* in Acte de colloque de philosophie, ENS, Yaoundé, 4-8 avril 1983, p.287 ;
- Rodolphine Sylvie WAMBA-NDONGMO, *Les chauves-souris de Bernard NANGA : une approche structurale*, PUY, collection Repère, 2006 ;
- Charly Gabriel MBOCK, interview accordée le 11-02-1987, à Yaoundé à l'occasion d'un entretien portant sur l'œuvre *Quand saigne le palmier* ;
- Agnès Claverie, *Tout savoir sur Pierre Loti*, Sud-ouest, 1995
- Valérie CADET, *L'ailleurs de Loti* in *Le Monde*, 1996 ;
- Anne FOSTER, *Pierre Loti, romancier et voyageur* in *Gazette de l'Hôtel Drouot*, 1999.

VII. Adaptations cinématographiques

- 1914 : *Le Roman d'un spahi* de Henri POUCTAL, avec Pierre MAGNIER, Lucien CALLAMAND et Émilienne DUX ;
- 1940 : *Le Roman d'un spahi* de Michel BERNHEIM, avec Mireille BALIN, George RIGAUD et Princesse KHANDOU.

VIII. Sitographie

- [www. signosemio. Com](http://www.signosemio.com) ; (11 novembre 2015 à 18H49)
- [www. champs du signe. Com](http://www.champsdu signe.com) ; (24 janvier 2016 à 10H)
- [www. revues. Org](http://www.revues.org) ; (8 mars 2016 à 15H20)
- File://f:/Colonisation.htm//cite. (29 mai 2016 à 17H)

Table des matières

DEDICACE.....	i
REMERCIEMENTS.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	1
Chapitre I : Étude onomastique de Fatou-gaye.....	10
I.1. Fatou.....	13
I.1.1. Étymologie.....	13
I.1.2. Traits distinctifs.....	13
I.2. Gaye	13
I.2.1. Étymologie.....	13
I.2.2. Traits distinctifs.....	14
Chapitre II : La prosopographie de Fatou gaye.....	16
II.1. Apparence physique liée au naturel.....	18
II.1.1. La tête	19
III.1.2. Le visage.....	19
III.1.3. Les mains.....	20
II.2. L'expression corporelle.....	20
II.2.1. La coiffure.....	20
II.2.2. La tenue vestimentaire.....	22

II.2.3. Le geste.....	23
II.3. L'origine et le statut social.....	24
II.3.1. L'origine.....	24
II.3.2. Le statut social.....	25
Chapitre III : Interactions sociales et cadre spatio-temporel de Fatou-Gaye.....	26
III.1. Fatou-gaye et les interactions sociales.....	27
III.1.1. Rapports harmonieux.....	28
III.1.1.1. Fatou-gaye et Jean Peyral.....	29
III.1.1.2. Fatou-gaye et Coura-n'diaye.....	30
III.1.1.3. Fatou-gaye et Samba-Latir.....	31
III.1.2. Les rapports conflictuels.....	31
III.1.2.1. Fatou-gaye et les Khassonkhés.....	31
III.1.2.2. Fatou-gaye et les vieilles négresses.....	32
III.2. Fatou-gaye et le cadre spatio-temporel	33
III.2.1. L'espace.....	33
III.2.1.1. Les lieux euphoriques.....	34
III.2.1.2. Les lieux dysphoriques.....	37
III.2.2. Le temps.....	39
III.2.2.1. Le temps du discours.....	39
III.2.2.2. Le temps historique.....	40
Chapitre IV : L'éthopée de Fatou-gaye.....	42

IV.1. Les valeurs positives du personnage.....	43
IV.1.1. L'attention.....	43
IV.1.2. La soumission et le respect.....	44
IV.1.3. La sensibilité.....	44
IV.1.4. La protection.....	45
IV.2. Les valeurs négatives du personnage.....	45
IV.2.1. La superstition.....	45
IV.2.2. La paresse.....	47
IV.2.3. Le mensonge et la méchanceté.....	47
IV.2.4. L'infidélité.....	48
IV.2.5. Le meurtre.....	48
IV.2.6. Le suicide.....	48
 Chapitre V: Les intentions de l'auteur à travers le personnage de Fatou-gaye.....	 50
V.1. Brève biographie de Pierre LOTI.....	52
V.2. Le contexte de production (le colonialisme).....	53
V.3. Le personnage et la transmission des idées.....	54
V.3.1. La fonction mimétique	54
V.3.2. La fonction narrative.....	54
V.3.3. La fonction symbolique.....	54
 CONCLUSION GÉNÉRALE.....	 56
BIBLIOGRAPHIE.....	60