

Un temps narratif synthétique dans *L'Enfant-pluie* de Francis Bebey.

Pierre Eugène KAMDEM
Université de Dschang, Cameroun
Courriel : kapiege@hotmail.com

RESUME :

« *Le travail de pensée à l'œuvre en toute configuration narrative*, affirme Paul Ricoeur, *s'achève dans une réfiguration de l'expérience temporelle* » (1985 : 9). Comme pour faire écho à cette assertion, Francis Bebey, dans son dernier roman, récuse le légendaire *passé simple* au profit de deux temps commentatifs...

La présente réflexion essaie de cerner, au-delà du comment, la visée de ce "forcing" temporel dans le tressage d'un *récit*, texte dont le propre est de *narrer*.

Mots clés : Temps narratifs, temps commentatifs, adverbes narratifs.

ABSTRACT :

“*the task of examining a work in all its narrative splendour*, states Paul Ricoeur, *ends in a redefinition of time*” (1989: 9). Almost in the spirit of this assertion, Francis Bebey, in his last novel, overlooks the legendary *simple past tense* in favour of two tenses of commentary namely, the *present* and the *past perfect*.

This paper attempts a reflection, beyond how, on the significance of this choice of tense in a *narrative* work.

Key words : Narrative tenses, commentative tenses, narrative adverbs.

INTRODUCTION :

Nul ne l'ignore, progressivement honni par le français parlé, l'*aoriste* s'est constitué comme « *la pierre d'angle du Récit* » (Barthes, 2000 : 25), c'est-à-dire le temps narratif par excellence. On se serait donc attendu que suivant cet usage le dernier roman de Francis Bébey, à l'instar des quatre premiers¹ fût écrit au *passé simple*. Que non! Dans ***L'Enfant-pluie***, la narration, de parti pris, est presque entièrement au *présent* et au *passé composé*, « *temps commentatifs* »² selon la terminologie d'Harald Weinrich (1973 : 22). De l'avis même d'Emile Benveniste, ce sont des formes temporelles qui, contrairement au *passé simple*, sont « *peu apte(s) à convoier la relation objective des événements* » (1966 : 244). De fait, l'*aoriste* *vise à maintenir une hiérarchie dans l'empire des faits [...] Il appelle un déroulement, c'est-à-dire une intelligence du récit. C'est pour cela qu'il est l'instrument idéal de toutes les constructions d'univers ; (qu') il est le temps factice des cosmogonies, des mythes, des Histoires et des Romans*³ [...]. Grâce à lui, la réalité n'est ni mystérieuse ni absurde ; elle est claire » parce que réduite à un monde construit, élaboré et détachable du présent de la narration (Roland Barthes, 2000 : 26).

En d'autres termes, le *passé simple* maintient l'événement dans le passé. Avec lui, la réalité devient un *souvenir* et le fait textualisé par l'écrivain est *raconté*, c'est-à-dire *narré* après *coup*. Sous ce rapport, il apparaît proprement comme le temps des *récits*. Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer abondent dans le même sens. Avec le *passé simple*, soutiennent-ils, « *l'événement est simultanément au moment auquel le locuteur se réfère, moment lui-même antérieur à celui de la parole* » (1995 : 687). C'est également ce qu'admet, quoique avec quelques réserves, Anna Jaubert qui, bien que rejetant⁴ la dichotomie benvenistienne temps du récit/temps du discours (1966), reconnaît qu'après tout, « *un événement ancien - c'est-à-dire un fait révolu, et donc le genre de faits propres aux textes fictionnels- a quelque chance d'avoir rompu toute amarre avec le présent de l'énonciateur* », même si cette rupture « *ne borne pas a priori la plage de sa mémoire* » (1990 : 40). L'*aoriste* est donc un tiroir verbal qui, mieux que tous les autres, occulte la subjectivité du sujet écrivain/narrant.

Avec le *présent* et le *passé composé* en revanche, tout est différent : ils « (font) *référence, d'une façon essentielle, à l'acte de parler [...]* » (Ducrot & Schaeffer, op. cit. : 685). En effet, qu'il soit rendu par un temps grammatical ou par des adverbes comme *aujourd'hui* ou *maintenant*, le *présent* indexe « *toujours le moment où l'on parle* » (Ducrot & Schaeffer, ibid. : 685). Plus précisément, ce temps correspond à une plage de durée plus ou moins étendue (*présent aoristique*, *présent actuel*, *présent du futur immédiat*, *présent habituel*, *présent gnomique*, etc.), mais présentée comme englobant l'*instant de production* du discours. C'est justement cette dernière caractéristique qu'il partage avec le *passé composé*, puisque ce

¹ *Le fils d'Agatha Moudio* (Yaoundé : CLE, 1967), *La Poupée Ashanti* (Yaoundé : CLE, 1973), *Le Roi Albert d'Effidi* (Yaoundé : CLE, 1977) et *Le Ministre et le Griot* (Paris : SEPIA, 1992).

² « *Les temps d'une langue –en l'occurrence du français- se répartissent en deux groupes [...]. Au groupe I appartiennent en français le Présent, le Passé composé et le Futur ; au groupe II, d'autres temps : Passé simple, Imparfait, Plus-que-parfait et Conditionnel [...]*

Les temps des groupes I et II peuvent être caractérisés respectivement comme temps commentatifs et temps narratifs. Les textes où dominent nettement les premiers sont, par conséquent, commentatifs, les autres narratifs » (1973 : 21-22).

³ C'est nous qui soulignons, puisque c'est ce type de discours qui est justement le corpus d'appui de notre démonstration.

⁴ « *Il faut, affirme-t-elle, prendre son parti, le témoignage des textes le prouve, avec les co-occurrences de circonstants temporels, l'emploi du passé simple [temps du récit selon Benveniste] ne s'oppose pas à celui du passé composé [temps du discours toujours d'après Benveniste]* » (1990 : 39).

dernier a aussi pour « *moment de référence [...] celui de la parole* » (Ducrot & Schaeffer, ibid. : 687). A l'instar de tous les autres *temps commentatifs* en effet, le passé composé « *établit un lien vivant entre l'événement passé et le présent où son évocation trouve place ; c'est le temps de celui qui relate les faits en témoin, en participant. C'est donc aussi le temps que choisi(t) quiconque veut faire retentir jusqu'à nous l'événement rapporté et le rattacher à notre présent* » (Benveniste, 1966 : 244).

Des deux paragraphes qui précèdent, il ressort que le repère temporel des *temps commentatifs* c'est le moment de l'écriture tandis que celui des *temps narratifs* c'est le moment de l'événement. Les premiers ramènent l'événement au *hic et nunc* de la narration alors que les seconds l'en éloignent. Ils disent les choses à mesurent qu'elles se déroulent alors que les seconds les récitent, *après coup*, en les réorganisant.

Il serait donc intéressant, avant de plancher sur sa portée, de voir comment et à quel prix le romancier camerounais a réussi ce tour de force qui a consisté à utiliser dans le tissage narratif de son livre un groupe temporel qui n'est apparemment pas fait pour le *récit*.

Avant la démonstration proprement dite, voici, au cas où, un bref aperçu du roman : privé de l'attention de ses parents (mère valétudinaire et père vivant ailleurs), Mwana qui est *âgé d'un peu plus de cinq ans, [...] est tenaillé par une soif, la soif de connaître. Pour l'assouvir, il pose un tas de questions à son entourage. Des questions à la fois innocentes, inattendues, troublantes et embarrassantes, à l'instar de celle relative à l'âge de la pluie. Sa principale "victime" est sa grand-mère qu'il appelle affectueusement Iyo, mais qui se nomme en réalité Ekalé...* (Charlotte Ndomè Ekotto, 2002 : 10).

1- **L'usage d'adverbes narratifs :**

Harald Weinrich le confessait à propos de *L'Etranger*⁵ d'Albert Camus, « *il n'est pas visiblement simple, lorsqu'on entreprend un récit, de renoncer à un temps qui est justement prévu à cet effet* » (op. cit. : 309). Ainsi, le refus du *passé simple* ne va pas sans quelque difficulté. C'est ce que l'on remarque en tout cas en parcourant le texte, puisque Bébey doit ruser, faire en quelque sorte preuve d'ingéniosité lorsqu'il veut maintenir le *présent* et/ou le *passé composé* sur de longs passages. En effet, on est frappé, à la lecture, par le nombre exceptionnel de circonstanciels (adverbes ou items en emploi adverbial pour l'essentiel) temporels que contiennent la plupart des phrases de *L'Enfant-pluie*. Nous avons pris la peine de les compter, au moins dans les trois premiers chapitres (le roman en compte quatorze !) et il n'y en a pas moins de 178. Ce sont des mots/expressions comme :

Alors, (et) puis, l'autre jour, dès que, tout à l'heure, quelques mois/beaucoup plus tard, un jour, quand, pour l'instant, un (seul) instant, le jour où, hier, toute la journée, tout le temps, aujourd'hui (même), en train de, dès lors, bientôt, de temps en temps, par temps de, autrefois, jusque-là, (depuis) toujours, un moment, en ce moment, au moment où, à ce moment-là, tout au long de, quelques minutes seulement auparavant, de longues années, maintenant, pendant (que), depuis quelques semaines (jours), désormais, tout à coup, depuis plusieurs jours, aussitôt, en plein jour, chaque fois que, très longtemps, avant, etc.

Devant un tel phénomène, on pourrait simplement conclure à une trop grande fréquence d'indications de temps et, peut-être, comme M. G. Barrier à propos de Camus,

⁵ Le tiroir verbal dominant dans ce texte est en effet le *passé composé*.

céder à la tentation de "blâmer" « l'homme-orchestre »⁶ pour « utilisation abusive de locutions temporelles » (cité par Weinrich, op. cit. : 310). Ce serait une simplification appauvrissante car, en réalité, le nombre excessif de ces circonstants temporels n'est dû qu'au fait que Bébey a opté pour un groupe temporel inapproprié au récit et qu'il lui faut par conséquent d'abord "aménager" en temps narratif. Observons plutôt le passage suivant :

Depuis plusieurs mois, Maa Frida est guérie de sa longue maladie. Elle a peu à peu repris le cours normal de l'existence. Elle a même suggéré à Iyo et Paa Franz de la ramener au village de mon père. Mais l'un et l'autre sont d'accord pour reconnaître que c'est ce village-là qui l'avait rendue malade. Alors, pour eux, il n'est pas question qu'elle y retourne, du moins, pas pour l'instant. Iyo et Paa Franz s'accrochent solidement à cette décision prise à l'unanimité par l'ensemble de notre entourage, un jour où mon père et les principaux représentants de sa tribu étaient venus portant sur leurs lèvres la même requête [...] » (p. 60).

Alors que dans nombre de cas de récits littéraires ce sont *imparfait* et *passé simple* qu'on trouve mêlés, ici, on assiste plutôt à une conjonction *imparfait-temps commentatifs* (*passé composé* + *présent*). Entrant dans un tel cadre structurel, le *présent* et le *passé composé* prennent d'entrée de jeu un caractère narratif. De plus, les adverbess de ce passage, à l'instar de ceux du roman tout entier, figurent presque toujours dans des phrases à repère temporel commentatif. Aussi surprenant que cela puisse paraître, ce n'est qu'en apparence qu'ils donnent des indications de temps. Ils fonctionnent en fait comme des « *adverbess narratifs de consécution* » (Weinrich, *ibid.* : 311) : ils ne sont là que pour permettre à la phrase de garder ce caractère récitatif, si l'on préfère, ce caractère narratif que l'absence de l'*aoriste* tend à lui enlever.

Car, tel est bien l'enjeu : le *passé composé* figure l'événement après sa clôture (le passé) mais traduit un procès qui aborde aux rives de l'énonciation (le présent du narrateur). Avec ce tiroir verbal en effet, l'évocation de la maladie qui n'est plus [« *Maa Frida est (déjà) guérie* »] déborde sur l'instant présent [« *l'un et l'autre sont d'accord (maintenant) pour reconnaître que c'est ce village-là qui l'avait rendue malade* »]. Le lecteur a alors l'impression qu'un commentaire, mieux, un texte commentatif va se construisant sous ses yeux. Cependant, avec la co-occurrence des circonstants temporels, le *présent* et le *passé composé* gagnent comme une aptitude à s'étendre fort loin, en amont du présent du narrateur : « *Depuis plusieurs mois, Maa Frida est guérie* » ; « *Iyo et Paa Franz s'accrochent solidement à cette décision prise à l'unanimité [...] un jour où...* ». Autant l'énoncer, ce tissage temporel permet à la narration de retrouver son rôle de base : *raconter* l'histoire. Et pour le dire à la Weinrich, les adverbess temporels du roman « *viennent se greffer sur des passés composés pour donner à la phrase la continuité narrative que ce temps, destiné à la rétrospection occasionnelle, ne saurait créer à lui seul* » (*ibid.* : 310-311).

Bébey parvient ainsi à contourner le légendaire *passé simple* et à créer un "nouveau" temps narratif, du moins un temps synthétique, à partir de temps commentatifs couplés aux "*adverbess de la consécution narrative*". Mais les ressources stylistiques de la consécution ne sont pas suffisamment puissantes pour véritablement transformer un temps commentatif en temps narratif. C'est pourquoi nonobstant le nombre inflationniste de ces adverbess, l'auteur du *Fils d'Agatha Moudio* recourt de temps à autre à certains temps plus aptes à rendre le monde raconté.

⁶ Nom donné à Francis Bébey en raison de sa multi dimensionnalité par l'équipe de rédaction de la revue culturelle *Africultures*, n° 49, juin 2002.

2- Les glissements temporels

Dès la première page du livre, cela est particulièrement frappant, « *l'homme-orchestre* » montre clairement que son roman est conduit au *présent actuel*, temps de restitution en *life* des paroles du personnage, et au *présent passif*, sorte de faux jumeau⁷ du *passé composé* :

-Est-ce que la pluie est vieille ?

Iyo ne répond pas. Elle est très occupée. Le sein de sa patiente semble lui donner bien du souci. C'est à peine si elle m'entend. Mais le toit de la case continue de crépiter sa chanson sans mélodie sous les gouttes de la mauvaise saison. Alors je fais comme si je n'avais pas entendu le silence de ma grand-mère. Je demande une nouvelle fois puis une deuxième nouvelle fois en précisant que c'est à elle que je m'adresse :

-Iyo, est-ce que la pluie est vieille ?

La patiente a un sein énorme. Presque aussi gros que la tortue que l'oncle Edimo m'avait ramenée de la pêche l'autre jour. Un sein vraiment concret, avec du lait qui coule mauvais dès que Iyo le presse d'une main et elle n'a pas besoin de forcer. Un lait de couleur fade.

La pluie continue de rythmer notre toit. L'hivernage n'en finit pas de s'affirmer (p. 5).

Comme nous le disions, le temps narratif principal dans ces lignes introductrices du livre est une sorte de conjonction/alternance *présent actuel-présent passif*, tiroirs verbaux qu'utilise inéluctablement quiconque veut faire coïncider l'événement et le moment de son énonciation. Le narrateur est donc présent à l'intérieur de la situation de locution. Ses paroles sont en effet comme celles d'un monologue ou d'un journal qu'il dirait au lieu d'écrire (« *Iyo, est-ce que la pluie est vieille ?* »). Cette perspective de récit au *hic et nunc* de la locution (« *La pluie continue de rythmer notre toit* ») va pourtant être attaquée une dizaine de pages plus loin, lorsque Mwana, « *narrateur homodiégétique* »⁸ de *L'Enfant-pluie* rapporte l'unique fois où il se rappelle avoir vu sa grand-mère en larmes :

[...] Depuis que je la connais, je ne l'ai vue pleurer qu'une seule fois. Lors du décès de mon grand-père. Ce jour-là, la vie m'avait complètement déboussolé. Voir ma grand-mère pleurer ! J'avais demandé à Maa Frida, ma mère, si elle croyait que Iyo allait en perdre le fond noir de ses yeux. Ma mère avait alors poussé un grand « oh ! » de stupeur ou de surprise ou simplement d'une tristesse allégée par mon innocence. Mais ne m'avait point répondu. Aussi, avais-je dû attendre plusieurs jours après l'enterrement de mon grand-père pour constater par moi-même que pleurer ne fait pas perdre le fond noir des yeux de ma grand-mère. Ainsi parle le cœur d'expérience précoce » (p. 14).

Dans ce passage, le temps usité n'est certes pas l'*aoriste* que Benveniste appelle « *la base même du récit* » (op. cit. : 242) mais on n'est pas moins devant un événement proprement narré, c'est-à-dire un événement dont le déroulement est absolument antérieur au moment de son évocation et que Mwana réorganise en racontant.

⁷ Comme le *passé composé* en effet, le *présent dit passif* s'obtient par adjonction du **participe passé** du verbe que l'on veut conjuguer au verbe **être** conjugué au *présent* (exemple : **prendre/elles = elles sont prises**). Mais contrairement au *passé composé* (exemple : **prendre/elles = elles ont pris**), le *présent passif* n'admet pas **avoir**. De plus, le *participe passé* d'un verbe passif s'accorde toujours en genre et en nombre avec le sujet (exemple : **elles sont prises ; ils sont suivis ; elle est suivie**).

⁸ Le vocable est de Gérard Genette et désigne un narrateur qui est en même temps le héros de l'*histoire* qu'il raconte (1972 : 253).

C'est que le *parfait* (*imparfait* + *plus-que-parfait*) qui prend en charge la relation des faits dans cet exemple est, grâce à son aspect tensif sécant (imperfectif), un tiroir verbal tampon : « *il se combine au passé simple aussi bien qu'au passé composé* » (Jaubert, op. cit. : 38). Inapte au bornage temporel donc, il est par-là même réfractaire à la classification *temps commentatifs/temps narratifs* de Weinrich : il transpose dans le passé l'image du présent en impliquant un "je-actuel" dans la restitution d'un événement révolu : « *ce jour-là, la vie m'avait complètement déboussolé* », un "Mwana contemporain" ou plus exactement son allomorphe (*m'*) raconte une expérience vécue antérieurement.

Tiroir verbal qui n'est ni totalement décadent ni totalement contemporain, le *parfait* ménage ainsi une plage de va-et-vient dans la sphère neuronale du narrateur qui, par ce fait même, devient une *une-conscience-actuelle-se-remémorant*. Voilà pourquoi Mwana *ne se souvient pas* (décadence absolue) mais *vit* (maintenant) *le souvenir* (décadence) des pleurs d'Iyo, sa grand-mère.

Traduisant donc concomitamment un fait accompli et un fait en cours d'accomplissement, le *parfait* transforme les dires de Mwana en un regard (actuel) critique, presque didactique, sur un passé emprunt de naïveté. On comprend alors que la faîte de cette intrusion métanarrative dans l'événement soit rendue dans un tiroir verbal "diseur-intrinsèque" du *maintenant* du narrateur : « *Ainsi parle le cœur d'expérience précoce* ».

Il en est de même dans cet autre extrait où Mwana *revoit* (c'est-à-dire *jette ici et maintenant* un regard critique sur) la vraie raison de la brouille qui intervint entre son père et Mpédi, le maître d'école du village :

*Seul Mpédi ne **pria**it pas pour Paa Franz. Il le haïssait cru à cause de sa soi-disant richesse. Mais il ne **voulait** pas qu'on sût que c'était, là, la vraie raison de son inimitié. Alors il s'ingéniait à mettre celle-ci sur le dos du bon Dieu. Un jour, il **jura** devant tout le monde qu'il n'irait plus jamais chez ce mécréant oncle mien, excepté pour entendre son irrésistible boîte magique. Ironie du sort, c'est à partir de cette fameuse boîte magique que la vie **a commencé** à jouer des tours à Mpédi. Cuba... Personne, à part le héros lui-même, ne **peut** s'empêcher de rire au souvenir de cette histoire (p. 42).*

Succinctement, le changement décisif par rapport au début du roman consiste en ce que dans ces exemples, l'événement est, pour ainsi dire, mieux *raconté* : autour du *présent* [« *depuis que je la **connais*** » (p. 14) ; « *Personne, à part le héros lui-même ne **peut*** (p. 42)] un temps semi narratif, le *parfait* [« *Aussi, **avais-je dû** attendre plusieurs jours après* (p. 14) ; « *Seul Mpédi ne **pria**it pas pour Paa Franz* (p. 42)] a remplacé les autres tiroirs du système commentatif. Cet agencement temporel qui permet à la narration de retrouver sa fonction originelle (*raconter* l'histoire) va apparaître de temps à autre dans le tissu narratif du livre ; mais à chaque fois, la tentative ne dure guère au-delà de quelques lignes et l'on peut même observer comment initialement soutenu par le *parfait* et devenu temps du monde révolu –et donc temps narratif-, le *présent*, en plein cœur d'un paragraphe, passe à l'autre groupe temporel et retrouve sa valeur commentative :

*D'abord, il **faut** savoir que les gens de la ville ne se **fréquentent** pas autant que ceux du village de ma grand-mère. Et puis, ils **semblent** manifester envers la boîte magique une sorte d'indifférence que je ne **comprends** pas. Un peu comme s'ils n'étaient pas **émerveillés** par elle. Comme s'ils ne la **trouvaient** pas absolument magique. **Figurez**-vous qu'ils ne se rassemblent pas autour d'elle quand elle chante, le soir ! [...] (p.128).*

Avec ce glissement d'un groupe temporel à l'autre, le récit devient élocution et le lecteur a l'impression que le texte se déroule sous ses yeux ; que le narrateur lui raconte,

instant après instant, les événements qui défilent dans sa vie. Il y a donc lieu d'admettre que *L'Enfant-pluie* est une sorte de journal parlé que le petit Mwana tient presque quotidiennement. D'ailleurs, comme pour conforter cette impression, le livre se termine par une information rendue dans une forme que Barthes qualifie de « *degré parlé de l'écriture* » (2000 : 64), en fait une sorte de narration au style oral et contemporaine de l'événement que Denise Marliou nomme à juste titre « *une mimesis de l'interlocution directe* » (2002 : 1) :

La classe commence à huit heures le matin. Il ne faut pas venir "en retard". Je ne comprends pas très bien ce que cela veut dire. Et j'ai le sentiment que je ne m'y habituerai jamais (p. 160).

Pour faire le point, le moins qu'on puisse dire est qu'à l'exception de quelques réels moments narratifs, finalement assez peu consistants, Francis Bébéy a vraiment réussi à écrire un roman à repère temporel commentatif ; les nombreux « *adverbes narratifs de consécution* » et les quelques *parfaits* convoqués l'y ont aidé. Cette option singulière de *récit* à forte dominance commentative est la preuve que l'auteur cherche à ramener *l'histoire* au présent de la conscience narrante, et donc à l'expérience d'une *subjectivité-en-train-de-(perce)voir*, d'un *moi* en train de dire le monde. Et c'est là précisément que le temps (*tempus* en allemand) transcende la plasticité linguistique (situer les événements sur l'axe de la durée) pour arborer un costume pragmatique et traduire... une vision du monde.

En effet, théorie de la force illocutionnaire du langage ou des « *rappports [...] entre l'énoncé et l'interlocution* » pour parler comme Françoise Armengaud (1999 : 12), la *Pragmatique* pense que tout choix énonciatif « *visé à accomplir quelque chose* » : modifier le système de croyances de l'interlocuteur et/ou son attitude comportementale. C'est pourquoi elle s'est donnée pour tâche de traquer dans la clôture de l'énoncé ce que le locuteur fait (ou fait faire) en disant (John Langshaw Austin, 1970 : 19), c'est-à-dire l'intention signifiante qui sous-tend l'acte discursif qu'il pose. Quelle est donc la signification que cache le choix commentatif opéré par l'auteur de *La poupée ashanti* dans son dernier roman ?

3- La visée de Francis Bébéy :

A la différence des temps verbaux, les expressions adverbiales qui spécifient la localisation temporelle dans *L'Enfant-pluie* présentent, comme le dirait Kerbrat-Orecchioni, « *un double jeu de formes, déictiques et cotextuelles* » (1995 : 47). Les formes déictiques, cela va sans dire, témoignent de l'immixtion de l'instance scripturaire dans les faits textualisés alors que les formes cotextuelles renvoient simplement aux contenus anecdotiques. La grille suivante, élaborée à base des modalisateurs « *orcentriques* » et « *lorcentriques* » (Jacques Damourette & Edouard Pichon, 1969) que nous avons dénombrés dans les trois premiers chapitres du roman, donne une idée de leur répartition :

Adverbes Valeurs exprimées	Formes déictiques ou orcentriques	Formes cotextuelles ou lorcentriques
<i>Simultanéité</i>	Pour l'instant Un (seul) instant En train de En ce moment (même) Maintenant Pendant que A présent De longues minutes durant	Alors (que) A ce moment-là
<i>Antériorité</i>	L'autre jour Hier Depuis que A l'heure de (même) pas encore	Jusque-là Quelques minutes auparavant Depuis quelques jours/semaines Depuis plusieurs jours Avant Lors de Auparavant autrefois
<i>Postériorité</i>	Bientôt Désormais Demain Ce soir	(beaucoup) plus tard Quelques mois plus tard Dès lors (et) puis Des mois après Après
<i>Neutralité</i>⁹	Quand Tout à l'heure Toute la journée Tout le temps Aujourd'hui (même) De temps en temps A un moment Chaque fois que Tout au long de Aussitôt Ces jours-ci Dès que Tout à coup Soudain Tous les jours Jamais En plein jour	Au moment où Un jour Le jour où Par temps de Jusqu'au jour où Depuis toujours/longtemps

⁹ La valeur de *neutralité* est le propre des adverbes et locutions adverbiales indifférents à l'opposition *simultanéité/antériorité/postériorité*. Exemple : *La pluie qui tombe **aujourd'hui** est née **aujourd'hui même*** (p.8).

Comme on peut le constater, à l'intérieur de chacune des colonnes, notamment de celle des *orcentriques* qui statistiquement l'emportent sur l'autre, l'orientation se fait selon différentes valeurs temporelles (simultanéité, antériorité, postériorité, neutralité) que l'on peut verser au compte de la subjectivité langagière et pour cause, ces valeurs signalent aussi – quoique implicitement- la manière dont (l'aspect sous lequel) l'auteur du *Roi Albert d'Effidi* envisage les événements qu'il verbalise dans *L'Enfant-pluie*. Pour dire ce qui est, l'*antériorité* connote l'aspect accompli, la *simultanéité* et la *postériorité* l'aspect inaccompli, et la *neutralité* l'un ou l'autre aspect, selon les cas.

Sous ce rapport, le propos du « *Griot moderne* »¹⁰, qui était de dire un enfant « à l'école de la vie », de décrire une situation perpétuellement en instance d'accomplissement (aspect inaccompli), devient parfaitement intelligible. D'ailleurs, ce programme toujours *en effectation* semble avoir été cristallisé dès le *paratexte*, en son élément le plus caractéristique : le titre thématique de l'œuvre : "**L'Enfant-pluie**" est en effet un composé de "**enfant**", pris au sens premier du terme, et de "**pluie**", élément naturel fondamentalement *aspatial* et *atemporel*. Mwana, enfant *aspatio-temporel* est donc une métaphore de tous les enfants du globe, sans distinction d'époque ni de culture. Il s'agit de cette classe d'humains particulièrement jeunes qui, en tout temps et en tout lieu, a toujours été avide de "connaître", de cette composante juvénile des animés supérieurs dont la préoccupation majeure est d'apprivoiser l'univers immédiat, en d'autres termes, d'essayer de tout comprendre en harcelant au besoin les grandes personnes de questions de toute nature :

- Iyo, est-ce que la pluie est vieille ?* (p.5).
- Savez-vous ce que c'est qu'une véranda ?* (p.9).
- Qu'est-ce que c'est, "lire et écrire" ?* (p.15).
- Le bon Dieu, c'est la lune ?* (p.34).
- Pourquoi Maa Frida ne m'a-t-elle pas fait tout blanc ?* (p.57).
- Est-ce que les Blancs meurent eux aussi ?* (p.77).
- etc.

A cette foultitude d'interrogations quelques fois embarrassantes [« *Il est vrai que je ne sais pas encore si la Terre est très grande. Mais je me dis quand même qu'elle doit certainement contenir beaucoup de bébés. Alors je me demande comment une seule femme pourrait bien leur donner le sein à tous* » (p.6) ; « *Alors si tu es vraiment la maman de Maa Frida, pourquoi n'a-t-elle pas ses cheveux blancs comme les tiens ?* » (p.51) ; « *J'ai entendu quelques hommes affirmer que certaines femmes infidèles sont aussi très menteuses. Un jour, je demanderai à Iyo ce que tout cela signifie* » (p.53) ; « *Tu veux que je te fasse un enfant ?* » (p.87) ; etc.].

A ces questions dérangeantes, disions-nous, trop souvent, nous répondons à l'instar de la grand-mère de Mwana : « *Tu comprendras ces choses-là plus tard, quand tu seras grand* »¹¹ (p.32) et parfois, sur un ton nettement supérieur : « *Tu es encore trop petit pour que je te parle de toutes ces choses-là* » (p.64). C'est cette attitude qui cache mal une fuite en avant devant une responsabilité pourtant nôtre que l'auteur du *Ministre et (du) griot* semble vouloir dénoncer. De fait, il échoit aux adultes, indépendamment des espaces et des époques, ce devoir capital que Sigmund Freud, reprenant le poète romantique Anglais William Wordsworth (1770-1850), sédimenta dans sa psychanalyse : « *L'enfant est le père de l'Homme* »¹¹.

¹⁰ Autre nom que Francis Bebey doit à sa multiple casquette (David Ndachi Tagne, 2001).

¹¹ Cet aphorisme est en effet apparu pour la première fois dans *L'Arc-en-ciel* de William Wordsworth.

Francis Bebey a bien compris que ce programme -qui recommande d'être très attentif aux enfants, de canaliser leur personnalité de demain en exorcisant leurs "démons" d'aujourd'hui, bref d'orienter leur *build up* afin de prévenir les dérapages futurs- est loin d'être assimilé pour nombre d'entre nous ; mieux, qu'il reste, aujourd'hui plus qu'hier, et sans doute demain plus qu'aujourd'hui, d'actualité. Le « *Griot moderne* » semble donc vouloir nous rappeler, nous d'ici et d'ailleurs, nous d'hier (*antériorité*), nous de maintenant (*simultanéité*), nous de demain (*postériorité*), en somme nous de toutes les époques (*neutralité*), que toute négligence [« *Les grandes personnes savent beaucoup de choses mais n'expliquent rien aux enfants* » (p.55)] est en réalité une coupable démission. Voilà pourquoi son prêtre-nom textuel (le narrateur), malgré ses incessantes questions, est excédé quand on lui répond « *tout-le-temps-tout-le-temps* » (p.36) que plus tard, devenu adulte, il comprendra miraculeusement : « "*Quand tu seras grand*", répété-je dans mon for intérieur. Pourquoi y a-t-il tant de choses qui attendent que je sois grand ! Cela me rend furieux [...] » (p.32).

Si donc « *l'homme-orchestre* » fait massivement recourt au *présent* [tiroir verbal de l'inaccompli] et au *passé composé* [tiroir verbal de l'accompli "revisité" par un *je-en-train-de-voir* (inaccompli)] aidés d'adverbes narratifs connotant dans leur immense majorité l'inaccompli, c'est que la matière de son propos, résolument de tous les temps –et donc *ad perpetuum* en cours de réalisation (inaccompli)-, ne pouvait trouver meilleur *tempus* narratif.

CONCLUSION :

Il ressort de notre démonstration que le choix temporel synthétique opéré par Francis Bebey dans son dernier roman est en adéquation parfaite avec l'objet principal de cette oeuvre qui était de décrire un fait à la fois universel et atemporel, autrement dit, un fait inaccompli parce que toujours en chantier. Les nombreux modalisateurs « *orcentriques* » convoqués, par leur retour obstiné dans le tissu narratif du livre, et sans doute par ce fait même, cessant d'être de simples auxiliaires de la consécution narrative pour devenir de véritables lieux d'inscription des vues de l'instance scripturaire dans les contenus textualisés, l'y ont aidé. Et c'est là que se révèle le génie du « *Griot moderne* » qui, quasi-intuitivement, aura compris qu'en tant que *déictiques*, les adverbes narratifs ressortissent à *l'énonciation*, ce « *procès d'appropriation* » (Benveniste, 1970 : 14) de la langue par un *locuteur* qui s'énonce comme tel, et donc communique une certaine position ou information sur le monde.

Relevons enfin pour le signaler que cette entreprise de *récit* à repère temporel commentatif n'est pas allée sans conséquence sur le flux narratif du livre. Aussi, nonobstant le nombre exponentiel des adverbes usités, *L'Enfant-pluie* garde ce caractère de raconter *l'histoire* comme s'il la commentait, c'est-à-dire comme s'il la saisissait dans sa fraîcheur et la livrait, simplement accompagnée des impressions de l'instance narrative, au fur et à mesure de son déroulement. D'où ce style oral qui hante le texte d'un bout à l'autre.

BIBLIOGRAPHIE :

- ARMENGAUD, Françoise (1999). *La Pragmatique*, Paris : Presses Universitaires de France (Que sais-je ? ; 2230). 127 p. 1^{ère} éd. 1985.
- BARLET, Olivier (sous la direction de) (2002). *Africultures : Francis Bebey, l'homme-orchestre*, n° 49, juin 2002. 128 p. ISBN 2-7475-2647-X.
- BARTHES, Roland (2000). *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris : Seuil (Points). 1^{ère} éd. 1953. 190 p.
- BEBEY, Francis (1994). *L'Enfant-pluie*. Paris : SEPIA. 160 p.
- BENVENISTE, Emile (1966). *Problèmes de linguistique générale, I*. Paris : Gallimard. 357 p.
- BENVENISTE, Emile (1970). "L'Appareil formel de l'énonciation". In *Langages*, n°17, mars 1970, pp. 12-18.
- DAMOURETTE, Jacques & PICHON, Edouard (1969). *Des mots à la pensée. Essai de Grammaire de la Langue Française (1911-1934)*. Tome quatrième. Paris : D'Artrey. 626 p.
- DUCROT, Oswald & SCHAEFFER, Jean-Marie (1995). "Temps dans la langue". In *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris : Seuil (Points/Essais), pp. 682-696.
- GENETTE, Gérard (1972). *Figures III*. Paris : Seuil (Points). 288 p.
- JAUBERT, Anna (1990). *La lecture pragmatique*. Paris : Hachette. 240 p.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1995). *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris : Armand Colin. 290 p. 1^{ère} éd. 1980.
- LANGSHAW AUSTIN, John (1970). *Quand dire, c'est faire*. Paris : Seuil. 189 p.
- MARLIEU, Denise (2002). *Genres textuels, temps et personnes*. [internet]. Consulté en mars 2003 : <http://www.univ-ubs.fr/crellic/lc2002-marlieu-htm-12k>. Courriel : dmarlieu@ext.jussieu.fr
- NDACHI TAGNE, David (2001). "Francis Bebey : la dernière révérence du Griot moderne". In *Cameroon tribune*, mardi 29 mai 2001. [internet]. Consulté en juillet 2002 : <http://www.cameroon-tribune.cm/mai2001/mardi29/culture.asp?journal=213&num=4>
- NDOMÈ EKOTTO, Charlotte (2002). "A l'école de la vie". In *Patrimoine : Francis Bebey, le griot de l'Amour et de l'humour*, n°26, Yaoundé, JV-Graf/AMM, juin 2002, p. 10. Rec n° 00013/RDDJ/Jo6/BASC.
- RICŒUR, Paul (1985). *Temps et récit III : le temps raconté*. Paris : Seuil. 432 p.
- WEINRICH, Harald (1973). *Le Temps : le récit et le commentaire*. Paris : Seuil (Poétique). 333 p. 1^{ère} éd. 1964.