

# Une géocritique de l'au-delà dans la littérature : poésie et peinture entre intermédialité et transgressivité, pour une matérialité des mondes possibles

---

Bi Kacou Parfait DIANDUE\*

## Résumé

L'au-delà, espace idéal ou idéal, est aussi un espace réel ou fictionnel. Inspiré de la littérature spirituelle et des croyances religieuses, il intègre la littérature générale mue par la création. C'est un espace ambivalence et dialectique qui éprouve la géocritique dans son paramétrage triadique tout aussi que l'intermédialité. A l'aune de ces deux méthodes, l'au-delà semble échapper à la spatio-temporalité, à la référentialité et à la transgressivité. C'est probablement cette anhistoricité qui en fonde paradoxalement l'essence géocritique et intermédiaire. Dans la littérature, l'au-delà devient un espace comme tout autre dans la mesure où il est une représentation. Partant de cette lecture, il est un monde possible impulsant sa saisie possible par la figuration. La polyfocalité permettrait alors de dégager le sens qui préside à sa représentation. Tout mon propos visera donc la figuration de l'au-delà comme monde possible dans l'écart différentiel analytique que propose la géocritique. Entre réel et fiction l'au-delà nourrit le fantôme du possible réel et du réel possible. Un procédé argumentatif binaire me permettra d'abord de dégager le(s) modèle(s) de représentation de l'au-delà qui entraîne une modélisation diffractée ou une figuration unifiante de cet espace dans la poésie et dans la peinture. Ensuite, je montrerai que l'anhistoricité est la constance de figuration de l'au-delà et en est finalement la raison géocritique.

**Mots-clés :** Géocritique, Intermedialité, Au-delà, Monde possible, Figuration

## A geocriticism of afterlife in literature: poetry and painting between intermediality and transgressiveness to materiality of possible worlds

### Abstract

Beyond, is a real or fictional space. Inspired of the spiritual literature and the religious faiths, it integrates the general literature removed by the creation. It is a space dialectic which feel the geocriticism in its also as the intermediality. In the alder of these two methods, beyond seem to escape the spatio-temporality, the referentiality and the transgressivity. It is probably this which paradoxically the essence of geocriticism and intermediality. In the literature, beyond becomes a space as quite different as far as it is a representation. Leaving of this reading, it is a possible world impulsing its possible seizure by the representation.

**Keywords :** Geocriticism, Intermediality, Beyond, Possible world, Representation

---

\* Université Félix Houphouët Boigny de Cocody/Abidjan - 09 BP 3854 Abidjan 09 - diandueb@yahoo.fr

## Introduction

La littérature spirituelle et les croyances religieuses font de la question de l'au-delà une interrogation permanente tant l'énergie de la vie elle-même inclut celle de la mort et davantage celle de la vie après la mort. Ainsi, le paradis, l'enfer, le purgatoire, espace post-vie dans l'acceptation judéo-chrétienne du cycle spatiale de l'existence post-mortem sont-ils les apories répondant à la curiosité mais surtout à l'angoisse des croyants. Espaces évoqués ouvrant le chapitre des mondes possibles en littérature, l'au-delà trouve sa matérialité dans sa codification idéale et idéelle de la croyance religieuse. La spatialité et la spécification de l'au-delà entraînent nécessairement l'argument de la croyance non qu'ils impulsent une religiosité active mais ils manifestent l'indispensable territorialisation des mondes au-delà de la tombe. La difficulté géocritique de la saisie de l'au-delà se traduit par l'impossibilité de son paramétrage. Entendons par paramétrage, l'inscription dans le trident spatio-temporalité, référentialité et transgressivité. Il est vrai les possibles de la littérature et du cinéma par exemple donnent des descriptions de l'au-delà mais l'épreuve pratique de la traversée de l'au-delà faisant défaut, il est quasi impossible de confronter à sa réalité sa fictionnalité. En d'autres termes, l'effectivité matérielle de l'au-delà relevant davantage de la croyance, de l'irrationnelle qu'elle ne soit liée à la rationalité des sens laissant s'exprimer la polysensorialité, il est donc impossible de délimiter réel et imaginaire liés à l'au-delà dans sa présentation.

La réalité imaginaire de l'au-delà que consacre l'imaginative réalisation de cet espace dans la littérature, la poésie et la peinture en fait un espace agéocritique du moins dans sa figuration stratigraphique c'est-à-dire ici selon les trois strates de la géocritique. Quel est en conséquence la dimension géocritique de l'au-delà dans la littérature ?

Ma lecture inscrit l'au-delà dans la polyfocalité géocritique mais surtout l'ouvre à l'intermédialité champ empirique de sa figuration. Notons que la polyfocalité est la représentation d'un élément dans le prisme de plusieurs regards. Qu'ils soient uniculturels, unidisciplinaires et variés ou muticulturels, les regards multiples dépeignent les différentes dimensions de l'élément représenté. Ici poésie et peinture s'en font l'écho. L'homogénéité de l'objet de représentation est donc fille de l'hétérogénéité des sujets du regard et des modèles de représentation. En un mot, l'objet représenté est la somme des regards portés sur lui. Je montrerai tour à tour ce que suppose l'intermédialité dans le pinceau du peintre qui se fait poète et comment l'âme chez le poète engendre les mondes possibles.

Il est vrai, la thématique de l'au-delà touche aux questions de croyance, de religion, de culture et finalement de civilisation. On comprendra donc que les sociétés à qui la pensée occidentale collective niait une civilisation ne pouvaient prétendre avoir une religion propre au point de structurer leur croyance ; pour voir émerger un espace a-géocritique de l'envergure de l'au-delà ! Taxés de sauvages, de primitifs voir de non humain, Montesquieu dans ses approximations et ses hésitations philosophiques s'interrogeait de manière incompréhensible, pour un philosophe, sur l'existence de l'âme des Noirs. Dans l'esprit des lois, sa célèbre phrase aux relents de

sottise et à l'exhalaison du putride, comment Dieu qui est si bon peut-il mettre une âme dans un corps si noir ? La négation de l'âme des Noirs pose les débats autour de la croyance et de religion des Noirs et partant, soulève la question de leur humanité même car, disent les philosophes, la religion est le propre de l'homme. Nier l'âme, c'est nier l'Au-delà. La négritude a vaillamment mené le combat de la reconnaissance de la civilisation noire. Le poème « souffles » de Birago Diop met ainsi en œuvre l'existence et la permanence de l'âme chez les Noirs et par-delà eux, chez les humains. L'expression de ce vitalisme africain confirme l'exigence de la croyance africaine qui infère la symétrie opposée du cartésianisme stipulant la conquête et la soumission de la nature par l'humain. C'est justement un cartésianisme inversé et métaphorique qu'exprime le vitalisme africain dans « souffles ». Dans la lignée des combats pour la revendication de leur humanité, cette fois, du point de vue de la recherche et de la critique, le colloque de Yaoundé fut un tournant décisif pour les Africains et les Noirs. Il assure non seulement la capacité des Noirs à faire de la recherche mais confirme leur aptitude à la science comme si besoin était. C'est la révolution sapientale. Cette révolution sapientale suivra son cours pour se stabiliser dans le colloque de Libreville de 2008 portant sur : « La critique africaine existe-t-elle ? ». Lors de ces Assises, j'ai présenté une communication intitulée : « Critique endogène et horizons d'attente pour une interprétation culturelle des textes ». L'objectif global de mon intervention a été de relativiser la notion d'endogénéité. En clair, je pense qu'il faut éviter le piège de l'enferment identitaire dans lequel les Occidentaux, colons et conquérants guerroyeurs ont enfermé le monde. Les combats contre l'eurocentrisme ou même l'« occidentalocentrisme » ne sont pas une réponse par l'afrocentrisme radical encore moins par le « négrocentrisme » absolu. L'on part du principe que tout peuple a sa culture et qu'il n'y a pas de culture supérieure. Cette certitude nazie du nivellement culturel et de la supériorité d'une race sur les autres, est un cancer dont les métastases ont été coupées depuis Nürnberg. Personne n'a plus le droit d'évoquer d'une quelconque façon une hiérarchie entre les cultures et les civilisations. Il est donc entendu que la culture est la chose du monde la mieux partagée et elle est la valence propre à tous les peuples. La critique endogène que je promeus est ce qu'il convient d'appeler la relativisation permanente du centre héritée de la géocritique. Elle entraîne qu'une réalité a une portée différente d'une sphère civilisationnelle à une autre car les symboles d'une société à une autre sont sémantiquement variables. Cette variabilité sémantique est la clé de la polysémie sous-jacente à la polyphonie. C'est donc une lapalissade de démontrer aujourd'hui que le Noir a une âme ou que l'Africain a une culture. Il faut juste exprimer sa culture et promouvoir ses croyances dans le vaste champ des hégémonies culturelles. La géocritique de l'Au-delà et l'intermédialité transfigurale de l'au-delà est une double approche qui certifie la dimension opératoire des mondes possibles dans la réception culturelle humaine. Elle implique l'au-delà comme une donnée co-partagée par toutes les civilisations car s'articulant autour de l'angoisse majeur de l'humain relevant de son accessibilité aux réalités post-vie, somme toute, asymptotiques à sa saisie rationnelle.

## Sur l'intermédialité et la pinceau-narration : supposés théoriques

L'intermédialité est un champ théorique et analytique à cheval sur plusieurs disciplines. Elle trouve son accomplissement dans la Littérature générale et comparée. Elle relève à la fois de la création et de l'interprétation. En tant que sphère de conception et de figuration artistique, l'intermédialité réside dans la capacité de l'artiste de faire se côtoyer plusieurs types d'expression artistique. On pourra le noter, ici par exemple, un poète convoquera la peinture, la sculpture ou encore la gravure et la musique dans sa création poétique. Dans sa dimension analytique et en tant qu'approche interprétative, l'intermédialité impose au critique culture et polyvalence. Doué d'un habitus cultivé, le critique devra être capable de noter les interférences entre les supports figuratifs considérés comme média et les éléments figurés perceptibles comme informationnels.

Forgée à la fin des années 1980 par Jürgen Ernest Müller à partir de la notion d'intertextualité, la notion d'intermédialité a émergé dans plusieurs pays simultanément consacrant de fait sa dimension polygénétique. Comme toutes les études analytiques de l'entre-deux systèmes (ici, système scriptural et système pictural d'abord et ensuite entre système musical et système picturo-scriptural), l'intermédialité pose en filigrane les questions trans-sémiotiques et trans-artistiques relevant de la critique littéraire et actualise les relations entre médias. Chaque système de production étant considéré comme un média car répondant aux caractéristiques fondamentales du média que sont l'information et la figuration par l'image. Notons d'emblée que l'intermédialité, en tant que concept, prend appui sur les projections définitionnelles de Julia Kristeva dans son livre *La révolution du langage poétique* (1967) quand elle y définit l'intertextualité comme « le passage d'un système de signes à un autre ».

Pour nous, l'intermédialité est une pratique analytique et un rendu créatif, du point de vue de l'art, qui transcende disciplines et domaines.

Née tardivement à la fin du siècle dernier, elle cherche ses repères dans les hésitations théoriques. Comme toute nouvelle discipline elle a le défaut de ses qualités, c'est-à-dire qu'elle est suffisamment récente pour favoriser l'explosion des approches définitionnelles et théoriques. Ce sur quoi nous nous accordons, en dépit des orthodoxies conceptuelles différentes relevant des disciplines convoquées, est que deux pôles régissent nécessairement la pratique intermédiaire. Il s'agit du pôle du créateur, appartenant à la production, et du celui du critique qui a partie liée à la consommation.

En tout état de cause, l'intermédialité est une notion créée par composition soudée. La décomposition lexicographique du concept indique qu'il y a d'une part un affixe-préfixionnel « inter- », un radical « -médial- » et un affixe-suffixionnel « -ité ». Ces trois démembrements lexématiques impulsent à l'intermédialité une définition par composition et de synergie. Elle est donc un état analytique et créatif intégrant la nécessité de l'entre-deux dans le champ médiatique. On l'aura compris, le suffixe « -ité » est un affixe de fixation exprimant l'état de stabilité par opposition à un

suffixe comme « -ation » qui exprime le mouvement, la dynamique et la cinétique. Le « -médial », quant à lui, infère la capacité d'être dans le radical « -médial- » intégrant de fait la nécessité de l'information et de l'image. L'image dans sa double acception du virtuel, donc du mental et du concret, par extension du sensible. Le préfixe « inter- », en appelle à la situation spatiale du médian, c'est-à-dire, l'exploitation de l'entre-deux. Ici, il s'agit d'un entre-deux médiatique mais surtout d'un entre-deux médias concurremment à l'acception du média plus haut indiquée. De ce point de vue un tableau (huile sur toile, fusain, aquarelle...), un dessin, une estampe, un film, un roman, une pièce de théâtre, un poème peuvent valablement se définir comme le média dans la mesure où ils combinent l'expression informationnelle et la projection expressive de l'image.

L'intermédialité peut ainsi s'appréhender comme la vectorisation représentative de l'image. Elle en devient en conséquence une homothétie transformationnelle de l'image à travers différents supports. L'on retiendra en cela l'expression des différentes versions de l'image à travers divers supports. Notons que l'image dont nous parlons est un espace de figuration à la fois graphique, picturale, iconique et mentale. En substance, l'intermédialité consacre deux instances que sont : l'artiste-concepteur et le critique-érudit.

### **Les sens à l'œuvre : de l'artiste au pinceau-narrateur**

Il n'est plus à démontrer que l'art est communication. Il est communication entre l'artiste et son support : entre le peintre et la toile blanche, entre le graveur et la plaque vierge, entre le dessinateur et la feuille blanche, entre l'écrivain et la page blanche. L'art est donc communication entre intension, capacité de créer, et manifestation concrète de la spatialisation de l'intension dans l'intensité figurative sur le support du coup de burin, du coup de pinceau, de la touche d'aquarelle ou du trait du fusain. L'art est communication d'intensité du vers, de la déclamation poétique, de la prosodie décalée ou respectée dans l'image et l'imaginaire de l'individualité de l'artiste ou de la collectivité ambiante.

Dans l'optique de la polysensorialité, l'art est communication entre les organes de sens (l'ouïe, le toucher, l'odorat...) mais il est représentation par la sensibilité relevant de ces organes. La capacité de traduire le ressenti sensoriel est la condition sine qua non de la figuration donc de la création iconique, graphique ou scripturale dans l'indifférence des types de supports.

La cinesthésie, procédé de convergence des épreuves sensorielles est l'une des caractéristiques en même temps qu'elle en est l'une des conséquences de la polysensorialité. Représenter l'informe, décrire une odeur, apprécier une fragrance, jauger un cri sont autant de défis que doit relever l'artiste. Il en ressort évidemment que la technicité le dispute à l'inventivité dans l'ambition de peindre un poème, de graver une chanson, de dessiner une sensation, de chanter un sentiment, d'écrire une couleur ou de décrire un ressenti. La transcription picturale d'un poème par exemple forge in situ la notion de « pinceau-narrateur » d'autant que le peintre se fait poète mais le poète se fait aussi peintre quand il conjugue métaphore et hypotypose.

## Réception et critique

Le critique occupe l'espace analytique de l'intermédialité. Il s'est dévolu à dévoiler les mécanismes d'encodages et de correspondances entre les représentations d'un même élément sur différents supports. L'objectif du critique est de décoder pour permettre une expansion plus grande d'une création donnée. Il rend accessible l'opaque, perceptible l'abstrait et comestible le concret. Deux types de critiques se dégagent : le critique-modèle et le critique-endogène.

Le critique évalue également la représentation de plusieurs sensibilités sur un même support. Pour synthèse, retenons que l'approche du critique vis-à-vis des œuvres est doublement orientée. Elle est soit convergente soit divergente. En tout état de cause, elle imite en un seul acte mais en des sens contraires l'émission du faisceau de lumière. La métaphore du spectre lumineux en devient significative à double titre. D'abord, le critique fait œuvre d'élucidation, il apporte de la clarté à l'opacité de l'encodage abstrait de l'art. Ensuite, la diffraction du faisceau lumineux matérialise en sens opposés respectivement la convergence et la divergence.

### Le critique-modèle

Le critique est paramétré par les quasi mêmes valences que les artistes. Il sait donc ce dont parle l'artiste. Il évalue mieux les œuvres et les rend comme le voudrait l'artiste. Appartenant à la même sphère culturelle que l'artiste, il partage avec lui ce que Tzvetan Todorov appelle le même « contexte paradigmatique ». En d'autres termes, critique et artiste sont traversés par les mêmes nervures historico-sociologiques doublées de l'inévitable valence culturelle. Umberto ECO, dans *Operaaperta*, évoquait déjà la notion de lecteur-modèle.

### Le critique-endogène

Sa sphère culturelle n'est pas nécessairement celle de l'artiste. Il infléchit la création de ce dernier au feu ardent de sa propre culture. Désolidarisé de l'artiste, son érudition lui permet d'intégrer la pensée profonde de l'artiste-créateur pour en donner une lecture possible. Le critique-endogène ouvre en conséquence le champ des possibles à l'interprétation artistique et exprime de fait la dynamique du champ critique mue par un polymorphisme et une polysémie constants.

## Le poète, le peintre et nous : de la transgressivité de l'âme

Chassé de la République de Platon, le poète est « ce paria » qui voit avec les yeux de Dieu ce monde de nains pensants. Choisir le mot juste pour dire la beauté ou la hideur du monde. Convoquer l'image précise pour exposer les profondeurs ignobles de la planète pourrissante et magnifier la crème de l'expertise de la transcendance. Tout comme le peintre qui écrit le monde avec la finesse et la brutalité de son état. Le peintre est le poète par la couleur du perçu oculaire. Rapprochons ces deux textes « Souffles » : le poème et la toile.

## Les Souffles

Écoute plus souvent  
Les Choses que les Êtres  
La Voix du Feu s'entend,  
Entends la Voix de l'Eau.  
Écoute dans le Vent Le Buisson en sanglots :  
C'est le Souffle des ancêtres.

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :  
Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire  
Et dans l'ombre qui s'épaissit.  
Les Morts ne sont pas sous la Terre :  
Ils sont dans l'Arbre qui frémit,  
Ils sont dans le Bois qui gémit,  
Ils sont dans l'Eau qui coule,  
Ils sont dans l'Eau qui dort,  
Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule :  
Les Morts ne sont pas morts.

Écoute plus souvent  
Les Choses que les Êtres  
La Voix du Feu s'entend,  
Entends la Voix de l'Eau.  
Écoute dans le Vent  
Le Buisson en sanglots :  
C'est le Souffle des Ancêtres morts,  
Qui ne sont pas partis  
Qui ne sont pas sous la Terre  
Qui ne sont pas morts.

Ceux qui sont morts ne sont jamais partis :  
Ils sont dans le Sein de la Femme,  
Ils sont dans l'Enfant qui vagit  
Et dans le Tison qui s'enflamme.  
Les Morts ne sont pas sous la Terre :  
Ils sont dans le Feu qui s'éteint,  
Ils sont dans les Herbes qui pleurent,  
Ils sont dans le Rocher qui geint,  
Ils sont dans la Forêt, ils sont dans la Demeure,  
Les Morts ne sont pas morts.

Écoute plus souvent  
Les Choses que les Êtres  
La Voix du Feu s'entend,  
Entends la Voix de l'Eau.  
Écoute dans le Vent  
Le Buisson en sanglots,  
C'est le Souffle des Ancêtres.  
Il reedit chaque jour le Pacte,  
Le grand Pacte qui lie,  
Qui lie à la Loi notre Sort,  
Aux Actes des Souffles plus forts  
Le Sort de nos Morts qui ne sont pas morts,  
Le lourd Pacte qui nous lie à la Vie.  
La lourde Loi qui nous lie aux Actes  
Des Souffles qui se meurent  
Dans le lit et sur les rives du Fleuve,  
Des Souffles qui se meuvent  
Dans le Rocher qui geint et dans l'Herbe qui pleure.  
Des Souffles qui demeurent  
Dans l'Ombre qui s'éclaire et s'épaissit,  
Dans l'Arbre qui frémit, dans le Bois qui gémit  
Et dans l'Eau qui coule et dans l'Eau qui dort,  
Des Souffles plus forts qui ont pris  
Le Souffle des Morts qui ne sont pas morts,  
Des Morts qui ne sont pas partis,  
Des Morts qui ne sont plus sous la Terre.  
Écoute plus souvent  
Les Choses que les Êtres  
La Voix du Feu s'entend,  
Entends la Voix de l'Eau.  
Écoute dans le Vent  
Le Buisson en sanglots,  
C'est le Souffle des Ancêtres.



Dans ce tableau de YA Bertin, huile sur toile (100\*80cm) plusieurs indices révèlent les mondes possibles et montrent leur superposition ou leur juxtaposition. Les ombres perdues sur le visage de la mer où semblent s'imbriquer terreur et élévation laissent apparaître des empreintes de pas pied allant et venant. Trois niveaux spatiaux meublent la toile : le ciel bleu azur, la mer agitée et le rivage fuyant. Le ciel bleuté laisse entrevoir un visage humain dissimulé dans les courbes confondues du ciel troublé montrant le visage d'un espace perturbé et apocalyptique. Le décor quasi mythologique de la fin des temps, où le jaune ocre figure la couleur de la flétrissure donc de la mort et de la fin des temps, montre à la fois la symétrie opposée du bleu contrastant le jaune dans la dialectique des mondes et la réversibilité symbolique qui sous-entend les rapports entre les êtres, les phénomènes et les choses. L'unicité de ces mondes est assurée par l'âme voyageuse de l'humain qui les hante et les habite.

Le refrain structurant le poème « les morts ne sont pas mort, ils sont...., ils sont... » indique une forme de cartésianisme symbolique d'autant que Descartes propose que l'homme se rende maître et possesseur de la nature. L'invasion totalisante des espaces les plus variés par l'âme humaine est certes la preuve d'un vitalisme mais elle est la preuve de la théorie qui veut que l'homme fasse corps avec la nature. Car enfin de compte l'âme humaine est partout et tout autour de nous elle vit et respire. L'unité du tableau dans la convergence spatiale qu'il représente, étant entendu que, tout comme l'écriture, la peinture est une esthétique et une création et de spatialisation. La représentation mono-figural du tableau soutenue par une polychromie expressive, montrent la fonte des frontières entre les mondes que la totalité de l'âme humaine conquiert dans sa permanence éternelle et dans la variabilité des espaces. Cette totalité réside également dans l'évocation des quatre éléments de la nature « eau », « terre », « air », « feu ». Cette sémiotique quaternaire de l'expression mythogénétique de la vie s'associe à la création picturale de YA Bertin pour exprimer l'intermédialité dans le différentiel du support de représentation mais aussi la transgressivité géocritique dans la traversée des frontières et la mobilité du corps fut-il spectral. Dans un développement argumentatif, je notais déjà dans *Topolectes 2* la fulgurance de l'âme dans la philosophie gouro. Dans une dialectique opératoire du complexe Leli/Fuo, l'âme chez les gouros de Côte-d'Ivoire est au cœur de la théorie des mondes possibles. La métempsychose et les autres théories qui réfléchissent sur la transmutation de l'âme ont donné sens et pertinence à la multiplicité des mondes et à la cohabitation des mondes parallèles. Issue du sacré donc relevant du religieux, la métempsychose se définit comme les théories de croyance du passage de l'âme d'un corps à un autre après la mort. Elle s'interroge donc sur l'activité et le devenir post mortem de l'âme. Très proche de la réincarnation, la métempsychose soutient que l'âme peut intégrer tous les règnes (animaux, végétaux etc...). De l'avis d'Hérodote, « Les Egyptiens sont les premiers qui aient parlé de cette doctrine, selon laquelle l'âme de l'homme est immortelle et, après la destruction du corps, entre toujours dans un autre être naissant. Lorsqu'elle a parcouru, disent-ils, tous les animaux de la terre et de la mer et tous les oiseaux, elle rentre dans un corps humain

; le circuit s'accomplit en trois mille années » (Cité par DITL : transmutation de l'âme). Sans définir une temporalité de la réincarnation, les gourou stratifient les mondes d'existence de l'Être en deux couches dont les cycles de reconvertibilité s'accomplissent à la mort du corps. L'âme se détachant pour continuer à vivre soit isolement soit en intégrant un autre corps. L'âme humaine quant à elle rejoint d'abord l'autre monde, l'au-delà de la tombe, /gluta/. Le corps sacrifie donc à sa caractéristique de tombeau de l'âme que lui attribue la métempsychose. Une fois libérée, l'âme entame une pérégrination qui la mène dans le hasard cosmique de sa transmutation. C'est d'ailleurs ce que note BiragoDiop dans son poème « souffles » quand il écrit dans les deux premières strophes que :

*« Écoute plus souvent  
Les Choses que les Etres  
La Voix du Feu s'entend,  
Entends la Voix de l'Eau.  
Écoute dans le Vent  
Le Buisson en sanglots:  
C'est le Souffle des Ancêtres.  
Ceux qui sont morts ne sont jamais partis:  
Ils sont dans l'Ombre qui s'éclaire  
Et dans l'Ombre qui s'épaissit.  
Les Morts ne sont pas sous la Terre:  
Ils sont dans l'Arbre qui frémit,  
Ils sont dans le Bois qui gémit,  
Ils sont dans l'Eau qui coule,  
Ils sont dans l'Eau qui dort,  
Ils sont dans la Case, ils sont dans la Foule :  
Les Morts ne sont pas morts. »* (BiragoDiop : 1947)

Cette même illustration du transfert de l'âme, chère à l'orphisme et au pythagorisme, est signalée par Héraclide à propos, justement, de Pythagore :

« [Il aurait ainsi été] Aethalide, fils du dieu Hermès, qui avait accordé à son fils le don de se souvenir de ses vies antérieures ; puis d'Euphorbe le Troyen, que Ménélas devait blesser à Troie, le premier homme à tracer des figures géométriques ; son âme aurait émigré dans le corps d'Hermitime le devin qui, pour prouver son ascendance, montra aux prêtres de Didyme le bouclier consacré par Ménélas à son retour de Troie ; il fut enfin le pêcheur Pyrrhos avant de renaître sous la forme de Pythagore, qui se souvenait de ses vies passées. Les pythagoriciens Androcyde, Euboulidès et d'autres biographes de Pythagore (...) affirmaient que ses métempsychoses avaient duré deux cent seize ans et qu'après le même nombre d'années il était de nouveau venu au monde » (Cité par DITL : transmutation de l'âme).

Deux notions permettent d'établir l'existence de mondes possibles chez les Gouros. Il s'agit de Léli [leli] et de Fouo [Fuo]. Ces deux termes désignent l'âme et l'ombre. La notion de léli [leli] désigne à la fois l'ombre et l'âme quand celle de Fouo [Fuo] désigne exclusivement l'ombre.

Léli [leli] s'applique exclusivement aux mammifères mais en prime à l'homme. Comme nous l'indiquons, cette notion désigne à la fois l'âme et l'ombre. Cette polysémie loin de créer un quiproquo linguistique ouvre la pensée sur l'existence de mondes possibles d'autant plus que dans la philosophie et la tradition gouroléli [leli] rejoint Glouta [gluta] quand survient la Mort. Cela voudrait dire que l'âme rejoint l'au-delà.

Tout comme Glouta [gluta] renvoie à l'outre-tombe, l'au-delà dans sa forme elliptique n'éclaire pas davantage le lecteur mais dans une forme périphrastique désignent un monde possible existant "au-delà" du notre. On pourrait par exemple lire "Au-delà de la vie", "Au-delà de la tombe", "Au-delà de la mort". Tant de périphrases qui projettent une possible post-cognition relative à la cognition référencée dans le vivant.

Fuo [Fuo] est l'ombre que projettent les êtres inanimés sous l'effet des rayons solaires. La précision est de taille parce que [Fuo] suppose une idée de repos étant entendu que le soleil au-delà du fait qu'il éclaire, il brûle. C'est donc l'insolation qui donne tout son sens à [Fuo].

La distinction entre [Fuo] et [leli] n'est pas que sémantique, elle est aussi et surtout philosophique. C'est d'ailleurs cette distinction qui précise le sens de chacun des termes. Ce fait de langue ouvre la lecture de la coupure [léli]/[fuo] à la transmutation des corps dans le possible de leurs existences.

## Conclusion

Au terme de cette approche géocritique et intermédiaire de l'Au-delà, il apparaît que l'épreuve du réel lui est étrangère. Cela amène à affirmer qu'il est un espace hautement imaginaire, trouvant sa figuration dans la fiction de l'existence humaine, inventée pour répondre à l'angoisse de la fin de vie, l'Au-delà traverse les cultures et symbolise par le fait même la métaphore des mondes possibles. Echappant à la convertibilitétoposémique. C'est-à-dire que l'on est incapable de représenter l'Au-delà sur le modèle d'espace réel lui préexistant. L'Au-delà est un espace inconvertisse dans les paramètres géocritiques de la spatio-temporalité de la transgressivité *in situ*, et la référentialité. Ce constat de volatilité figurative implique de le lire sous l'angle de la polyfocalitéinduisant le point de vue multiculturel. L'intermédiarité lui donne toute son ampleur.

Cet angle de lecture s'inscrit dans la mythologisation spatiale de l'Au-delà. Espace caractérisé par sa labilité transculturelle et par sa fusion des strates géocritiques ; le mythe de l'Au-delà postule la permanence de la vie et la nécessité de la mort comme zone médiane de la traversée. Espace inexploré, espace inédit, l'Au-delà est l'espace évoqué essentiellement mis en branle et figuré dans les lieux culturels de la croyance.

## Références bibliographiques

### Corpus

#### Poème

« *Souffles* », le célèbre poème de Birago Diop, publié dans ce recueil, est déjà publié dans une version courte, dans l'Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de Léopold Sédar Senghor, publiée en 1948.

#### Tableau/peinture

« *Souffles* » de Ya Bertin, Huile sur toile (100\*80 cm)

#### Textes critiques

**BRUNEL P., 1992.** *Mythocritique*, Paris : PUF.

**CHALONGE F. de, 2005.** *Espace et récit de fiction*, Lille, P.U. du Septentrion.

**COHN D., 2001.** *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil.

**DIANDUE B. K. P., 2003.** *Rupture et continuité*, Paris, Publibook.

**DIANDUE B. K.P., 2005.** *Topolectes1*, Paris : Publibook.

**DIANDUE B.K.P., 2013.** *Topolectes2*, Paris : Publibook

**DELEUZE G., GUATTARI F., 1980.** *Capitalisme et schizophrénie 2, Mille Plateaux*, Paris, Minuit.

**ECO U., 1979.** *Lector in fabula*, Paris, Grasset.

**RICOEUR P., 2000.** *La mémoire, l'Histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.

**WESTPHAL B., 2002.** *La géocritique mode d'emploi*, Limoges, Pulim.

**WESTPHAL B., 2007.** *Géocritique (Réel, Fiction, Espace)*, Paris, Minuit.