HAL
open science

Statut et dynamique du personnage de l'orphelin dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne

Judicaël Gnangui

To cite this version:

Judicaël Gnangui. Statut et dynamique du personnage de l'orphelin dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne. Littératures. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013. Français. NNT : 2013PA030153 . tel-00968888

HAL Id: tel-00968888

https://theses.hal.science/tel-00968888

Submitted on 1 Apr 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE –PARIS 3
Ecole Doctorale de Littérature française et Comparée (ED 120)
Ecritures de la Modernité

Thèse en vue de l'obtention du grade de Docteur ès Lettres

Présentée et soutenue par :
M. Judicaël GNANGUI

Statut et dynamique du personnage de l'orphelin dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne

Thèse dirigée par :
M. Xavier GARNIER, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Soutenue le 02 décembre 2013

Jury :
M. Papa Samba DIOP, Professeur, Université Paris Est
M. Romuald FONKOUA, Professeur, Université Paris IV - Sorbonne
M. Xavier GARNIER, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
M. Alain SCHAFFNER, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Résumé

Le statut social et juridique de l'orphelin a accompagné, au cours des cinquante dernières années, les mutations, souvent violentes, subies par les sociétés d'Afrique centrale. En raison du nombre des orphelins, les problèmes individuels d'intégration sociale, deviennent également une préoccupation majeure pour les instances dirigeantes. L'écriture romanesque pose avec insistance, avec les moyens narratifs et esthétiques qui lui sont propres, la question de la place des orphelins dans l'ordre social. Toutes les ressources d'un imaginaire narratif sous-jacent (enfants-sorciers, enfants des la rue, enfants-terribles, etc.) sont implicitement convoquées pour alimenter le débat. Il s'agira d'étudier comment la figuration narrative ce personnage engage un type d'écriture liée à la critique des institutions étatiques. Cette problématique soulève un nombre d'interrogations portant sur le lien entre le récit et les modèles d'organisation sociopolitique en Afrique centrale. Les sociétés africaines se racontent et se régulent par le roman et le personnage de l'orphelin est un acteur décisif de ce grand récit, c'est du moins ce que cette thèse souhaiterait montrer à travers *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala, *L'enfant aux larmes de sang* de Jean-Roger Essomba, *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, *Et Dieu seul sait comment je dors* d'Alain Mabanckou, *Les Larmes de Tsiana* de Sylvain Nzamba et *Tarmac des hirondelles* Georges Yémy et *Histoire d'un enfant trouvé* de Robert Zotoumbat.

Abstrat

The social and legal status of orphan accompanied during the last fifty years , mutations , often violent , sustained by the Central African societies . Due to the number of orphans , individual issues of social integration, also become a major concern for the governing bodies. The novel writing poses with insistence , with the narrative and aesthetic resources of its own , the question of the place of orphans in the social order. All resources of a narrative imagination underlying (child witches , street children , child terrible , etc. .) Are implicitly called for the debate. It will explore how the narrative figuration this character commits a type of writing related to the criticism of state institutions. This issue raises a number of questions on the relationship between narrative and sociopolitical organization models in Central Africa. African societies are counted and regulate the novel and the character of the orphan is a key player in this great story, at least that's what this thesis would show through

Johnny chien méchant Emmanuel Dongala , *L'Enfant aux larmes de sang* Jean- Roger Essomba , *Allah n'est pas obligé* Ahmadou Kourouma , and God only knows how I sleep Alain Mabanckou , *Les Larmes de Tsiana* Sylvain Nzamba, *Tarmac des hirondelles* Georges Yémy and *Histoire d'un enfant trouvé* Robert Zotoumbat.

Dédicace

A ma mère, feue Martine Kagha qui m'appelait toujours ''mwana mè wa moutangani''(mon enfant blanc) comme si elle savait que mes études se poursuivront chez les Blancs.

Remerciements

Avant tout, mes premiers remerciements vont naturellement à mes deux directeurs de Master et Doctorat, respectivement M. Marc Dambre et M. Xavier Garnier, pour leur accueil et leur direction scientifique et humaine.

Mes respects et mes remerciements aux membres du jury. Je tiens à remercier le Pr. Papa Samba Diop pour m'avoir fait l'immense honneur de présider le jury de ma soutenance. Merci au Pr. Romuald Fonkoua et Pr. Alain Schaffner pour avoir bien voulu consacrer une part de leur temps à rapporter ce travail. A l'ensemble des enseignants de l'UFR de Littérature française et Comparée de l'Université Paris III Sorbonne Nouvelle pour leurs séminaires depuis 2008 à 2013.

Je voudrais exprimer ma fierté pour mon pays le Gabon qui a fait beaucoup d'efforts pour offrir à ses enfants les moyens d'étudier à l'étranger pour qu'ils puissent participer activement à son développement. Je tiens à remercier, mes enseignants de l'Université Omar Bongo particulièrement M. Silvère Mbondobari qui m'a sélectionné et m'a encouragé à poursuivre mes études supérieures en France.

Je n'oublierai jamais de remercier M. Mikala Mombo, mon professeur de Lycée qui m'a appris la rigueur et le sérieux me conduiront loin dans mes études.

Mes loyaux remerciements vont à l'endroit de mon père M. Pierre Niangui qui m'a toujours soutenu par ses conseils ; à ma mère, Mme feue Martine Kagha qui m'appelait toujours ''mwana mè wa moutangani''(mon enfant blanc) comme si elle savait que mes études se poursuivront jusqu'en Europe. Et à mon oncle feu M. Babala-Batou (Boiyi) qui nous a donné un conseil avant sa mort : « Il faut que tu fasses l'école comme les autres ».

A mes frères Jean-Claude, Brice, Christian, Frantaye, Eli, Rosh, Renaud, Aymard, Rick, Steeve, Igor ; et sœurs Aurelie, Reine, Prisca, Tiatiana, Lyliane, Elise, Nanou, Nina, Brenda, qu'ils trouvent tous ici l'expression de ma gratitude pour leur soutien morale et spirituel.

Je remercie du fond du cœur ma chère et tendre épouse Mme Juliance Gnangui née Pogha, qui m'a appris que la patience et l'abnégation sont les maître-mots pour

celui qui veut réussir. Mes enfants, Jimsie Oceanne Kagha Kanga, Lendoye Réné et Chance Dylan Gnangui pour leurs petits mots qui me réconfortent à distance.

Merci à mes compagnons de tous les jours, Lionel Ritchy, Jean-Steiner Koumba, Chamberlyn Lengongo, Davez Lebita.

Merci à M. Mohamed Bera pour ses conseils et son aide dans l'impression de ce travail.

Merci à mes amis Mélusine Mamé, C. Lomas, C. Legnagh qui de loin m'ont toujours porté conseil sur ma mission en France.

Introduction générale

1- Le choix et justification du sujet

Statut et dynamique du personnage de l'orphelin dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne, tel est le thème d'investigation qui s'inscrit dans l'optique de notre recherche. Avant de donner une justification au choix notre sujet, il semble judicieux de procéder par une élucidation terminologique des mots qui ponctuent cette étude. Au demeurant, retenons qu'un « personnage est d'abord la représentation d'une personne dans une fiction».[1] Emprunté du latin persona(e), qui indiquait le masque que les acteurs portaient sur scène, il s'est employé par extension, non sans occurrence comme le mot « acteur ». Appliqué au texte littéraire, on retient que le personnage est « un être de papier »[2] traditionnellement doté des caractéristiques d'une personne réelle : état civil, milieu social déterminé, fonction sociale, traits de caractère[3].

Procédant à l'étymologie du mot orphelin, il faut remonter au sanskrit[4] selon Jackie Pigeaud :

> **orphakū** = enfant, qui a dû donner **orbus,** privé de. En allemand **Erbe**, est héritier donc celui que le mot a privé de ses parents. Le grec **Orponos** a donné le latin **orphanus** que l'on retrouve dans toutes les langues, excepté l'allemand. Italien **Orfano**, espagnol **huérfano**, portugais **órfão**, français orphanin, orphelin, en anglais **orphan**.[5]

On retiendra donc que l'orphelin est un enfant qui a perdu ses parents ou l'un des deux. On utilise parfois aussi improprement ce terme pour des jeunes adultes au moment

---

[1] Bernier (M.A.) et Saint-Jacques (D.), dans l'article « personnage » in *Le Dictionnaire littéraire,* Paris, P.U.F 2002, p.451.

[2] Barthes (R.), « Introduction à l'analyse structurale des récits *», in Communication*, n°8, Paris, Seuil, 1996, p.198.

[3] Eterstein (E.), *La littérature française de A à Z*, Paris, Hatier, 1998, p.327.

[4]Le sanskrit ou sanscrit (nom local : samskrtam) est une langue indo-européenne de la famille de indo-aryenne, autrefois parlée dans le sous-continent indien. Certains mots sont encore utilisés par certaines familles de brahmanes et particulièrement dans les écoles philosophiques indiennes. Il faut considérer le sanskrit, non comme la langue d'un peuple, mais comme une langue de culture qui a toujours été l'apanage d'une élite sociale, du moins depuis l'Antiquité. wikipedia.Sanskrit du 19/04/2012,16h.

[5] Pigeaud (J.), *Orphelin, enfant abandonné. Littérature, Médeci*ne, Société, Université de Nantes, 1986, p.3.

du décès des parents. Puisque le personnage de l'orphelin est avant tout référencié à un acteur de la société, il nous a semblé nécessaire de l'étudier dans ses divers degrés au regard de la théorie romanesque et en particulier son lien avec la société. L'objectif est d'analyser les différentes représentations du personnage de l'orphelin à travers la littérature. Cette démarche voudrait s'émanciper du présupposé selon lequel la littérature est le reflet d'une réalité que seules les sciences humaines approchent. Au même titre qu'elles, la littérature propose avec des bonheurs divers, une analyse dont nous voulons rendre compte, des origines et de l'avenir de l'orphelin, de son parcours, de son statut, de son évaluation, de son potentiel esthétique. Si l'on maintient un champ d'investigation restreint -littérature africaine francophone de fiction, notamment romanesque- une approche comparatiste renvoie à des thèses diverses. Au postulat qu'il n'est de salut possible pour l'orphelin que dans la réintégration de la cellule des géniteurs s'opposera l'idée que l'adoption est une chance pour l'enfant de dépasser les limites du cadre familial. Pour autant il ne suffit pas de relever le chatoiement des opinions à travers les époques et les lieux. Certaines approches littéraires du personnage de l'orphelin sont sans doute plus pénétrantes ou révélatrices que d'autres. Ainsi de la question centrale du jugement de valeur porté sur l'orphelin, les conséquences esthétiques sont considérables. La littérature oscille entre l'affirmation que l'orphelin issu d'une transgression porte en lui la déviance et ne peut que nuire à la communauté, et celle qu'il en est une victime quelques fois : incapable de représailles, il est la cible idéale de toutes les accusations. Le personnage de l'orphelin en littérature témoigne ainsi d'une double médiation, celle qui négocie une relation entre la société et un de ses membres, celle qui négocie le spectacle esthétique et moral de cette relation. C'est dire que, si nous avons éprouvé au cours de nos réflexions sur ce thème, la nécessité absolue de nous arrêter sur la question de l'orphelin non seulement en tant que membre de la société, mais aussi en tant qu'invariant sémiotique qui suscite un déploiement du langage littéraire, voire romanesque. Ce principe de subjectivité assurément l'un des legs les plus fondamentaux de l'expression littéraire de nos écrivains, va nous expliciter, au cours de ce travail le rapport dialectique entre la littérature et la société. Sinon comment la littérature traite le personnage de l'orphelin, une investigation qui le lit non seulement en tant qu'invariant littéraire, mais aussi en tant qu'acteur de la société.

Toutes ces postulations font des orphelins un des caractères attrayants pour les auteurs. Les motivations de cette recherche sont liées à la compréhension d'un phénomène suffisamment décrit par les écrivains africains qui présentent leurs textes

comme la « rupture avec une sorte de silence permanent ». Mieux encore, ces œuvres sont comme « une bombe qui explosera pour bouleverser les mentalités, amener les indélicats à rompre avec des pratiques de plus en plus honteuses et inhumaines »[6]. Il s'agira d'étudier comment la figuration narrative de ce personnage engage un type d'écriture liée à l'analyse des structures sociales. Cette problématique soulève un nombre d'interrogations portant sur le lien entre le récit et la présentation des modèles d'organisation sociopolitique en Afrique. Les sociétés africaines se racontent et se régulent par le roman et le personnage de l'orphelin est un acteur décisif de ce grand récit, c'est du moins ce que cette thèse montrera.

Si par définition l'orphelin est une personne qui a perdu son père et sa mère ou l'un des deux parents souvent causés par la mort, l'utilisation commune limite ce terme la plus part de temps aux enfants. C'est dans ce sens que Filip De Boeck, à travers leur vulnérabilité, considère que ces enfants

> « […] peuvent être des cibles et des victimes, exploités et abusés, mais ils peuvent tout aussi bien être combattants, activistes et entrepreneurs, ou encore rebelles, hors-la-loi et criminels. Souvent, ils combinent et occupent plusieurs de ces positions à la fois. Point de rencontre de multiples statuts, leur vie est complexe et ils parviennent à naviguer dans de nombreuses arènes sociales grâce à la variété de leurs comportements et de leurs statuts.[7]

Aujourd'hui, dans certains pays, la plupart des enfants orphelins sont placés dans une structure d'adoption, qui les soigne, éduque généralement puis sont adoptés par une famille d'accueil permanente aussi tôt que possible. Mais en Afrique, les orphelins vivent souvent sans habitat, ils deviennent des sans-abris, les « gamins des rues », ou sont entretenus dans des hospices, des orphelinats, ou de temps en temps des monastères ; la plupart des individus ''modernes'' estiment que c'est une erreur, où, les mineurs reçoivent des soins au mieux insuffisants, au pire dangereux. En particulier, dans ces asiles où les enfants sont souvent mélangés avec des adultes sans foyer et des malades mentaux (parfois dangereux) où les maladies mentales ne sont pas traitées.

---

[6] Nzamba (S.), *Les Larmes de Tsiana*, Nantes, Amalthée, 2006, p.9.

[7] De Boeck (P.) « Faire et défaire la société : Enfants, jeunes et politique en Afrique » traduit de l'anglais par Beatrice Hibou *in Politique Africaine*, n°80-Décembre 2000, pp.5-11.

D'autre part, ces orphelins sont plus souvent considérés comme des êtres dotés d'un charisme cognitif[8] assez important qui fait qu'ils soient maltraités par ceux qui sont censés les protéger. C'est en ce sens qu'il convient de voir une autre image de l'orphelin dans la société africaine. L'orphelin devient ainsi un révolté qui ne se soumet plus à aucune norme de la société, car tout son imaginaire est tourné vers la quête d'un bien être personnel. Il est donc prêt à utiliser ce qui est en son pouvoir pour obtenir son identité mise en péril.

Ce phénomène pris dans la société et transformé en écriture doit être considéré comme un outil littéraire qui permet une lecture élargie des textes de la littérature africaine francophone. Un sujet aussi vaste nécessite une délimitation en termes de temporalité et de spatialisation. Sur le plan de la temporalité, il convient de dire qu'un bref rappel sera fait sur la littérature postcoloniale et se poursuivra jusqu'au contemporain. Car il s'agira de voir la transformation de cette figure littéraire au fil du temps et dans quelles œuvres on soupçonne déjà la présence de ce personnage. L'espace francophone africain étant grand, il est judicieux de restreindre le champ de la recherche à l'Afrique subsaharienne. L'écriture romanesque pose avec insistance le phénomène qui touche le traitement du personnage de l'orphelin dans cette contrée du monde. Ceci devient d'autant plus inquiétant que tous les acteurs de la société détiennent une part de responsabilité à l'égard de cette tranche de la population. Les auteurs de leur côté, usent de l'écriture pour dénoncer les modèles d'organisation sociopolitique de l'Afrique subsaharienne. Cette problématique soulève un nombre d'interrogations portant sur la critique de la société postindépendance. Dans ce sens, une lecture sera faite sur ce qui est de l'engagement des auteurs. Un bref état de la recherche nous permet de clarifier le sujet par certains travaux qui ont fait de l'enfant, et particulièrement de l'orphelin une préoccupation majeure dans les études littéraires africaines.

[8] C'est-à-dire qu'ils ont un discernement assez particulier au vue de ce que la société leur offre comme moyen de d'épanouissement et de développement intellectuel. Les génies sont souvent leurs alliés en cas de besoin.

2- Etat de la recherche

Les études sur la question de l'enfant en Afrique sont nombreuses et diversifiées. Avant d'élucider la problématique de l'orphelin, il importe de revisiter les travaux qui ont axé leurs recherches sur l'enfant en Afrique noire. C'est pourquoi, les disciplines comme l'anthropologie, la sociologie, les sciences économiques et sociales etc. nous permettent de mieux cerner ce questionnement. Mais il n'en demeure pas moins que la littérature s'y intéresse dans le but de questionner le point de vue des auteurs qui font mention de cette catégorie des personnages dans leurs œuvres.

L'évolution de la société africaine prend en compte aussi le statut des enfants. L'enfant, face au changement de la société donne lieu à des analyses diverses, selon qu'il soit dans un espace rural, ou dans un environnement urbain ; qu'il soit en plein dans la civilisation ancienne ou dans la modernité. Autour de ce personnage, il est possible de retrouver des études sur son corolaire des nominations : enfants-sorciers, enfants de la rue, enfants abandonnés, enfants-soldats etc.

Pour ce qui est de l'enfant dans le monde rural, toute la problématique est centrée sur son éducation. L'ouvrage de Pierre Erny[9] livre son étude sur la tradition africaine. On entend par tradition un ensemble d'idées, de doctrines, de mœurs, des pratiques, de connaissances, des techniques, d'habitudes et d'attitudes transmis de génération en génération aux membres d'une communauté humaine[10]. La transmission de ces valeurs se fait par le biais de l'éducation traditionnelle. Celle-ci fondée sur les traditions proprement africaines et n'implique aucune dimension temporelle ; car elle coexiste aujourd'hui avec l'éducation dite « moderne » orchestrée par la colonisation. Toutefois, l'éducation traditionnelle ne signifie pas l'éducation au rabais, archaïque ou désuète, et ne s'oppose pas à l'éducation moderne. Au centre de l'éducation traditionnelle, on a pour acteur principal l'enfant. Il est le trait d'union entre les générations, entre le monde des vivants et celui des morts. Si au postulat en Afrique on considère l'enfant comme le retour d'un ancêtre qui viendrait perpétuer le lignage, Pierre Erny montre à cet effet que la naissance d'un enfant est un événement majeur dans une communauté en ce sens que l'enfant vient au monde avec des signes qui, le plus souvent sont vécus par

[9] Erny (P.), *L'Enfant et son milieu en Afrique noire,* Paris, L'Harmattan, 1987.

[10] Mungala (A.S), « L'éducation traditionnelle en l'Afrique et ses valeurs fondamentales », *Ethiopique* n°29, revue socialiste de culture négro-africaine, février 1982.

la mère. Le nom par exemple est un élément déterminant pour sa naissance. Car « nommer le nouveau-né en fonction d'un élément perçu à tel moment précis comme porteur de signification pour la mère et souvent pour elle seule c'est acquiescer à l'intervention des invisibles.»[11] Il est perceptible que la naissance d'un enfant est précédée d'une intercommunication entre la mère et les ancêtres. Lors de l'accouchement, plusieurs forces contribuent à renforcer celle de la mère, notamment celle de Dieu, des puissances numineuses, des ancêtres et celle des génies. Ces forces forment une collectivité destinée à veiller sur l'enfant dans le milieu céleste, sinon spirituel. Quant à son éducation, elle est tournée vers le sens de la collectivité. Car l'éducation traditionnelle rêvait un caractère collectif et social qui fait qu'elle relève non seulement de la responsabilité de la famille, mais aussi de celle du clan, du village, de l'ethnie de l'enfant. L'individu se définit donc en fonction de la collectivité et c'est dans le groupe social que l'enfant fait son apprentissage : il est aussi soumis à la discipline collective. L'enfant est considéré comme un bien commun, il est soumis à l'action éducative de tous ; il peut être envoyé, conseillé, corrigé ou puni par n'importe quel adulte du village. Il reçoit aussi une multitude d'influences diverses mais les résultats sont convergents du fait de la cohésion du groupe. L'oralité étant le seul moyen de communication, l'éducation est donc occasionnelle et non institutionnalisée dans le sens systématisation. Les enseignements reçus sont en rapport avec l'environnement physique, avec la réalité socio-économique et directement liés aux tâches de production. On donne à l'enfant un ensemble de connaissances utilitaires qui lui permettent d'affronter sans beaucoup de frustration les difficultés de la vie qui sera la sienne.

Pierre Erny insiste également sur les ***éléments de pédagogie initiatique***. Car l'évolution de l'enfant le conduit à une étape importante de sa vie dans le milieu traditionnel. En effet, les rites de l'initiation marquent le passage de l'adolescence à l'état adulte et ont comme tâche principales de combler les lacunes de l'éducation reçue entièrement, de rendre l'adolescent capable de porter le poids, de supporter les difficultés, et de découvrir les secrets de la vie nouvelle. Les dures épreuves inhérentes à ces pratiques rituelles ont pour but de développer l'endurance physique du sujet, de combattre en lui toute forme de violence et de lui imposer la soumission totale afin de préserver et de garantir l'unité et la survie du groupe. Le jeune est initié à la vie conjugale, au respect de la hiérarchie, à la solidarité et l'entraide, à la morale, et à la

[11] Erny (P.), *L'Enfant et son milieu en Afrique noire,* op.cit. p.33.

discipline individuelle, au langage codé et la discrétion, au mystère *:* « qui dit mystère, dit secret. La loi du silence enveloppe toute initiation même à l'âge le plus tendre comme on peut s'en rendre compte chez le enfants bambara », nous dit Pierre Erny.[12]

Il faut dire que son travail se fait dans une sorte de continuation, d'une logique qui se poursuit à travers ses productions. Si dans le premier ouvrage[13] il se questionne sur l'éducation coutumière de l'enfant en Afrique noire, dans le second il s'intéresse à son statut dans le milieu traditionnel. Dans tous les cas, l'éducation est au centre de cette présentation. Mais avec l'évolution de la société africaine, on constate que certaines valeurs tendent à disparaître. C'est pourquoi il fait un constat très accablant :

> « cette part d'éducation reçu du milieu d'origine a aujourd'hui très largement perdu sa cohérence, du fait de même que la société qui lui servait de support change ses modes d'être, ses valeurs, ses conceptions de l'homme, et donne de nouvelles institutions éducatives ».[14]

Avoir des nouvelles institutions éducatives signifie entrer de plein pied dans un monde moderne.

En effet, la colonisation marque un tournant très important dans le système éducatif africain. La société africaine est désormais livrée à une nouvelle vision du monde, aux nouvelles structures sociales, à un système qui conduit la société traditionnelle à perdre petite à petit certaines valeurs. C'est à ce niveau que se pose la difficulté de la conciliation entre les sociétés traditionnelles et les sociétés modernes. Ferdinand Ezémbé est celui qui a porté un regard sur cette préoccupation à travers son œuvre *L'Enfant africain et ses univers*[15]. Dans cet ouvrage il cherche à savoir comment évoluent les enfants africains à cheval entre la tradition de leurs parents et la mondialisation culturelle. En plus de cela, il s'interroge sur la transmission de des valeurs traditionnelles, le rôle des parents proches ou éloignés. Sa réflexion se termine sur la question de l'immigration qui conduit la population africaine vers l'Occident et place des enfants dans cette nouvelle société étrangère. Mais cette analyse ne tiendra

---

[12] Ernye (P., *L'Enfant dans la pensée traditionnelle en Afrique noire,* op.cit. p.167.

[13] Erny (P.) *L'Enfant et son milieu en Afrique noire, op. cit.*

[14] Idem. Quatrième de couverture.

[15] Ezémbé (F.), *L'Enfant africain et ses univers*, Paris, Karthala, 2009.

compte que de sa contribution sur le problème des valeurs qui donne lieu à la déliquescence que l'Afrique connaît aujourd'hui. Ezémbé montre que ces valeurs et ces qualités morales étaient autrefois transmises à l'enfant dès son jeune âge :

> « La formation assurée par la première école couvrait tous les aspects de la vie quotidienne : le savoir-vivre en société, le courage, la bravoure, l'obéissance aux aînés, la soumission au chef, le respect des ancêtres, le sens des responsabilités les invocations et les prières, les interdits et les sanctions. »[16]

Cependant, l'évolution de la société africaine montre que ces valeurs et ces qualités morales sont en voie de disparition, en ce sens que les situations sont parfois inversées : le bien collectif se confond avec le bien individuel, la caisse de l'Etat se confond avec les poches des individus, les véhicules de services sont employés pour des courses personnelles, le sens de la promotion collective est remplacé par celui de la promotion individuelle. On constate même que les règles de vie sont fondées désormais sur l'appât du gain, le négoce spoliateur et l'égoïsme frileux.

Cet état d'esprit se poursuit même dans la cellule familiale à un tel point que les membres finissent par se diviser. La conséquence de ce déclin familial est à l'origine des phénomènes que l'on sait aujourd'hui autour des enfants africains. Ils deviennent des enfants-sorciers, des enfants de la rue, des enfants abandonnés, des enfant-soldats etc.

Point de n'est besoin de montrer de nos jours que le phénomène des enfants sorciers est le résultat de la défaillance l'éthique traditionnel et de la difficulté de la cohésion entre la culture des colons et celle des sociétés dites indigènes. En effet, la montée effrénée de l'urbanisation des grandes villes africaines et les difficultés économiques ont provoqué une catégorie des enfants que Filip De Boeck a appelés les enfants du '***'Deuxième monde et les enfants-sorciers''*** [17] . Dans son article, De Boeck s'intéresse aux enfants-sorciers de Kinshasa en République démocratique du Congo.

Il décrit la situation terrible des enfants souvent très jeunes accusés de sorcellerie et la rattache aux effets néfastes de l'urbanisation sur les représentations collectives. Il

[16]Idem. p.148.

[17] De Boeck (F.), « Deuxième monde et les enfants-sorciers »[17] in *Politique Africaine*, n°80 décembre 2000, pp.32-57.

ne s'agit pas seulement là d'une des formes spectaculaires de la misère des enfants dans les grandes villes africaines, mais bien d'une transformation de l'image de l'enfance et des modèles familiaux qui implique une crise et une radicale mutation sociale. Il montre que le statut social des enfants devient ambivalent à cause d'une cristallisation qui se fait autour de la figure du sorcier, qui elle-même est l'incarnation d'un imaginaire, d'une culture ou d'une population en difficulté. A la paupérisation galopante de la population de Kinshasa et d'autres localités de cet immense pays aggravée par la guerre qui se vit dans l'Est, s'ajoutent encore les pressions que les structures familiales subissent habituellement dans le contexte urbain. Dans ces milieux les enfants sont accusés d'être à l'origine des envoutements conduisant à la transformation/métamorphose d'une femme prodigieusement belle capable d'attirer son père dans son propre lit. Ils sont également accusés de faire disparaître les pénis ou les testicules, ou d'être à l'origine de l'impuissance de leurs oncles ou leurs pères. C'est aussi des présumés responsables des cas de folie, de cancers ou d'attaques cardiaques chez leurs parents ou leurs proches. Ces enfants subissent alors une forte marginalisation au sein du cadre familial. Le seul moyen d'échapper aux tortures quotidiennes de la famille ou l'exorcisation des Eglises est de se trouver une place dans la rue dévastatrice. C'est ainsi qu'il se forge un nouveau mode de vie avec d'autres enfants qui partagent la même situation. Telle est l'une des raisons pour lesquelles les enfants de la rue deviennent de plus en plus nombreux.

Ce type de phénomènes touche la majorité les grandes villes africaines. Sur cette question, plusieurs articles ont été produits pour les décrire. Celui de Patrick Gillard et Laurent Pédenon parle des enfants abandonnés de Niamey[18]. Dans cet article ils montrent qu'une grande partie de la population vit dans des conditions de précarité et plusieurs enfants sont abandonnés par leurs parents. Face à cette situation, les enfants sont prêts à tout faire pour survivre. La mendicité reste la principale activité des enfants des rues de Niamey. C'est à ce propos que Gillard et Pédenon montrent que la mendicité rurale ou urbaine des enfants peut-être divisée en trois parties :

> « -Une mendicité saisonnière s'apparentant à l'exode de populations rurales pendant la période sèche ;
>
> -Une mendicité permanente liée à la situation de difficulté ;

[18] Gillard (P.) et Pédenon (L.), « Rue de Niamey, espace et témoin de la mendicité » in *Politique Africaine : Du côté de la rue*, n°63, 1996, pp.51-60.

-Une mendicité liée à la culture des sociétés nigériennes et à ses déviations récentes dans le contexte urbain : Les talibés (élèves de l'école coranique), les handicapés. »[19]

En effet, la situation économique de ce pays est la cause principale de ce phénomène. Car il existe un grand écart entre la population de la campagne appauvrie et celle de la capitale qui s'accapare des richesses et des privilèges. La mendicité des enfants est le résultat plausible de cette mauvaise redistribution de richesses économiques. Car la majorité de ces enfants n'a pas accès à l'école. La mendicité devient alors leur seul moyen de survie dans la rue.

En outre, le phénomène des enfants abandonnés ou enfants de la rue n'est pas l'apanage de Niamey. Rodriguez-Torres a montré dans son article intitulé ***''Le gang Serena : origine et production d'une contre-société de la rue à Nairobi''***[20] que les enfants de la rue s'organisent également en gang. Il s'agit pour lui de décrire les « enfants nés dans la misère qui ont fait leur premier pas dans la rue, et qui plus tard quittent le foyer familial, ou en sont expulsés en raison de la misère de la mère ou des parents, sans avoir d'autres alternatives que la rue »[21]. Il montre alors que ces enfants de la rue finissent par avoir une certaine organisation plus ou moins « formelle » leur permettant de survivre. Si pour l'enfant vivre dans la rue signifie être obligé de se « débrouiller » tout seul pour trouver un endroit pour dormir, se nourrir, s'habiller, se soigner et se défendre, le gang Serena, lui, procède par un système de classification par âge. Il contient en son sein cent cinquante (150) membres actifs dont plus de cinquante (50) sont en prison. Ils sont structurés comme suit :

-6 à 13 ans les « children » ceux qui s'occupent des petites tâches : ramassage des papiers, mendicité etc.

-13 à 25 ans les « juniors » qui opèrent sur les activités délicates, voire dangereuses ; ils participent au secteur informel ;

-à partir de 25 ans, les « seniors » qui sont au niveau le plus élevé de la hiérarchie du gang. Ils se chargent de réguler et d'entreprendre les activités

[19] Idem. p.51.

[20] Rodriguez-Torres (D.) ''Le gang Serena : origine et production d'une contre-société de la rue à Nairobi'' in *Politique Africaine : Du côté de la rue*, n°63, 1996, pp.61-71.

[21] Idem. p.62.

dangereuses, de concilier ou d'affronter les situations dans les moments de conflits (telle que les guerres avec d'autres gangs).

Il faut dire que ces enfants de la rue sont presque partout dans les grandes villes africaines. Ils sont très éloignés de la connaissance et du respect des valeurs traditionnelles, essentiellement du fait des carences de leur éducation. L'une des conséquences liées à défaillance de l'éducation traditionnelle ou du moins de la situation précaire des familles africaines est le phénomène des enfants-soldats dans le contexte de guerre.

En effet, nombreux sont des enfants qui sont exploités comme soldats en situation de guerre. Toutefois, l'usage de la notion d'enfant-soldat prêtre à confusion. Acacinda Honwana dans son article[22], montre que cette notion « va à l'encontre des normes établies et des représentations généralement associées à l'enfance »[23]. Car l'association des termes d'enfants et de soldat se situent dans l'espace interstitiel entre ces deux catégories. Ce sont encore des enfants, mais ils ne sont plus innocents, ils effectuent des tâches relevant de l'apanage des adultes, mais ils ne sont pas encore adultes. C'est un type de guerriers qui viennent grossir les rangs de guérilleros-rebelles des guerres contemporaines : ces individus sous-entraînés et sous-équipés qui, opérant souvent sous-effet des drogues, pillent, harcèlent et tuent sans distinction des civils sans défense. Cette étude explicitera cet aspect en détail avec les différents romans qui illustrent la barbarie de ces milices.

En somme, on remarque que ces faits cités plus haut sont repérables dans les productions littéraires d'Afrique subsaharienne. La littérature africaine des dernières décennies prend l'enfance pour objet et l'enfant pour héros, ou même pour narrateur, elle dresse plutôt un sombre tableau de l'enfance. Car c'est surtout aux victimes des grandes transformations modernes (urbanisation, sida etc...) et des tragédies collectives (guerres "tribales") qu'elle s'attache et c'est aussi ce qui suscite la plupart de ces articles. L'enfance est devenue donc un état indéfinissable, sans frontières fixes, où tous les stéréotypes sont ébranlés, toutes les valeurs sont remises en question. Il est devenu

[22] Honawana (A.), ''Innocents et coupables : les enfants-soldats comme acteurs tactiques'', in *Politique africaine* n°80 décembre 2000, pp.58-78.

[23] Idem. p.58.

difficile de chanter, comme pouvait encore le faire Senghor, la magie du royaume d'enfance. Mais il est permis d'espérer que de ces bouillonnements naisse un monde nouveau qui se fait par l'entremise de la littérature. Le romancier se met désormais au service des sans voix. C'est pourquoi, la présentation de l'enfant donne une vision générale du concept et permet à notre étude de focaliser une attention particulière sur l'orphelin qui fait partie intégrante des enfants dans la littérature africaine. Pour ce faire, il est également possible de procéder par une classification des œuvres littéraires dans lesquelles on soupçonne la présence de l'orphelin.

Certes, l'exploitation du personnage de l'orphelin relève des études d'anthropologie, de sociologie ou d'ethnologie, il n'en demeure pas moins que sa mise en forme romanesque devient un leitmotiv pour les auteurs africains. L'absence de nombreuses études littéraires sur cette question s'explique sans doute par la crainte d'une critique qui serait l'apanage des sciences humaines que de la littérature. Le terrain semble difficile à affronter, mais quelques Thèses et Mémoires ont fait de ce personnage un invariant central de leur étude.

D'après l'étude par Jacklin Kadie[24], on note trois figures de l'orphelin dans la modernité littéraire africaine : l'orphelin colonial, l'orphelin de l'époque d'après les indépendances, et l'orphelin contemporain. Notion très complexe dans le champ littéraire négro-africain, la modernité[25], en tant que ce qui spécifierait la dynamique des textes négro-africains actuels, notamment ceux de la **quatrième génération**[26] apparaît être le caractère tout nouveau de ce discours qui se désigne sous cette terminologie de littérature africaine et qui non seulement rend effectif les critères d'une littérature qui exprime la couleur locale (négro), mais aussi qui traduit les configurations d'un champ littéraire : l'Afrique. Sans tenir compte des préoccupations de la définition que l'on attribue à la modernité, comme *« faculté du présent »*[27], nous aborderons cette question

[24] Kadie (J.), ''La figure de l'orphelin dans *Lianes d'amour* de Munkonda Mbuluku Mikiélé et *Toiles d'araignées* d'Ibrahima Ly'', Mémoire de Maîtrise, Université Omar Bongo de Libreville, 2007.

[25] Modernité serait une expérience de la conscience aigue du présent tel que l'entend le poète Baudelaire, mais dans l'optique présente il s'agirait de la manière dont les écrivains négro-africains redéfinissent la littérature africaine et qui fait d'elle un regard vers des préoccupations internes.

[26] Ngal (G.), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994,137p.

[27] Meschonnic (H.), *Modernité. Modernité*, Paris, Editions Verdier, 1988, p. 13.

dans la littérature africaine écrite. Ainsi, par ‘‘modernité’’, nous voulons rappeler les productions romanesques qui datent de l'époque coloniale à nos jours.

Dans la première catégorie, la présence de l'orphelin est soupçonnée dans certaines œuvres majeures : *Nour*[28], *L'Enfant noir*[29] , *Ville cruelle*[30] , *Le regard du roi*[31], *Climbié*[32], *Le pauvre Christ de Bomba*[33], *Kocoumbo, l'étudiant noir*[34]. A cette période, la problématique de l'orphelin ne constitue pas une préoccupation en soi, puisque le regard est tourné vers la question brûlante relative à la situation du Noir.

La deuxième catégorie concerne l'orphelin partant de la période post-indépendance. Ces orphelins sont ceux qui sont nés après les indépendances des pays africains, y compris ceux qui ont pris part au passage de l'Afrique colonisée à l'Afrique décolonisée. Un nombre considérable de romans voient le jour à cette époque. Citons entre autres : *Un piège sans fin*[35], *L'Aventure ambiguë*[36], *Le Devoir de violence*[37], *Histoire d'un enfant trouvé*[38], *Le jeune homme de sable*[39]. Dans ces différents romans on retrouve les traces de l'orphelin. Au-delà de la préoccupation du désenchantement ou de la désillusion généralisée dans la totalité de ces œuvres, les orphelins n'ont pas laissé insensibles les écrivains qui ont entendu l'écho de leurs cris.

L'orphelin contemporain peut se situer dans la période des années 1980 à nos jours. Dans les récentes productions romanesques, la figure de l'orphelin garde toute la

---

[28] Raharimanana (J-L.) *Nour, 1947*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001.

[29] Laye (C.), *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

[30] Boto (E.), *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1954.

[31] Laye (C.), *Le regard du roi*, Paris, Plon, 1954.

[32] Dadier (B.), *Climbié,* Paris, Seghers, 1956.

[33] Beti, (M.), *Le pauvre Christ de Bomba*, Présence Africaine, 1956.

[34] Loba (A.), *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960.

[35] Bhêly-Quenum, (O.), *Un piège sans fin,* Paris, Stock, 1960.

[36] Kane (C.H.), *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

[37] Ouologuem (Y.), *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

[38] Zotoumbat (R.), *Histoire d'un enfant trouvé*, Yaoundé, Clé, 1971, Réed. Libreville, La Maison gabonaise du livre, 2007.

[39] Sassine (W.), *Le jeune homme de sable*, Paris, Présence Africaine, ‘‘Coll. Ecrits’’, 1979.

force dans l'imaginaire des auteurs africains. C'est le cas de, *Parole de vivant*[40], *L'Aîné des orphelins*[41], *Et Dieu seul sait comment je dors*[42], *Les Larmes de Tsiana*[43] et *L'Enfant aux larmes de sang*[44]. Ces productions font du personnage orphelin une instance incontournable dans la littérature africaine.

Présent dans les textes oraux, et accompagnant le roman, le personnage orphelin constitue de nos jours une modalité importante en littérature. Erigé en invariant, le personnage se présente comme la sève nourricière de toute une littérature : la littérature africaine. On voit à ce titre que ce personnage, bien qu'il soit marquant dans l'univers social, accompagne les textes littéraires. C'est dans ce contexte qu'il est important de signaler dès l'entame de cette étude qu'une relation triangulaire sera établie entre orphelin-société-littérature.

3- Problématique et méthodologie

Le sujet que nous traitons délimite son champ d'étude sur l'Afrique subsaharienne. Il est donc important de tenir compte de la catégorisation des orphelins que l'on distingue dans la production littéraire de cette contrée. Il s'agira de montrer qu'il existe une classification des orphelins qui se limite à deux représentations : l'orphelin qui subit la société sans se défendre pour son avenir et sa personnalité, et l'orphelin qui subit mais par sa volonté ou par l'effort des forces ancestrales, finit par se frayer une place dans la société. En considérant la thèse selon laquelle l'orphelin est victime ou bourreau de la société, notre étude tend à élargir son champ d'investigation sur ce personnage. Car l'orphelin devient ce que Deleuze et Guattari appellent ''le principe rhizomatique'', c'est-à-dire que l'orphelin met en œuvre « un principe illimité de mise en connexion des différents champs non littéraires, mais économique,

[40]Moussirou Mouyama (A.) *Parole de vivant,* Paris, L'Harmattan, 1991.

[41] Monenembo (T.), *L'Aîné des orphelins,* Paris, Seuil, 2001.

[42] Mabanckou (A.), *Et Dieu seul sait comment je dors*, Paris, Présence Africaine, 2001.

[43] Nzamba (S.) *Les Larmes de Tsiana,* op. cit.

[44] Essomba (J-R), *L'enfant aux larmes de sang,* Paris, Présence Africaine, 2007

bureaucratique, juridique, militaire, religieux…»[45] C'est dire que l'examen du personnage de l'orphelin en littérature interpelle aussi les problèmes de la société. C'est ainsi que la relation tripartite énoncée plus haut aura son importance.

Partant de cette présentation, plusieurs interrogations peuvent être formulées pour mieux analyser ce personnage. A cet effet, quel statut la littérature africaine francophone contemporaine propose-t-elle au personnage de l'orphelin ? Comment est-il présenté ? Quel est le positionnement de ce personnage dans la littérature africaine à l'instar de sa présentation au niveau sociologique et anthropologique ? A partir de tous les statuts qu'on lui confère, l'orphelin ne serait-il pas un personnage qui pose des interrogations sur les problèmes politiques, économiques, sociaux, religieux voire militaires de l'Afrique ? En quoi ce personnage participe t-il à l'élaboration d'une littérature transgressive ?

La réponse à ces principales interrogations impose une certaine méthode pour bien mener l'analyse. Parvenu à cette étape, aucune investigation dans l'orientation de la poursuite de notre travail ne peut se faire sans effectuer le choix d'une méthode, car c'est elle qui, assurera son raisonnement. Notre travail s'appuyant sur une démarche ternaire à savoir : la présentation du personnage de l'orphelin, son fonctionnement, les problèmes qu'il soulève et enfin les la compréhension du style des écrivains, nous avons requis de travailler sous l'autorité méthodologique de la « poétique textuelle », méthode apte (au vue de ce que présente le corpus) à produire des résultats concrets, puisque participant dynamiquement à l'élaboration « des principes esthétiques qui guident un écrivain dans son œuvre[46]». Elle nous permettra donc de saisir la spécificité permettant d'établir une lecture sur la victimisation de l'orphelin d'une part, et sa capacité à pouvoir se frayer une place dans la société. Enfin elle nous permettra de montrer que l'orphelin en tant que personnage incontournable dans la littérature africaine, permet de nourrir un espoir pour le développement de l'Afrique. C'est ce que tente laisse entrevoir la vision des auteurs que nous étudions. Toutefois, il est assez périlleux d'analyser le texte littéraire en utilisant une méthode unique dans la mesure où l'on peut s'enfermer dans une vision dogmatique qui ne permet pas de s'ouvrir à toutes les possibilités que le texte donne. C'est dans ce sens que Pius Ngandu Nkashama dit :

---

[45] Deleuze et Guattari cités par Xavier Garnier in *L'Eclat de la figure : Etude sur l'antipersonnage de roman*, P.I.E-Peter Lang « Nouvelle poétique comparatiste, N°1 », 2001, p.15.

[46] Angenot (M.), cité par Delacroix (M.) et Halyn (F.), Introduction aux études littéraires « *méthode du texte » la poétique*, Paris, Louvaine-La-Neuve, Les presses Duculot, 1987, pp11-28.

> « En réalité, une science de texte ne peut être effectuée que dans le cadre d'une pluridisciplinarité. Du reste, une critique et surtout une théorie cohérentes doivent pouvoir s'appuyer sur les domaines littéraires connexes susceptibles d'apporter des éléments plus véridiques comme l'histoire, la sociologie, l'anthropologie, la psychologie, la philosophie du langage »[47].

Il faut comprendre dans ces propos que l'étude des textes littéraires conduit à une analyse systémique qui convoque plusieurs disciplines. C'est dire que la poétique choisie comme méthode de critique fait appel aux sciences comme l'histoire, l'anthropologie, la sociologie, la psychologie et la philosophie du langage.

4- Présentation du corpus

Certains travaux comme ceux de Ludovic Obiang considèrent le personnage de l'orphelin comme victime de la société, et ceux de Filip De Boeck sur « enfants-sorciers » voient en ces personnages « des forces sociales émergentes ». Cette dernière catégorie est perçue comme un danger de la société pour ne pas dire, des enfants-terribles. Se basant sur ce point, une analyse sera déployée dans *Les Larmes de Tsiana*[48] qui entre dans la droite ligne de *Histoire d'un enfant trouvé*[49], *Et Dieu seul sait comment je dors*[50] et *L'Enfant aux larmes de sang*[51]. Cette configuration permet de montrer que dans le premier roman l'action tragique de la clausule signifie les limites ou le déploiement de ce personnage qui est soumis à un univers dysphorique et dans lequel il ne peut s'en tirer. Les trois derniers présentent l'image d'un orphelin, bien qu'en proie à la barbarie humaine, subsiste et se crée un espoir à venir. La sortie de cet univers carcéral est différente d'un orphelin à un autre en ce sens que certains sont guidés par

---

[47] Ngandu Nkashama (P.), *Ruptures et écritures de violence : Etude sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997, p.11.

[48] Nzamba (S.), *Les Larmes de Tsiana*, Nantes, Amalthée, 2006.

[49] Zotoumbat (R.), *Histoire d'un enfant trouvé*, Yaoundé, Clé, 1971, Réed. Libreville, La Maison gabonaise du livre, 2007.

[50] Mabanckou (A.), *Et Dieu seul sait comment je dors*, Paris, Présence Africaine, 2001.

[51] Essomba (J-R), *L'enfant aux larmes de sang,* Op. cit.

les génies ou les forces ancestrales et d'autres le sont par apport aux mentors qui décident de forger leur avenir. C'est une image qui donne en filigrane la solidarité qui règne encore dans certains clans. Mais avec l'effet de la modernité insufflée surtout par la montée aux indépendances des pays africains, ces bonnes mœurs tendent à disparaître pour laisser place à l'individualité. C'est ce qui fait que les autres romans qui constituent notre corpus, comme *Allah n'est pas obligé*[52], *Tarmac des hirondelles*[53] et *Johnny chien méchant*[54], par contre, font défiler l'image d'un personnage qui non seulement est à la quête d'une identité, mais devient aussi un bourreau pour la société. Ces romans posent des problèmes politiques, économiques, sociaux et religieux des Etats postindépendances en Afrique.

A l'issue de la représentation graphique de ces trois récits, il est aisé de constater que toutes les ressources d'un imaginaire narratif proche de la violence sont réunies. Observant de plus prêt, la question centrale est celle qui touche les enfants-soldats. Nous ne saurions parler du personnage de l'orphelin sans évoquer l'enfant-soldat devenu orphelin ou l'orphelin devenu enfant-soldat. Ce jeu de mot permet de montrer que, le premier cas concerne ceux qui ont tué leurs parents sous la pression de milices afin de devenir des soldats (comme on le verra plus tard dans ce travail) ; et le deuxième cas concerne ceux qui sont devenus enfants-soldats à cause de la mort de leurs parents de façon naturelle ou causé par d'autres moyens. Cette analyse tentera de montrer la corrélation qui existe entre les enfants-soldats et la multiplicité des orphelins que l'on rencontre en Afrique, sans oublier les causes principales d'enfants marginaux. Certains sont à la quête de leur identité, d'autres sont à la recherche d'un parent perdu pendant la guerre ou les émeutes. Si Birahima recherche sa tante au cours de son récit, Numèmuna est guidé par la voix des ancêtres pour retrouver sa mère et son père; et Laokolé quant à elle sera conduit par l'espoir de retrouver son petit frère Fofo. Long chemin à parcourir pour tous ces personnages devenus orphelins, mais les obstacles ne seront pas les mêmes. C'est ce que nous tenterons de démontrer tout au long de notre analyse.

---

[52] Kourouma (A.), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

[53] Yémy (G.) *Tarmac des hirondelles*, Paris, Ed. Héloïse d'Ormesson, 2007.

[54] Dongala (E.), *Johnny chien méchant*, Paris Serpent à Plumes, 2002.

Procédant à la description individuelle de chaque œuvre de notre corpus, Silvain Nzamba, son roman *Les Larmes de Tsiana* parle d'un lieu et d'un contexte dans lequel les situations sociologiques devront être revues, voire corrigées. En effet, en déclinant la psychologie de chacun de ses personnages, l'œuvre plonge son lecteur d'emblée dans un cadre empreint de tristesse, de mélancolie et solitude. Le roman relate l'histoire d'une jeune fille nommée Tsiana qui va être en proie aux inconsistances inhérentes à un univers traditionnel dysphorique. Tsiana, figure axiale du récit a très tôt perdu sa mère. Vivant désormais avec un père incapable d'assurer un bien-être moral et un équilibre psychique à sa fille et une belle mère acariâtre et vindicative, le personnage croit avoir trouvé son salut lorsqu'un des neveux de son père décide de l'emmener avec lui en ville afin de parfaire son éducation. Hélas ! L'espace urbain ressemblera comme l'espace rustique à une vallée de la mort ; martyrisée par son cousin et tuteur, Tsiana va à nouveau connaître l'errance**.** Grâce à son amitié avec Faustine, elle retrouve à nouveau l'espoir de vivre. Mais au cours de ces tribulations, le personnage va tomber amoureux d'une autre figure du récit, Rock Aimé. Ne partageant pas totalement les mêmes sentiments que Tsiana, ce personnage va entraîner un cataclysme *in fine*. Désormais, traversée par le désir d'en finir avec la vie sans relief, une existence diaphane, transparente, la figure principale du récit a perdu tout enthousiasme.

Face à « l'insuportabilité » du monde, Tsiana va opter pour la sortie chère aux personnages romantiques du XIX è siècle européen : le suicide.

Histoire d'un enfant trouvé de Robert Zotoumbat quant à lui raconte l'histoire à la première personne la vie de l'orphelin, Ngoye. Après la mort de son père, le personnage principal et sa mère se retrouvent dans une situation sociale et existentielle difficile, exacerbée pas la famine qui sévit dans le pays. Pendant l'exode vers une région plus favorable, sa mère meurt diminuée par la faim et la fatigue. Il est accueilli et adopté par Mboula, chef de village et riche chasseur. La vie dans sa famille adoptive aurait pu être agréable, s'il n'y avait pas eu une marâtre et un demi-frère sans scrupule. A la mort de son père et protecteur, Ngoye, dont les illusions sont déjà ébranlées, hérite du fond de commerce. Ce qui va renforcer l'antipathie de la marâtre. Elle tente de l'empoisonner, mais c'est son fils naturel qui absorbe le poison et meurt. Ngoye est accusé de meurtre. La découverte de la vérité et la condamnation de la marâtre mettent fin à un récit pathétique dans lequel Ngoye, à partir d'un regard rétrospectif, apprend à connaître la dure réalité de la vie.

En outre, *L'Enfant aux larmes de sang* est le cinquième roman de Jean-Roger Essomba. Ce roman raconte à la troisième personne la vie d'un orphelin, Bilâm. Dès les premières pages, le roman plonge le lecteur dans un univers où le personnage est en proie à un monde où la situation sociale et existentielle est difficile à vivre. Les conditions mystérieuses de sa naissance donnent toute la signification à son nom. Bilâm Meki signifie dans la langue de l'auteur, ''l'enfant aux larmes de sang''. C'est de ce nom et des pouvoirs diaboliques qu'on reconnaît à sa mère que lui vient le ''le chapelet de souffrance''.

Rejeté par sa famille maternelle et ne voulant plus partager le même milieu que sa mère, Bilâm à huit ans quitte sa mère et son chien Pipo pour regagner la rue. Côtoyant désormais les milieux de luxe et dormant à la belle-étoile, Bilâm n'a le droit de quitter la rue qu'après la mort de sa mère. Le serment qu'il fait à Marguerite le lie par le sang et ne le délivrera qu'à la mort de cette dernière. Malgré la convoitise et l'attirance de son mentor Martha, Bilâm respecte son serment.

Mais la découverte macabre du corps de Marguerite dont une partie se trouve dans la gueule de Pipo, interpelle la population des Bas-Fonds qui organise une marche pour le soutien de l'orphelin. Saisi la situation, le gouverneur de Charivaringa organise des funérailles dignes d'une dame d'Elobi. En respectant son serment, Bilâm détenait la clé de son ascension sociale. Erigée en monument, la tombe de Marguerite devient un lieu de visite pour les touristes.

De son côté, Alain Mabanckou à travers *Et Dieu seul sait comment je dors* relate deux remarquables "loosers" : Makabana et Auguste-Victor, les personnages principaux. Dans une construction circulaire maîtrisée, le lecteur découvre en un long "flash back" l'enquête qui permet à Makabana de découvrir la vie cachée de celui qu'il a recueilli et installé comme locataire de sa seconde cabane à Vieux-Habitants, en Guadeloupe où résident les Habissois. L'un est pêcheur et l'autre pécheur... L'un comme l'autre de ces acteurs, ils ont connu à certains moments une vie plus facile. Makabana est un bossu, malingre et vêtu de noir. Africain de naissance, il a été adopté par des colons fortunés qui l'ont élevé dans leur château en France, puis emmené avec eux en vacances en Guadeloupe. Il n'en est pas reparti, préférant une vie de crève-la-faim dans l'île, que se voir rappeler sans cesse son handicap. Noir et bossu, ce n'est pas facile à vivre.

Auguste-Victor au contraire est très grand, mais il est affublé d'un visage vraiment affreux. Le pire, c'est qu'il a commis l'irréparable après avoir forcé sur le rhum agricole. Il faut dire que le sort s'était acharné sur lui. Il avait bien trouvé un travail et rencontré Pauline sur le marché aux légumes mais leur bonheur ne dura pas. Pauline mourut en couches et il fut accusé par sa redoutable belle-mère d'être « Lucifer en personne.» La déchéance fut rapide et l'intervention de sa sœur, Josette, orpheline comme lui, ne fut finalement pas une bonne idée. Noir, difforme, veuf et violeur, ce n'est pas une vie !

Heureusement, après la prison, Auguste-Victor découvre la Bible, c'était à l'hôpital psychiatrique, dont il sortit enfin un jour. Alors il revêtait son costume pour se rendre, tout de blanc vêtu, à la messe. Le père Moupelo, qui n'était pas guadeloupéen de naissance, avait assez de charité pour parler avec ce drôle de paroissien qui terminait ses prières par un *« Et Dieu seul sait comment je dors...»*, cet inconnu habillé de blanc que les gens évitaient et sur qui circulaient tant de ‘‘on-dit’’. N'était-il pas un vrai diable déguisé en être humain tel Mouloki ? « Ce diable dont les faits étaient relatés tous les week-ends dans la France Antilles».

En outre*, Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma raconte la vie d'un enfant-soldat âgé de dix ou douze ans qui vient de laisser tomber sa « kalach » pour prendre sa plume. S'exprimant en français ‘‘malinkisé’’, Birahima trouve que « Allah n'est pas obligé d'être juste dans toutes les choses d'ici-bas ». C'est pourquoi le jeune narrateur inflige des souffrances à sa maman. Après un ulcère et une amputation de la jambe droite l'obligeant à marcher sur les fesses, celle-ci abandonne son jeune fils. Orphelin, il doit traverser la frontière pour rejoindre sa tante Mahon, sa nouvelle tutrice. Accompagné de Yacouba, un redoutable féticheur musulman, appelé aussi *grigri man*, Birahima prend la route pour le Libéria. Volés par des bandits de grand chemin, sans aucun moyen de subsistance, ils n'ont d'autre issue que de s'engager dans le NPFL (Front National Patriotique du Libéria) que dirige le colonel Papa le Bon. Là, l'un devient féticheur professionnel, l'autre enfant-soldat. Deux carrières pleines ‘‘d'avantages’’ dans une Afrique instable, que la superstition, la corruption institutionnalisée et la haine ethnique ont transformées en un enfer sanglant et atrocement absurde. Comme leurs compagnons d'armes, Sarah et Tête brûlée, les deux amis changent de camps dès que le vent tourne, rencontrant ainsi différents chefs de la guerre tribale : la sœur Béatrice, les dictateurs Charles Taylor, Samuel Doe ou encore

Prince Johnson. Ils sont alors ballottés au gré des circonstances, d'une région de l'Ouest africain, au Libéria, mais également en Guinée et en Sierra-Léone.

Le Tarmac des Hirondelles de Pierre Yémy est une œuvre apocalyptique qui dépeint, et dénonce avec puissance et conviction, la réalité chaotique de notre temps, en particulier celle d'un royaume d'enfance annihilé par des conflits belliqueux dont les raisons échappent à l'entendement. Cependant, outre la présentation détaillée, pourtant quasi indicible, des traumatismes physiques et psychologiques de l'enfant-soldat prisonnier de l'enfer dictatorial, ce livre dévoile « les prémices d'une nouvelle aube».

L'histoire se déroule dans un territoire imaginaire. Si cet espace métaphorise de manière évidente l'Afrique centrale, il est le lieu de vie de tous les peuples agressés du continent africain. Ces peuples gouvernés par des gens qui semblent les considérer comme des ennemis. Bienvenue donc, au Wasambonji. Le texte apprend que ce nom signifie : le pays des fleurs. Semblable à un conte initiatique et cruel, le roman guide le lecteur par delà l'enfer de la guerre, dans les yeux d'un enfant-soldat. Des yeux inondés par trop de sang et de non sens. Voilà ce qu'inaugure ce titre pourtant rêveur et poétique. Derrière ce tarmac, gît une vision presque maléfique, sortie du tréfonds de l'âme noire de celui qui a ôté la vie. Quand la réalité crue de la machine de guerre broie l'enfance, alors on ne croit plus à son humanité. Abandonné dans les limbes, Muna se noie, à mesure qu'il raconte sa descente aux enfers, hachant et broyant tout sur son passage. Quand les repères sont disqualifiés, les valeurs morales atrophiées, tout n'a plus de sens sauf le sang. Mais comment se défaire de ce substitut de père, qu'est devenu le chef de guerre, comment retrouver cette famille perdue, cette creuse illusion que sont l'identité et le sentiment d'appartenance à une structure sociale ? Telle est la question centrale que pose cette œuvre de Yémy.

Enfin, Emmanuel Dongala à travers *Johnny chien méchant* présente sous la forme d'un roman polyphonique certaines réalités africaines. Il choisit de suivre simultanément les itinéraires de deux adolescents durant la folie du conflit congolais des années 90:

Laokolé est une lycéenne qui fuit avec sa mère amputée des deux jambes et son frère Fofo, les affres de la guerre et le pillage des miliciens. Les premières salves de cette guerre avaient déjà emporté son père. Cette adolescente est d'un courage

magnifique et elle ne désespère pas, malgré la tempête des événements qui s'abattent sur elle, d'accomplir un jour son rêve de devenir architecte.

Johnny Chien Méchant est un milicien mégalomane, complexé vouant une admiration sans borne aux intellectuels, se rêve en grand penseur, en puissant guerrier de la grande armée du général Giap dont il craint secrètement les puissants gris-gris. Il viole, il pille, il tue et à l'occasion il s'essaie à la lecture…

Le roman se construit comme une suite imbriquée des itinéraires de ces deux jeunes gens, sorte de chassés croisés jusqu'à la rencontre finale. Dongala parle donc de cette jeunesse dont les rêves ont été brisés sur l'autel des ambitions de quelques politiciens assoiffés de pouvoir. Il questionne également le fondement du conflit tout en relevant la difficulté de définir la primauté des causes endogènes et exogènes. Et enfin, il se montre critique à l'endroit des fameuses organisations humanitaires et démontre leur faible marge de manœuvre et l'hypocrisie de leur position en terre congolaise. Certaines scènes sont extrêmement violentes, à la limite du supportable. La grande question est de savoir pourquoi opposer ces deux jeunesses ?

Ce choix de romans, entrepris non pas en fonction de l'origine des écrivains (Congo, Cameroun, Côte-d'Ivoire, Gabon,) mais en fonction de la similarité de leur vision du monde, permet d'entrevoir les éléments d'une démarche créative et existentielle commune : tous les sept construisent leurs romans autour de l'individu fictionnel, le personnage de l'orphelin. Etre pris entre plusieurs univers sociaux et culturels, entre le milieu traditionnel et le milieu moderne, le collectif et l'individuel, le personnage de l'orphelin ne trouve pas sa place. Les romans qui constituent notre corpus désignent simultanément le caractère homogène de la pratique littéraire de ce personnage, et celui hétérogène, dû principalement à la sensibilité spécifique de chaque auteur.

Placée dans des contextes différents, l'analyse de ces romans, mise en corrélation entre récits qui parlent de guerre civiles et d'autres n'en font pas mention, permet de les scinder en deux catégories : récits de guerre et récit de contexte stable. Mais, de manière ponctuelle toutes ces créations littéraires, mettent le personnage que nous étudions au centre de leur déploiement. C'est pourquoi l'étude des sous points se fera en fonction de la sensibilité qui se dégage de la relation entre les textes, qu'ils soient de la première ou de la deuxième catégorie.

5- Structure de la recherche

Ces différents romans constitueront le déploiement de notre analyse qui se décline en trois grandes parties. Il s'agira d'élucider les *« Structures de causalités qui sont les violences, les souffrances et les malheurs des orphelins en Afrique ».* La question centrale de cette partie concerne le statut de l'orphelin la littérature africaine. Il s'agira avec les instances narratives, de présenter ce personnage aussi bien dans le milieu traditionnel que dans le milieu moderne. Ainsi, la question de sa victimisation ne serait-elle pas à retrouver dans les violences et les marginalisations dont il sujet. La spoliation et les accusions de tout genre font qu'il devienne un personnage à part entière sur lequel il se dégage la nécessité d'une analyse littéraire. Les thèses de Pierre Erny, même si elles sont sociologiques, vont nous permettre d'élaborer une étude sur le caractère et l'évolution spécifique de ce personnage.

Les mutations sociales, nous l'avons dit, ont des inconvénients qui livrent ce personnage à la rue qui favorise la délinquance juvénile. Les textes de notre corpus montrent que la majorité des parents se désengagent de leurs responsabilités familiales et les enfants, surtout orphelins, sont livrés à l'errance. A Joseph Tonda de nous prêter les outils d'analyse nous permettant de montrer que ce qu'il appelle *Souverain moderne* n'offre pas au personnage l'orphelin une certaine protection dont il a besoin. Il sera donc possible de voir au sortir de ce regard, qu'il s'agit d'une écriture hybride qui jumelle la tradition et la modernité.

L'espoir dans ce cas peut être mis sur les mentors qui semblent être les guides des orphelins. Certains accomplissent pleinement leur rôle, d'autres utilisent des subterfuges pour les maltraiter. C'est pourquoi on finit par distinguer certaines figures qui deviennent des bourreaux pour ces orphelins.

La deuxième partie qui concerne *la « dynamique et les inconsistances de l'orphelin »* soulève le problème d'identité du personnage de l'orphelin. Pour y arriver, les travaux de Philippe Hamon et de Vincent Jouve sur le statut sémiologique du personnage permettront de juger son être et son savoir faire. Ces travaux seront renforcés par le séminaire de Claude Lévi-Strauss à propos de *L'Identité*. Par l'étude anthroponymique et des sobriquets, on montrera comment ce personnage est en quête perpétuelle de son identité. Ne deviendrait-il pas dans ce cas un personnage insalissable

et non catégorisable sur le plan littéraire ? C'est pourquoi, en guise de réponse à la société, il emploie la violence comme mode d'expression de son incompréhension. Celle-ci semble être la réponse de l'orphelin face aux influences ou la marginalisation dont il est victime. On aboutira donc à une écriture éloignée de la pudeur des anciens écrivains africains.

L'ultime partie qui s'intitule *« Esthétique et éthique : pour quelle littérature ? »* s'intéressera à l'écriture des auteurs permettant ainsi de lire les phénomènes qu'ils fustigent dans leurs œuvres. En prenant argument du rapport entre l'esthétique et l'éthique, le roman africain dégage plusieurs modalités génériques dont le personnage de l'orphelin est le centre. De l'épique romanesque, en passant par l'autobiographie et le mythe de l'orphelin, on abouti à une écriture disséquée, en jugée par la multiplicité des micro-récits dont Gérard Genette nous permettra d'analyser.

Dans le souci d'un rapport entre esthétique et éthique, la carnavalisation de l'écriture négro-africaine nous permettra de porter une critique sur les tares de la société africaine telle que vue par les auteurs. Mikhaïl Bakhtine va permettre de sonder les dictateurs africains sous le regard du personnage de l'orphelin, comme il l'avait fait autrefois avec Gargantua. L'écriture satiriste sera semble t-il l'arme fatale permettant de lire en filigrane l'engagement des auteurs de notre corpus.

Première partie :

Structures de causalité :

Violences, Souffrances et les Malheurs de l'orphelin en Afrique

La production littéraire africaine a consacré de nombreuses études à l'enfant en général. La particularité de ce travail se résume à l'enfant orphelin avec toutes les corrélations sous-jacentes. La présente partie consacre une réflexion qui se résume au niveau anthropo-littéraire. C'est-à-dire qu'il s'agira de porter des interrogations sur la situation de l'orphelin dans le monde littéraire tout en tenant compte de l'évolution anthropologique et historique de l'Afrique. Cette partie soulève plusieurs inquiétudes dont la synthèse se trouve dans ce que Joseph Tonda appelle les ''Structures de causalité'', il s'agit donc d'une exploitation de certains concepts en rapport avec la violence, les souffrances, la marginalisation et les malheurs de l'orphelin en Afrique subsaharienne. On entend par *Structures de causalité*

> « […] des structures composites de schèmes constitutives des figures. Elles sont au fondement de la violence de l'imaginaire, violence du fétichisme, du Souverain moderne[55]. […] Pour nous les structures de causalité sont des structures qui **expliquent** les violences, les souffrances, malheurs dans la société. Elles expliquent au sens où elles sont un moyen d'instruction du monde social, c'est-à-dire que les sujets sociaux usent de ces schèmes pour appréhender le monde, la causalité des événements qui leur arrivent. »[56]

A cet effet, notre analyse tiendra compte de cette définition de Tonda pour mettre en application ce que les auteurs africains décrivent dans leurs romans. En partant de cette vision anthropo-culturelle, la littérature puise des rudiments nécessaire à la production des œuvres de qualités qui tiennent compte des réalités sociales. Ceci ne veut pas dire qu'elle se démarque de sa mission première qui est celle d'éveiller les consciences par le biais de la lettre. Elle est le moyen d'expression privilégié de la réalité socioculturelle en Afrique et permet ainsi aux auteurs de donner leur point de vue face à cette société toujours en mutation.

---

[55] Le *Souverain moderne* est une puissance hégémonique unique qui instruit et administre le rapport aux corps, aux choses et au pouvoir en Afrique centrale. Cette puissance « […] est constituée à la fois par les fantasmes et les réalités, les esprits et les choses, les imaginaires et les mentalités constitutifs des puissances contemporaines et interaction du capitalisme, de l'Etat, du christianisme, du corps, de la science, de la technique, du livre et de la sorcellerie. » Tonda (J.), *Le Souverain moderne : Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Ed. Karthala, 2005, p.7.

[56] Idem. pp.49-50.

Chapitre.1 Le statut de l'orphelin dans le milieu traditionnel africain

La littérature africaine a fait du personnage de l'orphelin l'une des figures les plus représentées du roman moderne. C'est ainsi que son statut est différent d'une œuvre romanesque à l'autre, d'un auteur à un autre. Pour cela il convient de préciser qu'étudier le personnage de l'orphelin même dans une perspective littéraire et au sein d'un milieu traditionnel africain, revient à interroger son environnement traditionnel ; le mode de vie de la communauté à laquelle il appartient ; tout en montrant l'effet de la temporalité dans son évolution. Le statut de l'orphelin a évolué durant ces dernières décennies. Si l'on s'intéresse à l'orphelin des années post-indépendances, on constate que sa représentation romanesque correspond à l'itinéraire des personnages du roman épique. Ici, il s'agit de voir ce personnage comme acteur qui se situe au centre du récit et de l'action. A travers notre corpus, nous tenterons de montrer comment ce personnage est perçu au niveau du lignage dans une famille bien déterminée, et les responsabilités qu'ils peuvent assumer malgré les difficultés qui surviennent. En même temps il faut préciser que ce personnage est souvent victime d'une spoliation de certains membres de la famille. Enfin, il peut être aussi considérer comme un enfant-sorcier au vue des actions et des événements qui se déroulent à sa présence.

1- La question du lignage et la sauvegarde de la tradition

Plusieurs romans africains tels que *Le Monde s'effondre*[57] de Chinua Achebe, *Maïmouna*[58] d'Abdoulaye Sadji, *L'Aventure ambiguë*[59] de Cheickh Hamindou Kane et bien d'autres ouvrages ont tenté de montrer les difficultés qu'ont eues les Africains à concilier les cultures africaines aux cultures étrangères, si bien que la question de la sauvegarde des traditions se pose avec beaucoup d'acuité. Basé sur la reconnaissance des idées, des doctrines, des mœurs, des pratiques, d'habitudes etc., la culture africaine met en exergue un ensemble d'outil linguistique permettant de sauvegarder les grandes valeurs de la communauté. Pour y arriver, plusieurs acteurs sont mis à l'épreuve, plus particulièrement les enfants. Car ils sont plus aptes à pourvoir assimiler cet enseignement essentiellement oral. Parmi ces enfants, on retrouve les orphelins qui sont considérés parfois comme des marginaux. Il sera donc question dans ce cas de montrer comment les œuvres littéraires représentent ce personnage dans le lignage familial, quelle place il occupe dans cette société.

Qu'entend-t-on par lignage ? Le lignage est l'ensemble des parents d'une même souche commune, c'est donc la descendance d'une personne.[60] Pour mieux cerner la question du lignage, il faut considérer ce que Pierre Erny appelle ''groupe clanique'', c'est-à-dire « l'ensemble des toutes les personnes vivantes ou défuntes qui reconnaissent un ancêtre commun, [c'] est le foyer où s'entretient la force vitale. »[61] Partant de cette définition, il est important de procéder par une classification des systèmes parentaux que l'on retrouve en Afrique. Il est donc question de comprendre que le lignage de l'enfant se décline en fonction du système familial auquel il appartient. Car nul ne peut faire partie d'une communauté s'il n'y est né. L'appartenance à un lignage se transmet par la mère au moyen d'un système appelé

[57] Achebe (C.), *Le Monde s'effondre*, traduit de l'Anglais par Michel Ligny, Paris, Présence Africaine, 1958

[58] Sadji (A.), *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1953.

[59] Kane (C.H), *L'Aventure ambiguë*, op.cit.

[60] Rey (A.), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 2, 1998, p.2024.

[61] Erny (P.), *L'Enfant dans la pensée traditionnelle d'Afrique noire*, op.cit, p.80.

matrilinéaire[62] et par le père à partir d'un système *patrilinéaire*[63]. La situation juridique de l'enfant dépend du système familial dans lequel il est pris, nous dit Pierre Erny.

Dans un contexte typiquement africain, et particulièrement en Afrique centrale, l'enfant appartient à un lignage matrilinéaire. Car on considère que la mère est au centre de la naissance d'un enfant. C'est pourquoi, à l'unisson, il existe un point de vue qui consiste à montrer que le registre de filiation (et de succession) est plus penché du côté de la mère plutôt que celui du père. Ceci naît de la croyance selon laquelle le sang se transmet par la femme et non par l'homme. On le retrouve dans le langage précis: on accentue les liens entre individus « nés du même ventre » ou « allaités par le même sein ». Dans certains cas on s'imagine que le rôle du père dans la procréation se borne à animer le fœtus déjà formé dans l'utérus. Cette manière de voir les choses a évidemment des conséquences importantes : on soutient le devoir de la femme d'engendrer des enfants pour son lignage. La filiation s'établit à partir d'une femme-ancêtre ou d'une série d'aïeules connues comme « mères » du lignage du clan. En conclusion, un enfant appartient au clan ou au lignage de sa mère. La succession aux fonctions suit la règle matrilinéaire : l'autorité passe aux frères du défunt, ou aux fils de sa sœur, ou aux fils de ses nièces maternelles. C'est ce que l'on constate bien dans les romans que nous étudions.

Si l'on considère cette conception à une appartenance au système matrilinéaire, l'exemple que décrit Kourouma dans *Allah n'est pas obligé* est assez plausible. En effet, Birahima avait une quête principale : retrouver sa tante au Libéria. Après le décès d'un membre de la communauté, une palabre se tient souvent pour décider de ce que le défunt aurait laissé. Cette palabre réunissait les personnalités importantes de la famille. Le sujet qui attire beaucoup plus d'attention est celui de la garde des orphelins. Birahima était le troisième enfant et le seul garçon de sa famille (p.31). La palabre se consacrait principalement sur son cas :

> « La palabre réunissait grand-père, grand-mère, ma tante et d'autres oncles.
> Ils ont décidé, en raison des lois de la famille chez les Malinké, que ma tante

[62] La famille *matrilinéaire* est un système de filiation dans lequel chacun relève du lignage de sa mère. Cela signifie que la transmission, par héritage, de la propriété, des noms de famille et titres passe par le lignage féminin.

[63] La famille *patrilinéaire* est un système de filiation dans lequel chacun relève du lignage de son père. Cela signifie que la transmission, par héritage, de la propriété, des noms de famille et titres passe par le lignage masculin.

était devenue, après la mort de ma maman, ma seconde mère. La seconde mère est appelée aussi tutrice. C'était ma tante, ma tutrice, qui devait me nourrir et m'habiller et avait seule le droit de me frapper, injurier et bien m'éduquer ».[64]

Il faut dire que la structure et la présentation du texte de Kourouma répond à une description de ce qui se passe généralement lors de la cérémonie funéraire. S'articulant sur la mort d'une femme, la décision de confier un orphelin à quelqu'un de la famille dépend des grands-parents maternels l'enfant. On associe aux grands-parents, les oncles et les tantes. Le plus souvent la garde de l'enfant revient à la personne la plus disponible. Pour le cas de Birahima, sa tante était devenue sa seconde mère avec toutes les prérogatives que peuvent avoir une mère : nourrir, habiller et éduquer. En plus de cela, c'est elle qui avait la seule le droit de le frapper et de l'injurier. Les autres membres de la communauté ne sont que le complément de son éducation. Puisque en Afrique l'éducation de l'enfant ne relève pas seulement de ses géniteurs, mais aussi de l'ensemble du clan.

La longue quête de Birahima commence donc par un objet précis : retrouver sa tante tutrice au Libéria. Cette tante qui n'avait pas pu supporter le comportement animalier de son ex-mari, « un maître de chasseur qui criait, injuriait, menaçait avec le couteau et le fusil […] Morfing (de son vrai nom) injuriait, frappait, menaçait ma tante, tellement et tellement qu'un jour ma tante est parti, elle a fui ».[65] Le narrateur insiste sur certains points avec un vocabulaire et un champ lexical de la violence pour monter le caractère agressif de l'ex-mari de sa tante. C'est ce qui cause ce long exil qui constitue le parcours de Birahima. Cette longue analepse forme l'essentiel d'une présentation de l'appartenance d'un orphelin à un lignage.

Si Birahima est confié à sa tante, le cas de Tsiana en est tout autre. En effet, orpheline de mère, le personnage de Nzamba procède également par une longue analepse pour montrer les circonstances dans lesquelles elle a été confiée à son cousin. En tenant compte du système patrilinéaire, l'orphelin doit être pris en charge par les parents du mari. Il est bien vrai que le récit de Tsiana ne souligne aucun élément en rapport avec le système parental, mais le texte montre néant moins que l'orpheline a été

[64] Kourouma (A.) *Allah n'est pas obligé*, op. cit. pp.34-35.

[65] Idem. p.33.

confiée à un tuteur qui serait son cousin, le fils de son oncle : « C'était le neveu de mon père ».[66] Ce dernier avait donc estimé que la vie de sa cousine après la mort de sa mère n'était pas celle que pouvait mener une jeune fille de son âge (neuf ans) :

> « Il n'est plus question que cette petite fille passe toute sa vie ici. Sa place est maintenant ailleurs, chez moi. Il est temps qu'elle aille à l'école comme les autres enfants de son âge. Je ne vous accuse pas de négligence, mais j'estime que vous n'avez pas assez de ressources pour vous occuper de tout le monde ici. Je vais devoir m'occuper d'elle à mon tour. Après ces paroles prononcées par le neveu de mon père, j'ai éprouvé une joie si immense que je n'ai pas des mots pour vous décrire et même partager avec vous. »[67]

Le devoir de son cousin-tuteur était de veiller sur son évolution. Le retard niveau scolaire était son premier champ de bataille. Car la jeune fille accusait un retard considérable dans ses études, elle qui n'avait jamais mis pied dans un établissement scolaire. Le départ de Tsiana de chez son père n'était pas causé par la négligence de la part de ses parents, mais à cause du manque d'assez de *''ressources''* pour subvenir aux besoins de l'enfant, même si les propos de son cousin présupposent la négligence des parents. C'est donc montrer ici qui les prérogatives qui sont confiées à son neveu relèvent de ce que devrait assumer son père. Ayant en partage la notion de solidarité et de partage, son neveu avait obligation de suivre un membre qui constitue cette grande famille.

En somme, il faut dire que la question du lignage s'opère le plus souvent lorsqu'il s'agit de voir qui va succéder à qui ; qui peut assumer certaines responsabilités en l'absence de tel ou tel autre membre de la famille. La préoccupation au sens large peut s'intéresser aux membres d'une communauté, mais elle peut également se réduire à la cellule familiale ou aux descendants d'un même ancêtre. Car le plus souvent on confie l'orphelin à un parent proche et susceptible de le suivre dans son évolution. L'éducation est le maître mot de son évolution. Et comme il s'agit de poursuivre une certaine tradition qui existe depuis des générations, il faut que l'enfant soit apte à recevoir les enseignements.

---

[66] Nzamba (S.), *Les Larmes de Tsiana*, op. cit., p.21.

[67] Idem.p.21.

Si la question du lignage concerne la descendance, celle de la sauvegarde de la tradition ne dépend pas seulement des membres ayant en partage un ancêtre, mais aussi ceux qui sont aptes à accepter la connaissance ou la charge des autres membres de la société. Ceci entre dans les aspects de la pédagogie africaine. Cette dimension symbolique de l'univers africain permet de comprendre nombre de croyance et de gestes. Elle colore toute la réflexion traditionnelle, et l'ignorer c'est rétrécir considérablement le champ de force dans lequel se situe l'enfant noir. La littérature ethnologique abonde ainsi en exemples où par leurs yeux les enfants sont appelés à exercer dans la société un rôle important, qu'eux seuls peuvent remplir. L'attitude est sérieuse qu'en ces occasions les adultes adoptent à leur égard. Il s'agit effectivement des choses importantes, dont la vie de la société et la réussite du travail dépend. L'enfant est mis activement à contribution ; il apprend à porter le poids d'une responsabilité réelle, il se voit intégré dans l'activité de toute la société, mais sur un mode qui lui est propre. L'ambiance dans laquelle il grandit est ainsi bien particulière. On lui attribut une grande importance, non seulement pour des raisons de sentiments, mais aussi parce que toute la vision du monde l'exige. Il est accepté, respecté, pris au sérieux, et investi des fonctions spécifiques. Il est possible de parler dans un sens éminent d'une pédagogie active. Cette participation profonde aux mystères, même si elle s'accomplit sur un mode ludique, introduit l'enfant dans un réseau de correspondances et des symboles, dans cette logique des rapprochements et des affinités, où il saura se mouvoir avec aisance. Il se familiarise avec les images de la société, et en même temps exerce sa faculté d'intuition pour découvrir toujours des nouvelles liaisons et pour faire de sa pensée logique habituelle dont les rouages fonctionneront inconsciemment, de rapprochement en rapprochement.

Ainsi, dans la littérature des contes africains, on raconte de véritables cycles d'enfants orphelins, comme il y a des cycles de lièvre, de cycle de l'araignée ou de la tortue. Il est curieux de remarquer que l'orphelin y apparaît souvent comme doué d'un pouvoir supérieur, d'un véritable don de voyance qui lui permet de surmonter comme par enchantement les difficultés qui se dressent devant lui. On a comme une prédilection pour cet orphelin tout puissant, brave, invincible, féroce aussi et cruel, qui se joue des lois les plus saintes et des sentiments les plus sacrés. Dans un conte diola[68] par exemple,

[68] Les Diola (ou Joola ou Jola) se trouvent sur un territoire qui s'étend sur la Gambie, la Casamance et la Guinée-Bissau dont l'histoire est marquée par l'héritage des empires coloniaux britannique, français et portugais auquel il faut ajouter le rayonnement des vénitiens qui sont les premiers occidentaux à avoir abordé cette région en 1456. De nombreux Diola ont immigré notamment autour de Dakar. L'identité des

trois orphelins veulent aller chez leur tante. Or celle-ci est sorcière. Ils repoussent le plus jeune, mais ce dernier se transforme successivement en mouchoir de tête et bracelet pour être ramassé et emmené. Il découvre que le plat de riz que leur tante a présenté est ensorcelé par l'adjonction du sang humain et la nuit il sauve ses frères et ses sœurs du massacre qui les attendait.[69]

Il faut dire que les enfants prodiges qui sont les acteurs de contes sont presque souvent orphelins que l'entourage a tendance à négliger, mais qui prennent le dessus grâce à la part infinie qui leur échoit. Ngoye par exemple dans *Histoire d'un enfant trouvé*, n'appartenait à aucun lignage dans le village de Nkemboma. C'était un orphelin trouvé au milieu de la forêt, qui par sa bonne conduite et sa bravoure a bénéficié des privilèges de son second père Mboula comme on le constater dans ces propos : « Je commençais à douter sérieusement de mon appartenance à cette famille. Mon père sentit la mort approcher et voulait un homme capable de tenir les affaires de la famille, et cet homme il l'avait trouvé en moi. »[70]

Les propos sont précis. Le narrateur montre dans les pages précédentes que le jeune protagoniste est orphelin depuis la mort de sa mère causée par la famine qui a décimée toute la population de son village. Il s'agit d'une prise de conscience du jeune Ngoye qui comprend finalement que la famille à laquelle il pensait appartenir n'était pas la sienne. C'était un orphelin trouvé et donc n'appartenait à aucun lignage. Mais ce second père a vu en lui une personne susceptible de sauvegarder les biens de la famille. En donnant la gestion du fond de commerce, Mboula a fait de lui le responsable de toute une famille. Il revient à lui de perpétuer cette tradition familiale.

Par ailleurs, l'incipit du roman de Nzamba plonge le lecteur dans un univers typiquement traditionnel. Il décline par ce que Gérard Genette la *pause descriptive*[71] le déroulement d'une journée de travail en milieu rural. Mais la phase la plus importante et la plus intéressante c'est la partie crépusculaire de la journée, où les individus sont

---

Diola est caractérisée par l'usage de la langue diola. Ils représentent 3,7% de la population sénégalaise. *fr.wikipedia.org/wiki/Diola,* du 09/03/11.

[69] Thomas (L-V.), *Les Diola, essai d'analyse fonctionnelle sur une population de Basse-Casamance*, Dakar, I.F.A.N, 1958, p.441.

[70] Zotoumbat (R.), *Histoire d'un enfant trouvé*, op. cit., p.50.

[71] Genette (G.), *Figures III,* Paris, Seuil, « Col. Poétique », 1972, p.133.

appelés au repos. C'est en ce moment que les parents sont disposés à léguer les enseignements et à éduquer leurs enfants :

> « Et les soirs, c'est la détente au clair de lune. Très souvent, c'est au tour d'un feu que les parents divertissent les plus jeunes. Ce qui est marquant lors de ces retrouvailles, ce sont les contes et les chants. C'est souvent merveilleux car les contes ont un aspect éducatif que l'on ne peut souvent imaginer l'extérieur. On y apprend tout. Comment être homme, comment être femme, bref, tout ce qui peut concourir à forger le moral et la morale d'un enfant et qui peut lui permettre de grandir avec toutes les valeurs morales sociales de son temps et de son milieu. En Afrique, on est prêt à tout pour inculquer à son enfant les principes que l'on veut. Souvent, il arrive à certains parents de sévir corporellement, et quelquefois, jusqu'à faire couler le sang.[72] »[73]

Cette assertion nous plonge directement dans les marques de la littérature orale. C'est donc montrer que toutes les activités menées en soirée ne sont pas en vain. Les divertissements des jeunes permettent de détendre l'atmosphère ; les contes pour conduire les enfants à avoir un esprit de discernement. Ceci mène l'enfant vers une maturité, vers une formation morale et psychologique. Pour y arriver, le parent est prêt à tout donner pour ''inculquer à son enfant les principes que l'on veut''. Tout ce qui est appris doit être assimilé et gardé pour perpétuer le mode de vie dans ce milieu. Il en est de même lorsqu'il s'agit de l'initiation des enfants. Cet aspect implique toute une séquence. On verra dans le texte de Yémy que le parcourt de Muna ressemble à celui d'un conte initiatique. D'ailleurs dans la suite de ce travail on montrera son initiation en compagnie de Mutadibé son mentor. Les marques de l'oralité ne sont plus à démontrer

[72] Précisons que c'est cas de Samba Diallo qui est en proie à tous les châtiments et sévices corporels du maître Thierno qui n'hésite pas de remettre son disciple sur le droit chemin. Car le souci étant de préparer son élève à la perfection de la parole de Dieu « Les moments étaient nombreux par contre où, poussé dans une colère frénétique par la paresse ou les bévues d'un disciple, il se laissait aller à des violences d'une brutalité inouïe » (p.44), « Sois précis en répétant la parole de ton Seigneur... il t'a fait grâce de descendre son Verbe jusqu'à toi. Ces paroles, le Maître du Monde les a véritablement prononcées. Et toi, misérable moisissure de la terre, quand tu as l'honneur de les répéter après lui, tu te négliges au point de les profaner. Tu mérites qu'on te coupe mille fois la langue... » (p.16) *L'Aventure ambiguë,* Paris, Julliard, 1961. On le voit bien, le point crucial est bien en effet ici que l'objectif général est de transmettre le savoir religieux à travers une conduite de communication dans laquelle les informations sont apportées principalement par Thierno.

[73] Nzamba (S.), *Les Larmes de Tsiana*, op. cit., p.13.

dans ce texte qui abonde de chansons. C'est le cas de la celle que va entonner Mutadibé pour motiver ses confrères :

> « Qui sommes nous ?
> Les Hommes !
> J'ai dit qui sommes-nous ?
> Les Hommes ! Quels Hommes ?
> Les Hommes de la Lumière restante
> Nous sommes ceux destinés à restaurer le jour
> Nous savons tout digérer
> Nous phagocytons la nuit
> Nous disperserons les ténèbres
> Au temps des Nocturnes écarlates de l'existence
> Nous sommes ce qui demeure quand tout s'en va
> Nous sommes les Hommes de la Lumières restante. »[74]

En Afrique traditionnelle le langage est si imbibé de mystique que sa saisie et sa compréhension s'en trouvent dépendantes de la nécessité de découvrir une clé appropriée pour le décryptage et le décodage de l'encodage des images pourvoyeuses de sens que charrient le langage en tant que discours. Cette chanson cache plusieurs éléments qui ne peuvent pas être compris par les profanes. Seuls les initiés savent de quoi il s'agit. En effet, il s'agit dans cette chanson de montrer à Muna qu'il est fait désormais partie de l'élite et de ceux qui doivent sauver la Nation qui est en pleine guerre.

Il faut dire en définitive que la formation de l'enfant y compris celle de l'orphelin est essentiellement un accouchement, une *maïeutique*. Par certains côtés, l'homme est très proche d'une attitude socratique. Engendrer c'est assurer l'avenir, perpétuer et sauvegarder la tradition ceci par l'entremise de la tradition dite orale. D'où le caractère très oral de la littérature africaine. Cette présentation plante déjà les jalons du type de texte que nous étudions dans ce travail. Est oral, tout ce qui se rapporte au parlé, au dit, au psalmodié, au véhiculé, au transmis au moyen de la parole ou du verbe fécondateur de choses et même de paroles elles-mêmes. Si l'oralité intègre aussi le pantomime et le kinésique, les arts plastiques, il convient de dire que la communication orale comme

[74] Yémy (G.), *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p.130.

socle de transmission des connaissances culturelles est prévalente dans la société orale, mais celle-ci n'occulte pas l'utilisation du système scriptural qu'est l'écriture.

Inscrite dans la dynamique de l'étant, la littérature traditionnelle africaine transmise au fil des âges au moyen de la mémoire, se mute de façon perpétuelle pour avoir une permanence de présence dans le contexte actuel concurrentiel que lui livre, à arme d'inégale valeur, une scripturalité imperceptiblement discernable même dans sa plus simple retenue. Ceci étant, tout en restant égale à elle-même, elle s'est vue contrainte d'épouser les limites de l'écriture afin de se pérenniser, et ce, à regret, car cette dernière a plutôt tendance à entraîner la mort de ses qualités et atouts majeurs que sont : le dynamisme, le mobilisme, la variabilité et le vitalisme et surtout son primordial esthétique qui est le rythme, qui articule et module les sens au gré des situations et des con-textes. Ceci montre alors que, les auteurs présentent leurs personnages avec des caractères de l'oralité en situant dans un environnement oral, en même temps, ils montrent que cet environnement qui peut concerner la vie de l'auteur est aussi soumis au changement. La transmission des connaissances qui se fait chez les orphelins par les membres de la communauté s'opère aussi chez les auteurs qui s'arriment à l'évolution de la littérature africaine qui, dans son essence était orale.

Si la mémoire populaire se souvient des noms comme ceux d'Aimé Césaire, Cheikh Anta Diop, Hampâté Bà, Sédar Senghor pour ne citer que ceux-là, il convient de dire que les figures de Ahmadou Kourouma, Georges Yémy, Sylvain Nzamba et Robert Zotoumbat semblent être importante à plus d'un titre, tant ces derniers ont permis de montrer les mécanismes de transmission des sagesses ancestrales et partant, des romans qui donnent des explications et la compréhension de la tradition africaine.

Il convient de dire tout de même que cette transmission devient plus difficile lorsqu'un parent vient à mourir. Car c'est l'occasion pour certains de venir partager les biens laissés par le défunt et en même profiter pour spolier les orphelins.

2- L'orphelin et le partage de l'héritage après la mort : la spoliation

La question de l'héritage en Afrique se pose avec beaucoup d'acuité dans certaines communautés. Elle fait appel aux systèmes de mariage tel que nous les avons précisés précédemment. En effet, du patriarcat au matriarcat, du mariage civil au mariage coutumier ou encore de l'enfant dit légitime à l'enfant illégitime, les questions d'héritage restent et demeurent des sujets sensibles et très délicats en Afrique au vue de l'appréhension fondamentale même qu'on y fait du concept de mariage. Si les questions d'héritage sont à plus de quatre vingt dix neuf pour cent (99%) sujets à polémique très délicat en Afrique, il y a d'abord la conception que l'on fait du mariage.

D'une manière générale, le mariage coutumier non seulement prime sur le mariage civil mais ce dernier reste moins pratiqué en Afrique. Or dans le mariage coutumier en Afrique, la procédure qui vise à unir deux partenaires donne plutôt lieu à une union entre deux familles, deux clans, deux villages etc. où la partie de l'homme a le dernier mot. Alors quand surviennent les problèmes d'héritage ce sont plutôt les parents (surtout du partenaire masculin) qui s'approprient les biens et avoirs au détriment de l'épouse et même des orphelins. La veuve et la progéniture sont ainsi dépouillés et privés de tout jusqu'au toit. Rejetés de leurs domiciles conjugaux et familiaux, la plupart de ces femmes s'en vont dans des bidonvilles urbains. Les enfants orphelins sont partagés - hérités - par leur parenté en même temps que les propriétés matérielles de leurs pères. D'autres enfants sont laissés à leur sort et deviennent chefs de famille, sans aucune assistance. Ces accaparements surviennent en général durant les cérémonies funèbres et la période de deuil[75], entraînant un niveau de détresse

[75] C'est le cas de Ndakyssa dans l'œuvre de Nzamba, *Le Supplice d'une veuve*, Paris, Edilivre, « Ed. APARIS », 2007. Son mari n'avait même pas encore été enterré que les palabres sur l'héritage ont commencées à diviser les familles. Ce personnage a démontré que la situation de la veuve ne souffre d'aucune ambiguïté en Afrique subsaharienne comme le précise les propos de sa belle-famille : « - Puisque celui qui t'a introduit dans cette famille par les liens du mariage n'est plus de ce monde, tu n'as plus de place ici. En refusant de te faire hériter, tu as déshonoré sa mémoire et humilié toute la famille. Ainsi, tu n'as pas compris que le concubinage est un campement et le mariage est un village stable. Sans enfants avec le défunt la famille ne te reconnaît aucun droit. Rien de tout ce qu'il possédait ne te reviendra. Dès ce jour, tu es à la disposition de ta famille. […] Telle est, après concertation, la conclusion de la famille que je représente ici. » (p.213).

particulièrement élevé chez ceux qui en sont victimes. La confiscation des biens des veuves a un caractère de punition (par exemple, couper les fruits de leur jardin), cupidité et stigmatisation.

Dans certains régimes dit matriarcat, comme on en rencontre en Côte-d'Ivoire et au Ghana chez les peuples Akan, il est clairement établi et immuable que les enfants du défunt n'ont aucunement droit de cité sur l'héritage. Selon la croyance chez ces peuples, l'affiliation héréditaire du fils au père ne peut-être vérifiée par la simple hypothèse que le fils serait issue d'une union entre son père et sa mère. Autrement dit, rien ne prouve que l'enfant soit effectivement légitime car d'éventuelles possibilités d'adultère notamment chez la femme sont possibles. C'est donc en cas de disparition de l'époux au fils aîné de sa sœur, c'est-à-dire à son neveu que reviendrait la responsabilité de la gestion des biens au détriment de la veuve et des orphelins.

Il se passe aussi des cas où, bien que le mariage civil ayant été consommé, il n'y ait pas de testament qui exprime les dernières volontés du défunt parce que cette culture ne fait pas encore objet d'une attention particulière de la part des Africains. Nous le verrons plus tard avec le personnage de Zotoumbat. La plupart de temps on se marie à l'état civil juste pour respecter la procédure religieuse sous-tend que le mariage civil doit être un préalable autrement le mariage civil serait l'antichambre du mariage religieux. La question de l'acceptation de l'épouse par la famille de l'époux peut-être aussi source de conflit d'héritage.

En effet, contrairement aux civilisations occidentales où le mariage scelle l'union entre deux individus, en Afrique c'est plutôt entre deux familles, clans etc. Donc l'acceptation du partenaire est du ressort de la famille et non de l'individu. Ainsi les enfants légitimes issus d'une union entre un homme et une femme qui n'aurait pas rencontré l'adhésion de la famille pourraient ne pas être les bienvenus. Par conséquent quand survient le problème de l'héritage, ces enfants sont tout de suite dépouillés. Pire on observe même des cas où des enfants dits illégitimes conformément à la loi se taillent la part du lion lors du partage de l'héritage au détriment de ceux issus d'une union consentante et parfaite, donc légitimes. La situation se présente comme suit : si un homme épouse une femme qui n'est pas aimée de ses parents, ces derniers peuvent lui en imposer une autre et les enfants qui seraient issus de cette union passeraient du statut d'illégitimes à celui de légitimes. Toutefois il convient aussi de préciser que les parents de l'épouse n'ont pas aucun droit de cité à l'héritage de leur fille si celle-ci venait à disparaître. C'est à l'époux que revient de tout droit la responsabilité de gérer ses biens.

Il apparaît clairement qu'en Afrique les questions d'héritage bénéficient plus à la famille de l'époux qu'à ceux de l'épouse ou même aux enfants. Ce qui est dommage car la tradition a tendance toujours à primer sur le droit civil dans les sociétés africaines, du moins dans certaines reculées. C'est cet état de chose que les auteurs décrivent avec beaucoup de subtilité pour montrer les inégalités qui et les impunités en Afrique.

3- La mort et le soupçon : Ngoye et August-Victore

Parler de mort et de soupçon dans la littérature africaine revient à faire le contour des éléments qui émaillent les croyances (fétichisme, sorcellerie, superstition…) en Afrique. A ces éléments nous allons étudier le statut littéraire de l'orphelin. Nous verrons comment à partir des romans, les auteurs de notre corpus décrivent une réalité qui concerne les enfants dans la généralité et les orphelins en particulier. Nous avons montré dans la partie introductive que Filip De Boeck a fait une analyse sur les enfants-sorciers à Kinshasa. Notre étude tiendra compte de son point de vue en montrant comment les orphelins deviennent des personnages qui incarnent la sorcellerie dans le milieu social africain.

Ferdinand Ezémbé a montré que dans l'évolution de la société africaine on note différentes conceptions de la mort parmi lesquelles :

- **La bonne mort ou mort naturelle**

Les causes de la mort ici ne sont pas contestables par les vivants, elles apparaissent dans le cours normal de l'ordre du monde. Dans les sociétés traditionnelles, les morts causées par les guerres entre deux groupes étaient aussi considérées comme naturelles.

- **La mort discrète concerne les nouveau-nés**.

On estime qu'ils sont venus sur terre voir ce qui s'y passe et sont repartis parce qu'ils ne s'y plaisaient pas. Cette croyance est soutenue par l'idée que le nouveau-né peut être la réincarnation d'un ancêtre, d'un esprit ou d'un membre de la famille venu voir ce qui se passe parmi les vivants. […] Cette mort ne donne pas lie à des funérailles. Les nouveau-nés sont rapidement enterrés.

- **La mauvaise mort ou mort suspecte.**

Il s'agit ici de mort causée par l'envoûtement, la sorcellerie, l'empoisonnement, les accidents, la foudre, les crimes de sang, suicide voir les accouchements. Le suicide est rangé dans la catégorie des mauvaises morts, celles qui sont contestées ; il est considéré comme un acte antisocial. Ce sont des morts qui entrainent des déchirements dans les familles et une grande tristesse.

C'est donc sur cette dernière catégorie de la mort que nous allons exploiter dans notre analyse, puisque c'est elle qui ressort le plus dans les œuvres que nous étudions. Mais pour y arriver à l'explication plausible de la mort et le soupçon, il faut interroger l'idéologie dominante qui passe par la superstition qui traverse les sociétés africaines traditionnelles. En effet, en Afrique il est difficile d'annoncer à son entourage « n'importe comment, à n'importe quel moment et à n'importe qui » les faits surtout heureux qui arriveront. On n'a peur d'attirer des envieux qui, par on ne sait quel tour de manège, vont les ravir. Ainsi, un voyage est-il effectué en cachette sans que les amis en soient informés ; parfois seuls la conjointe ou le conjoint est seul(e), un concours est passé sans que les voisins par exemple ne le sachent ; l'arrivée n'est « presque » jamais annoncé. On n'attend que le ventre gonfle et que tout le monde s'en rende compte ou bien quand on l'annonce, on a déjà passé plusieurs mois de grossesse, le mois et la date de l'accouchement ? « *Ces choses ne se disent pas »* ; et cela se vérifie dans *Et Dieu seul sait comment je dors*. En effet, le couple Pauline- Auguste Victor attend un enfant mais celui-ci préfèrera attendre avant de le faire savoir à leur entourage. Ceci est vérifié dans les propos qui suivent *:* « C'est elle qui a dit à son compagnon qu'il ne fallait pas ébruiter la nouvelle (…) Telle était la résolution qu'ils avaient prises. Observer une discrétion. Ces choses-là on n'en parle pas au risque d'attirer les mauvais esprits, les convoitises et les rancœurs.»[76] La superstition est telle que chez les personnes qui l'entretiennent, il se crée une psychose de l'autre, un sentiment de suspicion qui fait croire qu'un individu tapis dans un coin sombre nous veut forcément du mal.

Cette superstition est donc le mobile qui nourrit l'idée de la mauvaise mort et du soupçon dans l'imaginaire collectif africain. Car sachant que « les morts ne sont pas morts »[77], on l'est au moins par quelqu'un qui, quelque part, aurait manipulé le destin et les lois de la nature pour nous envoyer *ad patres*. Autrement dit, en Afrique, on ne meurt jamais seul ; la ''mort naturelle'' n'existe pas. En effet, après la mort de Pauline,

[76] Mabanckou (A.), op. cit., p.173.

[77] Diop (B.), *Leurres et lueurs*, in *Anthologie africaine ; poésie*, de Jacques Chevrier, Paris, Hatier, 1988.

Auguste-Victor n'échappera pas à ce comportement typiquement africain en soupçonnant Madame Ayassami, d'avoir tué ou d'être à l'origine de la mort de Pauline et leur bébé. C'est ce qui apparaît dans la conversation d'Auguste-Victor avec le Docteur Mougins en déclarant : « C'est elle qui est à l'origine de ça. C'est elle qui a envoûté Pauline et l'enfant, j'en suis sûr Docteur ».[78] De son côté, à Madame Ayassami de soupçonner, si ce n'est d'accuser Auguste-Victor de la mort de sa fille. Ainsi, à la même page, on note qu'elle « criait dans les rues de Capesterre et de Saint-Sauveur», elle ajoute « qu'il fallait chasser Auguste-Victor de Saint-Sauveur. Qu'il s'apprêtait à faire mal à nouveau ».[79] Il y a donc à travers ceci, l'idée que la mort dans la société africaine est liée l'entourage immédiat du défunt. Or, le narrateur précise très bien que Pauline est morte à la suite d'un accouchement compliqué. C'est ainsi que naît toutes les croyances autour du fétichisme et de la sorcellerie pour lesquelles les enfants et les orphelins en particulier sont accusées.

On ne peut évoquer la mort en Afrique sans mentionner un tant soit peu, son rapport avec des réalités qui la caractérisent ; c'est-à-dire le fétichisme et la sorcellerie. En parlant de la sorcellerie, Ferdinand Ezémbé tient à préciser les différentes formes de sorcellerie :

> « Il convient cependant de lever une équivoque sur la nature de la sorcellerie souvent stigmatisée par son aspect négatif, alors que la réalité est complexe. Les sociétés traditionnelles africaines distinguent la sorcellerie positive, acquisition de savoir ésotérique qui caractérise certaines personnes de la société, et la sorcellerie criminelle qui consiste à faire du mal. »[80]

Il faut entrevoir la sorcellerie sous deux angles : positif et négatif. En effet, dans l'œuvre de Mabanckou, le fétichisme et la sorcellerie y sont pleinement évoqués. Sukissa Bango Nionso, est un féticheur dont la fonction est de soigner toutes les personnes malades qui viennent à lui dont Auguste-Victor :

---

[78] Mabanckou (A.), op. cit., p.185.

[79] Idem.p.188.

[80] Ezémbé (F.), op. cit., p.71.

> «[…] Sukissa Bango Nionso, très réputé dans l'île, suivait régulièrement Auguste-Victor à l'aide de la science obscure et traditionnelle du continent noir. Le sorcier lui faisait avaler des décoctions puantes mais efficaces pour remettre les nerfs à leur place. Avant de les donner au malade, le sorcier en buvait un peu lui-même. L'Africain lavait l'homme avec des plantes sèches et odorantes. Il parlait dans sa langue, une langue incompréhensible […]. Le sorcier chantait, élevait la voix. Une façon d'invoquer les esprits et de chasser le diable qui, selon lui, s'était réfugié dans le corps du malade (…) après quelques mois, Auguste-Victor (…) était né de nouveau ».[81]

On voit que le fétichisme et la sorcellerie évoqués ici, par Mabanckou sont positifs d'autant plus qu'ils permettent de soigner, de « ramener à la vie » un individu malade. C'est le fait du sorcier- guérisseur appelé aussi « nganga » qui dans les sociétés traditionnelles africaines a pour tâche de concocter des remèdes aux patients. C'est la vraie sorcellerie qui donne une image positive de la fonction du guérisseur.

Mais toute chose ayant son contraire, il y a d'un autre côté, une sorcellerie négative qui peut conduire à la mauvaise mort. Madame Ayassami est certainement une de ces figures du roman qui représente cette sorte de sorcellerie et de fétichisme qui ne contribue pas à relever l'homme de sa maladie mais plutôt de l'« enfoncer » en proférant des paroles de malédictions. En effet, après la mort de sa fille, elle fera savoir sa véritable identité de sorcière afin de nuire à Auguste –Victor voulant se venger de ce dernier. Le narrateur affirme

> qu' « elle avait rasé son crâne et badigeonnait tout son visage de cendres mouillées. Elle se drapait de vêtements noirs et rouges vifs […] Et elle lançait des mauvaises paroles, lapidait la maison d'Auguste-Victor. Ce rituel atteignait son comble lorsqu'elle levait ses madras jusqu'à la poitrine afin de montrer au public et en direction de la maison d'Auguste-Victor, son derrière. Elle entonnait des chants de sorcellerie que personne ne comprenait. Elle affirmait qu'Auguste-Victor était foutu. »[82]

[81] Mabanckou (A.), op. cit., p204.

[82] Idem. p. 187.

Ce dernier n'avait-il pas, en effet, perdu la raison au point qu'il perdit son travail à Savonbas, alors qu'il était promis à un plus bel avenir ? Car montrer sa nudité est un rite de malédiction redouté dans l'île et qui fait des dégâts sans commune mesure.

De son côté Zotoumbat à travers *Histoire d'un enfant trouvé* montre qu'il ne s'agit pas de sorcellerie positive ou négative, mais plutôt des accusations malpropres de celle qui jusque là était considérée comme sa mère. En effet, les accusations portées contre Ngoye viennent du fait qu'elle nourrissait une jalousie et pour se débarrasser de lui, ou pour le mettre hors de la famille, il fallait bien un subterfuge. L'argument qui pouvait tenir devant la communauté était d'accuser Ngoye de l'empoisonnement de son frère comme le dit sa mère :

> « Tu as à reconnaître un assassinat. Penses-tu que tes questions te ferrons éviter la punition qui t'attend ? Si mon enfant meurt, tu mourras aussi, petit esclave, lança d'un coin celle qui avait été ma mère […] Ngoye est un garçon très dangereux, il doit avoir travaillé à ce projet depuis longtemps. Qui sait s'il ne pensait pas tuer toute la famille pour garder pour lui seul cette richesse dont il bénéficie gratuitement ? »[83]

Il y a dans les propos de la mère de Ngoye plusieurs informations. La première concerne l'état esclavagiste du jeune orphelin. Comme il a été signifié précédemment, Ngoye est un enfant trouvé et donc n'appartient pas à cette communauté, ni à aucun lignage. En tant qu'orphelin, il est beaucoup plus éveillé que son ''fils naturel''. C'est ce qui suscite l'esprit antipathique de sa mère. La seconde information ce qu'il est devenu un « garçon dangereux » puisque tout ce qu'elle a entreprit pour le chasser de la famille n'a pas fonctionné. Pour cela il faut comprendre au contraire que c'est elle qui aurait « travaillé à ce projet depuis longtemps ». Pour finir il fallait trouver un argument de poids qui pourrait le chasser définitivement. Comme la mort en Afrique n'est pas simple, faire « reconnaître à Ngoye l'assassinat » de son frère serait montré sa culpabilité, sinon sa sorcellerie. Par des circonstances d'aggravation, elle a la prétention de dire que Ngoye aurait tué toute la famille, dans quel but ? Bénéficier gratuitement de la richesse de la famille.

[83] Zotoumbat (R.), op. cit.,pp 61-62.

De plus, les propos de la mère de Ngoye sont soutenus par le nouveau père (le cousin de son père a épousé sa mère après la mort de leur père, c'est lévirat). Ce dernier nourrissait également des ambitions démesurées et un regain de jalousie pour le jeune orphelin :

> « Ah ! Le temps de nos pères ! J'aurai déjà tué ce petit animal d'un coup de pilon. Ah ! Le temps de nos pères ! Ce que nous devons lui dire ce qu'il mourra si mon fils meurt, et qu'il quittera notre famille aussi nu qu'il est entré quand bien même Issombo survivrait. Cet événement nous mettra désormais en garde contre ces orphelins que nous élevons. »[84]

Regret de la barbarie des anciens et même temps mise en grade de cet orphelin-enfant-sorcier. Quelque soit l'issue du procès, le couple ne voulait plus partager le même toit que Ngoye. Ils mettent en garde toutes les personnes qui viennent souvent à l'aide des orphelins. Bien heureusement Ngoye fut acquitté et le tribunal traditionnel reconnut le couple coupable : « elle fut battue comme moi la veille au soir, puis escortée à l'autre bout du village. Les notables avaient décidé de la bannir du village. »[85] C'est le sort qui est réservé au meurtrier.

En somme, il faut dire que la littérature africaine de par ses différentes formes, fait du roman un ''objet'' destiné à « imitation du monde selon des moyens littéraires, c'est-à-dire une imitation édifiante et civilisatrice. »[86] Partant de ces propos, il faut comprendre que ''l'imitation édifiante'' amène ici à faire comprendre aux Africains ce qui se passe autour d'eux. Et montrer que la situation de l'orphelin doit être revue dans la société qui pèse sur les ''faibles''. La mission ''civilisatrice'' est inhérente à la prises de conscience des membres de la communauté quant aux accusations de mort et de soupçon qui nourrissent leurs esprits. Les auteurs invitent leur lecteur à un dépassement des préjugés, des croyances sans fondement (même si c'est ce qui nourrit l'univers africain). La réflexion porte désormais sur l'hybridité culturelle qui traverse le continent depuis la colonisation jusqu'à nos jours.

---

[84] Idem. p.64.

[85] Idem. p.68.

[86] Dirkx (P.), *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000, p.44.

Chapitre.2 Les effets de l'hybridité culturelle : entre tradition et modernité

> « Toutes les cultures évoluent, tantôt mues par leur dynamisme interne, tantôt sous l'influence de facteurs extérieurs. Toutes ont intégré, d'une manière insensible et continue ou à certains moments privilégiés de leur histoire, des éléments étrangers qu'elles ont assimilés. Rien ne serait plus faux que de présenter les cultures traditionnelles de l'Afrique Noire comme stationnaires, non-évolutives, préservées d'influences extérieures et monolithiques. L'histoire et l'ethnologie soulignent l'incidence probablement décisive d'éléments culturels paléo-méditerranées sur une grande partie du continent. »[87]

L'hybridité culturelle renvoie à l'état de culturel caractérisé par une recherche des valeurs. C'est ce qui caractérise l'Africain dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. En effet, les personnages de *Et Dieu seul sait comment je dors* se retrouvent dans une situation telle qu'ils ne savent plus exactement à quelle culture ils appartiennent. C'est dans ce sens qu'il convient d'entendre cette interrogation de Makabana : « Qui suis-je, moi ? Un Africain ? Un français ? Un Guadeloupéen ? Je suis tout çà à la fois et pourtant je suis moi-même ». Cette hybridité est perceptible par ailleurs à travers les noms des personnages, des villes, etc. C'est le cas par exemple du personnage Auguste-Victor, des villes comme Vieux-habitants Basse-terre, etc.

Il est soulignons aussi cette distinction que l'auteur tente de marquer entre l'Afrique et les Antilles, s'agissant justement la question de l'identité culturelle des individus relevant de ces espaces géographiques. En effet, on voit comment Makabana refuse de rester en France. Mieux, il s'approprie un nom qui lui rappelle ses origines africaines. Ce qui n'est pas le cas par exemple avec Auguste-Victor qui, lui, semble se complaire dans ce statut d'hybridité manifesté ici par son nom qui a une consonance occidentale.

[87] Erny (P.), *L'Enfant et son milieu en Afrique noire*, op.cit. p.25.

L'assertion de Pierre Erny explique en clair que le continent africain n'est pas en marge des influences extérieures. Les effets de l'hybridité culturelles sont perceptibles aussi bien dans les sociétés occidentales que dans le milieu africain. On attend par *hybridité culturelle* ce mélange et ce mutualisme (qui se fait parfois avec beaucoup de heurts et des conséquences inattendues) entre ce qui est considéré comme ancien et ce qui est vu comme nouveau. Pour mieux développer cette hybridité culturelle, il est circonspect de joindre deux notions majeures qui sont *tradition* et *modernité*. En effet, il s'agit de montrer comment les enfants africains en général et les orphelins en particulier errent dans une société en perpétuelle mutation. De la présentation traditionnelle du milieu africain, à ses changements qui l'invitent à être au même diapason que les autres continents, l'orphelin africain ne trouve sa place et ne sait plus à quels Saints se vouer. C'est pourquoi cette hybridité a le plus souvent des conséquences néfastes sur les enfants. Partant de l'éclatement de la structure familiale, on abouti à un phénomène qui se repend presque partout en Afrique, celui des enfants de la rue. Ce phénomène grandissant conduit à comprendre cette catégorie d'enfants qui divaguent ou migrent entre *deux-mondes.*

Ce chapitre à l'instar des travaux d'Ezembé et en application à notre corpus, veut mettre en lumière les valeurs culturelles, les ressources individuelles et communautaires qui existaient avant l'arrivée des étrangers, mais aussi les problèmes, les difficultés auxquels familles et enfants sont confrontés. C'est un défi pour eux de mettre en relation leur culture traditionnelle et celle venue d'ailleurs que l'on soit en Afrique ou en Occident. Le cas de Makabana permettra d'expliquer que, quel que soit le milieu dans lequel l'enfant africain se trouve, il rencontre les problèmes d'assimilation au sens senghorien du terme.

1- L'éclatement de structure familiale : la *déparentalisation*

Il est sans conteste que l'évolution culturelle de l'Afrique ne s'est pas faite sans heurts. C'est pourquoi il est judicieux d'exposer cette société telle qu'elle se présentait avant l'arrivée des étrangers. Comment la famille africaine a-t-elle évolué? Quelles ont été les conséquences de l'arrivée des étrangers dans les sociétés traditionnelles?

Qu'advient-il pour les enfants ? C'est cet ensemble d'interrogation que nous allons élucider en invitant les œuvres d'Essomba, Kourouma et Yémy.

Autrefois, l'éducation coutumière commençait des le jeune âge. Les parents avaient une grande considération pour leur progéniture, car elle était vue comme la relève de demain et le socle du devenir des traditions. En effet, tout était mis en œuvre afin que la famille et la communauté soient attentives sur l'évolution de l'enfant.la structure familiale était soudée ; les valeurs de partage de la vie communautaire et d'hospitalité étaient le quotidien des villageois. Tout était fait en sorte que l'enfant devienne un homme capable de diriger le clan, de fonder une famille et de la protéger en même temps d'assurer son bonheur quelque soient les difficultés qu'il rencontrera.

Mais il faut dire que la rencontre avec le mode de vie extérieur a entraîné des grands bouleversements même chez les grandes personnes de la communauté. La société a fortement et rapidement évolué à tel point que même les vieillards se sentent de plus en plus désadaptés par rapport à leur milieu à mesure qu'ils avancent en âge. Ils étaient mieux intégrés et plus à l'aise dans la société traditionnelle à tendance souvent gérontocratique, où tout repose sur une expérience et un savoir dont la lente transmission se fait sur un mode essentiellement oratoire. Tout est désormais soumis l'assimilation ; prendre ce qui est bon et laisser ce qui est mauvais devient un choix laborieux et périlleux. Dans un tel contexte culturel, le village n'est plus perçu comme une véritable communauté spirituelle soudée encore moins un ensemble formé des institutions, des croyances, des usages et des techniques qui assurent la cohésion et l'équilibre moral et social du groupe. Tout semble perdu dans un ailleurs jamais vu à tel point que l'acculturation devient possible. Le mode de vie traditionnel paraît s'échapper pour laisser la place à l'égoïsme, au négoce et un altruisme effréné. Ces comportements sont perceptibles dans certaines cellules familiales comme on peut le constater dans l'œuvre d'Essomba.

En effet, dans *L'Enfant aux larmes de sang,* le personnage éponyme est soumis à une indifférence de la part de ses parents maternels :

> « Contrairement à ce que sa situation pouvait laisser penser, Bilâm n'avait pas sa mère pour toute famille. Il avait des oncles, des tantes, de cousins et de cousines, tous ces gens qui auraient dû être pour le jeune garçon, dans une Afrique réellement solidaire, des pères, des mères, des frères et sœurs. Et pourtant à sa naissance, une dame plus courageuse que d'autres avait osé demander :

-Qu'allez-vous faire de l'enfant ? Sauvez-le au moins, à défaut d'avoir voulu sauver sa mère, votre sœur. C'est quand même votre sang ! Comment pouvez-vous l'oublier ?

C'est Belinga Athanase, l'aîné de la famille, un rustre au cœur aussi dur que les cals des ses mains de maçon, qui avait rétorqué :

-Mon sang, madame qui se mêle de ce qui ne la regarde pas, coule dans mes veines, il ne sort pas des yeux d'un enfant.

L'attitude d'Athanase Belinga trahissait la haine et la peur de toute une famille »[88]

Le narrateur de l'œuvre d'Essomba met en relief deux personnages dont l'un illustre le parfait individu aliéné, épris des préjugés et l'autre, victime de ces préjugés. L'oncle Belinga Athanase est celui qui oublie les valeurs coutumières apprises. Comment un homme de sa tranche et en plus ''l'aîné de la famille'' pouvait avoir un ''cœur aussi dur'' face à une telle situation ? Bilâm n'était autre que le fils de sa sœur cadette. Mais son égoïsme, son manque de maturité et de responsabilité l'ont amené à renier tout lien avec cet enfant en oubliant les vraies valeurs africaines. L'adverbe *''réellement''* vient en puis de ce que l'Afrique a comme valeurs indélébiles, à l'instar de la solidarité, l'hospitalité et le partage. Cependant, au fil du temps, ces valeurs disparaissent petit à petit et laisse naître des figures comme Anselme Belinga et sa famille. Ces cousins, cousines, tante et oncle auraient été les remplaçants des parents de Bilâm. Mais il a été laissé libre cours, tout ceci à cause des préjugés qui fusaient autour de la mère de l'enfant. Car celle-ci était considérée comme « le diable en personne, venue pour damner les esprits les plus purs »[89]. En effet, pour mieux comprendre l'éclatement de la famille Belinga, il faut situer les faits dans leur contexte historique. Belinga Athanase avait certaines raisons d'en vouloir sa petite sœur au point de refuser son fils. La situation remonte à l'époque de l'arrivée des Blancs dans leur village. Ils avaient pour objectif de construire certaines infrastructures dans ce milieu. La route était la priorité de leur présence. Le narrateur montre que le malheur de cette famille commence avec l'installation du chantier :

[88] Essomba (J-R.), *L'Enfant aux larmes de sang*, op.cit. p.25.

[89] Idem. p.37.

> « Le chantier qui avait désorganisé la paisible vie du village, avait stationné pendant de longs mois non loin d'Afamba. A cette époque-là, il y avait partout des étrangers qui venaient d'Europe, d'Asie et des autres coins du pays. L'hospitalité africaine, à Afamba, ne se démentait pas.
>
> Avant l'arrivée du chantier, le conseil du village avait pourtant réuni toutes les jeunes femmes pour les mettre en garde contre les ravages qu'occasionne souvent le passage de ces meutes assoiffées d'alcool et du sexe. Même le sous-préfet, en annonçant aux villageois l'arrivée de ce qu'il avait pompeusement appelé la matrice de la modernité, avait prévenu qu'il fallait s'attendre à quelques désagréments car toute chose a son revers. Qui aurait pu penser que la catastrophe la plus retentissante allait venir d'une mère de famille aussi posée que Léonce ? »[90]

Les propos du narrateur donnent une évolution et un éclaircissement des changements qui se sont opérés. Il évoque tout d'abord la stabilité qui régnait dans ce paisible village. Ensuite, il mentionne ''l'hospitalité'' dont fait montre les Africains qui ont le courage et la bienveillance de recevoir ces ''étrangers qui venaient d'Europe, d'Asie et d'autres coins du pays''. Le village Afamba était d'une tranquillité sans conteste, souligne-t-il.

Enfin, il faut comprendre que tous ces désagréments étaient l'effet de ce qu'il a appelé pompeusement ''la matrice de la modernité''. Toutes les femmes avaient été averties des influences et des conséquences que devait occasionner l'arrivée de ces étrangers. Mais le plus étonnant dit le narrateur, ce que se soit dans le couple le plus exemplaire et le plus respecté que tout a basculé. En effet, Léonce avait commis l'adultère avec un de ces étrangers. Un acte réprimandable qu'elle n'a jamais assumé et dont son mari n'avait pas aussi eu le courage d'affronter. L'époux préférait entendre que *''tous les bébés naissent blancs''* [91]et ce changement de la couleur de l'enfant était un sort jeté pour séparer la famille. Pourtant, rongée par le remord et inattentive à ses faits, Léonce va ôter tous les doutes de son mari. Dans un de ses sommeils et inconsciente, elle profère de ''terribles malédictions à sa fille Marguerite''. C'est à cet instant qu'Anselme Belinga réalise la gravité de sa naïveté. Il comprend alors que « c'est cette enfant, fruit d'une mauvaise graine déposée par un étranger, qui est responsable de tout

[90] Ibidem. pp.33-34.

[91] Ibidem p.34.

le malheur »[92]. Après la mort de Léonce tous les membres de la famille se séparent et chacun s'enferme dans une aphasie totale. Et Bilâm issue de ce fruit maudit n'avait aucune place dans la famille.

Il vient d'être démontré par ces passages du roman d'Essomba qu'il régnait une quiétude au sein du milieu rural, sinon des sociétés traditionnelles. Les valeurs culturelles qu'elles avaient ont fait que la paix et la stabilité étaient le partage de tous. Car plus la famille était grande, plus elle était crainte, puis elle constituait une force pour l'économie. C'est à cet effet que le narrateur dit « Et puis, la grandeur d'un homme ne se mesure-t-elle pas au nombre de ses femmes et de ses enfants qui sont autant de bras actifs dans les champs et autour du bétail ? »[93]. Il s'agit de montrer ici que le chef de famille était plus respecté en fonction du nombre de ses femmes et enfants. Toutefois, nous avons vu que l'arrivée des étrangers dans le village a causé plusieurs désagréments. La ''matrice de la modernité'' a été l'origine de l'éclatement de plusieurs familles dont celle de Bilâm en est un exemple. Et ceci nous amène à réévaluer les propos de Claude Lévi-Strauss qui invite les groupes d'individus isolés à sortir de leur autarcie. C'est du moins ce que l'on constate dans son livre *Race et histoire* quand il affirme : « L'exclusive fatalité, l'unique tare qui puisse affliger un groupe humain et empêcher de réaliser pleinement sa nature, c'est d'être seul »[94]. En d'autres termes, Lévi Strauss invite chaque communauté, chaque identité culturelle à sortir des limites de l'ethnocentrisme. Il prône donc l'homogénéité des cultures. ''Etre seule'' ici sous-entend que les Africains étaient dans un carcan et qu'ils avaient besoin de s'ouvrir. Cela qui justifie la colonisation, car l'arrivée des étrangers offrait des opportunités de rencontre avec d'autres cultures, d'autres savoir-faire. Mais cette rencontre hybride entre la société dite traditionnelle et celle dite moderne sur le plan social, s'est soldé par des changements de comportement. Les facteurs politiques et économiques expliquent en mieux cette situation dans le milieu urbain.

En effet, la situation politique (les guerres, les dictatures…) et économique de l'Afrique laisse apparaître un phénomène qui se repend de plus en plus : la *déparentalisation*. On entend par *déparentalisation*

---

[92] Ibidem. p.36.

[93] Ibidem. p.33.

[94] Lévi-Strauss (C.), *Race et histoire*, Méditations, Gauthier, 1961, Nouvelle édition, 1973, p.21.

> « l'ensemble des procès exténuation et de rupture des liens de parenté et surtout de la figure de l'autorité patriarcale (ce qui conduit sur le plan social à l'émergence des femmes comme ''chef de famille'' précaire ou non) ; de réduction drastique de la sphère des solidarités claniques, lignagères dans les sociétés urbaines et rurales d'aujourd'hui »[95].

La première partie de cette analyse ébauchait déjà la *déparentalisation*, mais dans le milieu rural ou dans un contexte historique traditionnel. La suite est consacrée au milieu urbain qui est aussi livré à ce phénomène. Il est plus fréquent dans ce milieu à cause quelquefois de la situation politique qui ne donne plus la possibilité à la figure paternelle de s'occuper de sa famille. Le personnage de Yémy est celui qui a exprimé à travers ses propos l'absence total du père. Le contexte est bien particulier ; la guerre bat son plein et la voix de l'orphelin se fait entendre :

> « Mon père s'est rangé avec les Traître. Il n'était pas là quand les autres Traîtres nous ont fait soldats. Je l'ai peut-être tué au combat. Mon pauvre père. Etait-ce au Rwanda ? Ou en Bosnie… Non, je n'ai jamais mis pieds en Bosnie. Bref. Ma mère fut enlevée un matin. Depuis, portée disparue. Alors, le Sergent devint notre père. Le père des orphelins. Période trouble. Où sont mes frères d'armes et de misère ? »[96]

Dans les romans que nous analysons, plusieurs rapports s'établissent entre les jeunes orphelins et certains substituts du père. On appelle substitut du père, tout homme qui pourrait jouer le rôle de père dans certaines circonstances. Ainsi naissent dans ces rapports une complicité et une affection naturelle mettant en abyme la filiation de sang. Chaque personnage orphelin recherche une *paternité manquée* pour emprunter l'expression de Freud. A Marthe Robert d'ajouter que « ce père royal et inconnu, cet éternel absent pourrait tout aussi bien ne pas exister, c'est un fantôme, un mort auquel on peut certes vouer un culte, mais aussi quelqu'un dont la place est vide et qu'il est tentant de remplacer »[97]. On voit bien que les orphelins de notre corpus s'accordent avec les propos de Marthe Robert. N'ayant pas leurs pères, ils optent alors pour les substituts.

---

[95] Tonda (J.), *Le Souverain moderne*, op.cit. p.38.

[96] Yémy (G.), *Tarmac des hirondelles*, op.cit. pp.39-40.

[97] Robert (M.), *Roman des origines et origines du roman,* Paris, Ed. Grasset, 1981, p.51.

Si l'on reste sur le texte de Yémy, le narrateur présente bien qu'il s'agit d'une situation d'instabilité qui le conduit vers une désorientation. Les interrogations de son propos montrent qu'il ne sait vraiment pas où il se trouve. Mais ce qui est important de savoir dans ces circonstances, est que ce genre d'orphelin a besoin d'une protection paternelle. Il ne sait pas si son père est mort au combat ou si sa mère a été enlevée. Il trouve le réconfort auprès de leur sergent. Celui-ci devient automatiquement ''le père des orphelins'' pendant la période trouble. Dans ce roman, la recherche de la paternité est perceptible à travers les carences, la recherche de sources vitales causées par le sentiment de frustration face au conflit qui règne. Le manque du père creuse l'indétermination de l'être du personnage. La quête du père devient fondatrice de l'identité, même quand elle se manifeste sous le mode d'opposition au père car, comme l'écrit Paul Verdevoye, cité par Amadeo López : « si la quête du père est une quête de une quête de l'identité, l'opposition au père n'est confirmation de celle-ci. »[98] Dans cette perspective, Amadeo López montre que la quête du père, liée à celle de l'identité, se trouve sous formes diverses dans de nombreux romans hispano-américains. Même si dans les romans que nous étudions il y a beaucoup plus la quête de la mère, il n'en demeure pas moins que le père reste toujours la personne à laquelle les personnages aimeraient s'identifier. C'est pourquoi, malgré le conflit, les oppositions qu'ils peuvent avoir entre eux, le père reste un maillon incontournable.

Dans la même pensée, le personnage de Kourouma est aussi au désarroi de n'avoir pas bien connu son père de son vivant. Ce qui cause à cet orphelin une certaine amertume à l'idée d'en parler : « Je n'aime pas parler de mon père. Ça me fait mal au cœur et au ventre. Parce qu'il est mort sans avoir la barbe blanche de vieillard sage. Je ne parle pas beaucoup de lui parce que je ne l'ai pas beaucoup connu. »[99]

Le refus de Birahima de parler de son père est un signe de douleur causée par l'absence de celui-ci depuis son jeune âge. Il affiche également ce regret de voir son

[98] López (A.), *La Conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain*, Doctorat d'Etat, Paris3, 1989, M.C.F., p.532.

[99] Kourouma (A.), *Allah n'est pas obligé*, op. cit. p.29.

père mourir aussi jeune. Et la suite du texte montre que Birahima a eu pour support paternel Balla le féticheur qui ‘‘connaît trop de chose’’.

Dans les deux cas que nous venons d’évoquer, la dislocation de la structure familiale entraîne l’absence de la figure paternelle, mais elle est comblée par les hommes les plus proches des orphelins. Par ailleurs, le cas de Tsiana dans le roman de Nzamba répond à logique décrite par Ezembé dans son ouvrage. Une logique qui montre que les pères sont vivants, mais leur autorité patriarcale diminue et provoque l’émergence des femmes comme chef de famille.

Tsiana, la figure axiale, grandit dans un univers divisé entre le village et la ville. Parti pour la ville, elle rompt les liens avec un père qu’elle n’avait pu bénéficier d’affection. Ce père ne lui accordait aucune une place dans la conversation pour qu’elle pût s’exprimer : « le dialogue avec ses enfants n’était pas de nature à nous laisser la possibilité de le questionner sur les sujets aussi sensibles. »[100] C’est ici une volonté de montrer que le père n’assume pas sa responsabilité. Ce père se caractérise par une personnalité en dérive, par une démission face aux responsabilités qui sont les siennes, par le recours à la violence ou à la dérobade pour compenser sa stérilité chronique. Ainsi, Tsiana peut affirmer : « Mes parents m’étaient tombés dessus comme un paquet d’abeilles sur un récolteur de miel imprudent ».[101] Parmi ses parents, on trouve sa belle-mère et son père. Ne pouvant prendre la parole ou défendre sa fille, le père de Tsiana entre dans un jeu où la violence est le seul moyen de se faire entendre. Il ne peut prendre aucune décision dans la maison.

Abordant dans le même sens, Ghislaine Gouraige affirme : « Le père violent, le père et les plaies qu’il inflige symbolisent également la créature abusive et abusée, miroir d’une race dépouillée et témoignage des déviations mentales qui lui sont assurées ».[102] Le contexte de Gouraige convient à celui de l’homme noir postmoderne. Appliquer à l’écriture Nzamba, au lieu de parler ‘‘de race dépouillée’’, parlons plutôt ‘‘d’identité dépouillée’’ car le père de Tsiana est démis de ses fonctions de paternité, il est témoin d’une déviation mentale, celle qui donne à la femme toutes les responsabilités. Ce roman suit la pente de la mutation progressive qui a vu peu à peu le

[100] Nzamba (S.), op. cit., p.15.

[101] Idem, p.20.

[102] Gouraige (G.), *Continuité noire*, Dakar - Abidjan, NEA, 1977, pp.39-40.

père africain perdre ses prérogatives et sa supériorité au profit de la femme. Disgracié par la modernité, démis de son autorité, sinon de sa raison d'être, le père s'est peu à peu muré dans le mimétisme et l'inaction, s'abandonnant à l'évasion et à la soumission. C'est un père ''effacé et près à baisser la tête face à sa femme''.[103] Cette situation a pour conséquence la perte de crédibilité due à l'effet du modernisme. La plus grande des conséquences est la situation dans laquelle le personnage central a vécu. En évoquant cette partie, les unités discursives de Nzamba nous amènent à comprendre une réalité, celle de l'*insupportabilité* des pères. Une irresponsabilité des pères du fait du capitalisme effréné et entraînant la réification du sujet et sans pourtant tenir compte de ce que les enfants peuvent subir et la négligence de leur père. C'est un appel à la conscience de tous ceux qui se reconnaissent comme pères. Car la santé psychologique de leurs enfants en dépend. La responsabilité de la littérature est de rendre fictionnels ces faits sociétaux. Le langage permet d'instrumentaliser cette conception du personnage et de lire derrière les mots la pensée de l'auteur. Ces mots disent l'absence du père dans les familles.

2- Les inflexions du milieu urbain : les orphelins-enfants de la rue

En Afrique, l'émergence de l'urbanisme en littérature n'est inséparable à la notion de jeunes. La croissance très rapide des grands centres urbains et la crise économique prolongée ont provoqué l'éclatement des familles les plus pauvres. Des enfants, même très jeunes se retrouvent dans la rue à la recherche de quoi vivre. Ils sont nombreux dans la rue et finissent au prise avec la loi par manque d'encadrement et d'assistance sociale. Un danger pour l'avenir et une réalité qui concerne tout le monde dans son rôle tantôt en tant que parent, tantôt en tant qu'éducateur, tantôt encore en qualité de membre de la société qui a des devoirs et qui partage des solidarités en matière de protection des jeunes. Dans cet assemblage des jeunes enfants, on distingue les orphelins. Pourtant, même dans les études récentes sur les enfants de la rue, on a tendance à éluder cette

[103] Nzamba (S.), op. cit., p.15.

catégorie de personnage qui est néanmoins un acteur social. La raison essentielle tient sans doute à la confusion qui pourrait régner entre un enfant ‘‘normal’’ (qui a ses deux parents mais se retrouve dans la rue) et un enfant orphelin (qui a perdu un ou les deux parents). Les limites de cette distinction semblent mimines voire difficiles à cerner. De plus, le sujet sur l'enfant de la rue a longtemps été élaboré par certaines études sur la modernisation des villes africaines, la crise du système urbain et les pratiques du management urbain. Le problème de l'orphelin dans le milieu urbain demeure, et la faiblesse épistémologique se trouve dans le rapprochement que l'on fait, le plus souvent, entre l'apparition des villes africaines et le contexte historique en oubliant les tribulations de ce personnage. Or l'orphelin appartient de nos jours à un genre de personnage qui fait figure dans la production littéraire africaine. C'est un personnage qui est souvent présent dans les œuvres romanesques de ces dernières décennies. Et que la description du milieu social urbain le soumet à une double médiation, à la fois perçu comme victime ou bourreau pour la société. Cette partie n'évoquera que la victimisation de ce personnage au sein du milieu urbain qui a tendance à l'éloigner des valeurs africaines. Aurait-il choisit ce destin ? Quel est souvent son état psychologique ? L'orphelin est-il comme tout autre enfant de la rue ?

Dans l'une de ses exégèses, Claire Brisset[104] décrivait déjà l'évolution de la paupérisation galopante en Afrique. Elle a montré que le continent tend à s'urbaniser, mais aussi que l'urbanisation a des conséquences sur le niveau de vie des habitants. Elle précise qu'à l'orée du troisième millénaire, la moitié de la population mondiale vivra et travaillera en ville, alors que l'autre moitié devra sa survie économique … au fur et à mesure que le monde s'urbanise, la pauvreté s'urbanise aussi. Avec les taux de croissance annuelle allant de 5 à 10%, c'est dans l'ensemble des pays d'Afrique au sud Sahara que le phénomène est à la fois plus récent et plus marqué. Gonflée par les taux de natalité toujours élevé et par un exode rural inachevé, la ville a fait irruption dans la société africaine. De ce point de vue, il est perceptible que la ville devient un point d'attraction de toutes les sociétés. Et les romanciers africains l'ont également compris. C'est pourquoi, associé à cette représentation de la ville, ils ont adjoint un personnage particulier, l'orphelin.

Parler des inflexions du milieu urbain sur les orphelins revient à s'interroger sur leur place dans la société urbaine et de leur avenir surtout. Avant d'y arriver, il est

[104] Basset (C.), *Les Enfants du monde*, revue comité français pour l'UNICEF n°128, 1996.

possible d'évoquer quelques romans africains qui consacré leur diégèse sur les difficultés des Africains à s'intégrer dans les villes. En effet, nombreux sont auteurs africains qui ont produit des textes qui font le lien entre les effets de l'urbanisation et l'avenir des jeunes africains.

Camara Laye écrit *L'Enfant noir*[105] en 1953 et devient un des "classiques" de la littérature africaine avec l'aide de l'institution littéraire française. Laye y raconte son enfance dans un village de Guinée, puis à l'école européenne de Conakry. Laye écrit ce roman en France, où il étudie dans des conditions difficiles, l'enfance africaine dans un pays colonisé y est idéalisée, des auteurs plus engagés dans le combat pour l'indépendance le lui reprocheront. Sans être dénoncée, l'occupation de la Guinée par la puissance coloniale est vécue comme la mort d'un monde. Laye ne combat pas, il évoque avec une douce nostalgie un monde en train de mourir. Nous entrons dans une époque qui ne croit plus à la synthèse. Un monde doit mourir pour laisser place à l'autre. L'intégration par les romanciers africains de la distinction entre deux sphères incompatibles était le préalable à l'émergence d'un roman de contestation de l'ordre colonial. D'autre ne l'aurait pas compris de cette oreille, mais insistent toujours à partir en ville pour découvrir le nouveau monde.

C'est ce que l'on remarque dans l'œuvre d'Abdoulaye Sadji, enseignant sénégalais, dont l'intitulé est *Maïmouna*[106]. Le roman raconte l'histoire d'une jeune villageoise, bien faite, et pleine d'enthousiasme pour la grande ville et part à Dakar où elle abandonne les valeurs traditionnelles pour se griser de mirages et rentrer au village enceinte. Défigurée par la maladie suite à une épidémie de variole elle sera finalement abandonnée par son amant et échappera au naufrage spirituel par l'acceptation de l'humble réalité d'une vie de marchande. Ce roman de mœurs est avant tout éducatif et moral, il ne contient une logique chatoyante : la tradition et la modernité s'opposent sur le terrain des valeurs morales et les enfants en sont des victimes.

Les enfants orphelins sont souvent terriblement désavantagés à de nombreux égards. En plus de la maladie qui cause la mort de l'un de leurs parents ou des deux, ils ont tendance à être plus pauvres et en moins bonne santé que les enfants non orphelins. Leur développement cognitif et affectif est plus souvent perturbé, ils risquent davantage de ne plus aller à l'école et d'être victimes des pires formes de travail des enfants.

[105] Laye (C.), *L'Enfant noir*, op. cit.

[106] Sadji (A.), *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine 1953.

Lorsque les parents tombent malades, notamment dans les familles pauvres, les enfants sont en proie à de grandes difficultés qui risquent de continuer, sous différentes formes, pendant toute leur enfance (le cas de Bilâm qui vivait dans la rue avec sa mère malade). Ils assument souvent la lourde responsabilité qui consiste à s'occuper de parents malades et manquent l'école ou n'y vont plus. Ils s'inquiètent en outre constamment du bien-être de leurs parents et de l'avenir de la famille. La stratégie ultime de survie est d'aller dans la rue afin d'apporter quelque chose pour satisfaire leur parent. Mais quand ces derniers meurent, ils y restent en pensant trouver en réconfort et un espoir de survie.

Le contexte de production littéraire des auteurs du corpus est différent de celui de ceux cités plus haut. Le désir de s'éloigner de sa mère chez Bilâm ou Tsiana n'est pas l'envie de découvrir la ville, ou de connaître un nouveau mode vie. Cependant, la situation géographique des personnages est assimilable à celle des auteurs qui ont des liens frontaliers : « […] Il n'est pas inopérant de cerner les occurrences obsessionnelles d'un groupe d'écrivains, surtout lorsque ces derniers partagent les mêmes contextes de production »[107]. Ce point de vue de Nguema-Ondo peut être avéré en ce sens que les réalités socioculturelles et même politiques du Cameroun et du Gabon semblent être identiques. N'ayant pas connu des conflits de grande envergure comme au Libéria et au Rwanda, les orphelins qui se retrouvent dans la rue connaissent d'autres expériences. Chez Nzamba le départ spasmodique est dû au traitement que certains parents infligent à leurs enfants. Avec son cousin qui est presque, pour elle un père, (car le père géniteur étant resté au village) Tsiana a évolué dans un environnement qui laissait présagé une animalité de celui qui devint son père. En insistant sur les raisons du départ de Tsiana dans la rue, il faut comprendre que c'est une conséquence du viol commis par celui qu'elle considérait comme père. A partir de cet instant, elle ne pouvait espérer que sur son amie d'enfance, Faustine : « Alors, j'ai pris l'engagement seule devant mon destin […] j'ai organisé mon plan d'évasion de ma captivité. »[108]

La situation qui se présente à Tsiana, à savoir sa captivité, lui impose de quitter la famille pour retrouver la rue destructrice. Elle aurait pu se livrer comme les autres enfants de la rue à la débauche et la prostitution, mais son éducation et sa moralité lui interdisaient d'agir ainsi. C'est dans ce contexte qu'on peut lire : « A la tombée de la

[107] Nguema-Ondo (J.L.) et alii, « Le roman de la gabonité », in *Créations littéraires et artistiques au Gabon : Les savoirs à l'œuvre*, Libreville, Ed. Raponda Walker, 2009, p.202.

[108] Nzamba (S.), op. cit., p.72.

nuit, j'ai quitté le bord de mer pour éviter le pire car c'est une zone insécurisée. Je craignais d'être confondue à une prostituée et d'être soumise à un marchandage de mon corps. »[109] Cette réalité que présente Tsiana est une vérité générale que l'on attribue aux filles lorsqu'elles quittent le milieu familial. Leur seul moyen de survivre est de vendre leur corps à tout prix. C'est une préoccupation qui interpelle de plus en plus les autorités des Etats africains et des organismes internationaux car l'avenir de l'Afrique dépend également de ces orphelins sacrifiés au nom des intérêts individualistes des dirigeants.

En outre, la misère est aussi une autre raison qui amène les orphelins à quitter l'espace familial. Bilâm de son côté est né dans un espace où sa mère (célibataire veuve) ne pouvait pas lui assuré, ni la sécurité, ni les moyens de sa survie. Très jeune, il quitte sa mère qui vit aussi dans la rue : « Il avait à peine huit ans lorsqu'il a décidé de quitter sa mère »[110]. L'histoire Bilâm était un '' long chapelet de souffrances'' qui le conduit à prendre son destin en main. Dans son errance, l'enfant se livre parfois à l'accomplissement de certains travaux qui lui donnent droit à un repas. C'est ce que s'appellerait ''l'esclavage des enfants'' : phénomène qui touche presque la quasi-totalité des continents du monde. A cet effet, Maurice Lengellé-Tardy appelle ce phénomène *l'esclavage moderne* auquel les enfants ne sont pas épargnés. Ce qui nous amène à la conception de Nguema Ondo, est l'attitude de la présentation de deux héros chez les auteurs. En effet, contrairement à ce que l'on a présenté chez De Boeck, chez Patrick Gillard et Laurent Pédenon les personnages orphelins sont présentés dans une sorte d'éthique qui leur permet de garder certaines valeurs africaines (responsabilité, respect d'autrui et des us, les interdits liés au rite initiatique etc.). Que l'on soit du côté de Tsiana ou de Bilâm, il est difficile de déceler les déboires auxquels certains jeunes sont souvent livrés. Nous avons vu que Tsiana ne se livre pas à la prostitution pour sa survie ; Bilâm, pour sa part n'est pas présenté comme un de ces jeunes qui passent leur temps dans le banditisme et dans le vandalisme. Ils gardent tous une dignité qui les conduit parfois à préférer la rue au lieu habiter avec ces bourreaux de ''l'espèce humaine''. Du coup leur espace d'accueil semble être le même : les épaves de voiture. Aussi bien chez Tsiana que chez Bilâm, on retrouve les mêmes signes :

---

[109] Idem. p.85.

[110] Essomba (J-R), op. cit. p.23.

« J'ai dormi la nuit dernière dans une épave de voiture derrière l'université, mais je n'ai pas réussi à trouver le moindre moment de sommeil »[111].
« Il n'était plus allongé dans cette vieille carcasse de voiture qui lui servait de toit depuis plusieurs années »[112]

La situation identique de ces deux personnages conduit à comprendre que l'espace romanesque africain offre à l'orphelin des épaves de voiture comme le seul lieu d'accueil. Mais, est-ce pour dire que l'orphelin aurait perdu l'espoir d'être reconduit dans la société ? N'est-t-il pas différents des autres enfants de la rue ? La réponse apparaît plus ou moins évidente dès lors que ce personnage n'est pas présenté comme ces enfants qui intègrent des gangs ou se livrent à la débauche pour survivre. Il nourrit un certain espoir en l'avenir et renaît parfois de ses cendres comme un *phœnix*[113]. D'un héros à un autre, on note aussi la présence d'un donateur qui sert bien souvent d'initiateur sur la traversée incertaine de l'errance urbaine. On remarque bien que les personnages de ces romans ne se laissent pas faire malgré leur statut et ce qu'ils subissent dans la rue.

3- L'orphelin migrant entre deux mondes : Ngoye et Auguste-Victor

Le contexte littéraire africain depuis les années des indépendances présente un héros qui migre parce que n'étant pas en harmonie avec son univers natal. Cette immigration peut se faire soit de façon volontaire, soit de manière involontaire. Dans tous les cas, le sujet est à la recherche de meilleures conditions de vie. Mais la question qu'il faut se poser est de savoir si l'immigration ou l'exode rural donnent toujours les effets escomptés pour le sujet migrant. En d'autres termes, dans quel contexte et dans quelle condition l'orphelin africain est-il considéré comme migrant ? Quels sont les

[111] Nzamba (S.), op. cit., p.85.

[112] Essomba (J-R.), op. cit., p.14.

[113] Le *phénix*, ou *phœnix*, est un oiseau fabuleux, doué de longévité et caractérisé par son pouvoir de renaître après s'être consumé sous l'effet de sa propre chaleur. Il symbolise ainsi les cycles de mort et de résurrection.

effets du changement d'univers de ces personnages ? N'y a t-il pas derrière la présentation de ces personnages une volonté de montrer le statut de l'écrivain africain d'aujourd'hui et un désir de faire revivre le combat de leurs aînés de la littérature? Cet ensemble de questionnement permettra de comprendre les difficultés que rencontrent les orphelins dans les milieux qu'ils côtoient.

En effet, lorsque l'on fait une lecture de notre corpus, le constat est pratiquement le même. Que l'on soit chez Nzamba, Mabanckou ou chez Yémy, le héros est soumis à un va et vient entre le milieu natal et l'ailleurs. Si chez Yémy et chez Nzamba les personnages font l'exode rural, chez Mabanckou, il est question de l'immigration à proprement dite. Car le héros de Mabanckou est soumis à un changement de continent.

L'idée première pour l'immigré est la recherche des meilleures conditions de vie, cette étude va beaucoup plus insister sur les effets de l'immigration sur le personnage africain en général et l'orphelin en particulier. Lorsqu'on fait la lecture de *Et Dieu seul sait comment je dors*, on constate que la majorité des personnages principaux sont des immigrés. Prenant le cas de Makabana, l'auteur présente un sujet orphelin africain qui immigre à travers les continents. En effet, Makabana a quitté l'Afrique en passant par l'Europe pour s'établir finalement dans la Caraïbe comme le montre le texte :

> Beaucoup savent ici que ce vieux qui promène sa bosse dans les artères de la commune a connu plusieurs terres : l'Afrique, l'Europe et enfin la Caraïbe. Ce n'était pas par goût d'aventures qu'il avait habité ces terres. C'est que, l'Afrique, pour lui, était la terre natale ; l'Europe, la terre d'option ; et la Caraïbe, la terre qu'il avait choisie en cédant à ce grand coup de foudre qui s'abattit sur lui durant son adolescence.[114]

La question que l'on pourrait se poser est de savoir dans quelles circonstances Makabana avait-t-il fréquenté tous ces espaces. La réponse se trouve sans nul doute dans le parcours diégétique de ce personnage. Avant d'évoquer l'immigration involontaire dont est victime Makabana, il faut situer le cadre de rencontre avec sa famille d'accueil.

[114] Mabanckou (A.), op. cit., pp 64-65.

En effet, la famille Rochambaud avait rencontré le jeune bossu dans un orphelinat où

> « l'avaient abandonné ses géniteurs. Ceux-ci, en effet, s'étaient contentés de déposer l'enfant devant l'orphelinat sans remplir un seul papier. L'envie de se débarrasser du bossu l'avait emporté sur le discernement. Ils avaient détalé aussitôt, laissant le gamin en pleur jusqu'à ce qu'une femme de l'établissement vînt constater l'abandon »[115].

C'est donc dans cet orphelinat du milieu africain que commencent les frasques de Makabana. Rejeté par ses parents, il doit sa ''quiétude'' morale et psychologique à la famille Rochambeau. Mais quel avenir lui prévoit-elle ? La prise en charge du bossu lui garantit-elle une vie paisible ? Les réponses ne tarderont pas à se faire savoir, dès lors que l'adoption de Makabana par la famille blanche le soumet à une immigration involontaire, à un changement d'identité le conduisant à une perte de ses repères. (p.71.) En intégrant la famille Rochambeaud, Makabana devient désormais Olivier de Rochambaud. De par sa nouvelle nomination, il change d'identité et a dorénavant une famille. Cependant, ce nouveau statut fait de lui un membre à part entière de la famille. Il participe à certains déplacements de la famille. En grandissant dans l'illusion d'avoir trouvé une famille, Makabana se rend compte que son histoire « était un accident d'existence » (p.64). Car très vite, il va comprendre qu'il n'est qu'un « objet d'expérimentation » tel que le narrateur explique dans ces propos :

> « En fait, il y avait deux catégories d'enfants dans cette propriété de Rambouillet : les vrais, qu'on traitait normalement, et lui, Makabana, qui s'appelait alors Olivier de Rochambaud, lui qu'on prenait pour un objet d'expérimentation et qu'on ne sortait pas trop, même pas pour l'emmener voir les canards et les cygnes près du lac, derrière la maison. A se demander pourquoi le couple de Rochambaud, lorsqu'il allait quitter l'Afrique et cherche un '' vrai souvenir'' tomba sur cet enfant '' pas comme les autres'' ».[116]

Au sein de cette famille, dit le narrateur, il y avait deux catégories d'enfants : les vrais et les ''déshérités de la nature''. Makabana était le déshérité de la nature non

[115] Idem. p.70.

[116] Ibidem.

seulement à cause état physique (bossu), mais aussi à cause de son immigration involontaire. En partant de l'Afrique, il a été arraché de la terre, de son milieu naturel, de sa patrie, de ses origines pour rejoindre des terres lointaines. Il était réduit à un objet, puisque le couple cherchait un « vrai souvenir » et cet « enfant pas comme les autres » en était un. Chosifié et soumis à l'assimilation, c'est à quatorze ans que Makabana commence à comprendre que l'Afrique était son « univers perdu, violé » (p.66).

Toutefois, il faut comprendre que la famille de Rochambaud avait un but précis en arrachant cet « enfant pas comme les autres » de son univers d'origine. En effet, le changement de nom, l'immigration de Makabana visait un seul objectif : lui faire oublier ses repères. « Avec le temps, le petit bossu comprit que l'idée de la famille Rochambeau était de lui faire oublier le continent noir. Ce continent où Monsieur de Rochambeau avait fait fortune. A table, on n'en parlait jamais.[117]

L'Afrique, Makabana n'avait qu'une vague connaissance, cette Afrique qui lui était décrite par les Occidentaux avec les mots tels que « maladies, famine, pauvreté, corruption et guerres ethniques pour des raisons de pouvoir politique » (p.72.) Par ailleurs, son village natal lui était inconnu, car son adoption commence à l'âge de dix mois, « il n'a aucune idée de ce village et ne pourrait le situer dans une carte d'Afrique »p.71. Toutefois, il apparaît que c'est en retrouvant les habitants qui ont les mêmes conditions de vie que lui, que Makabana a pu commencer à revendiquer ses origines. Il s'est débarrassé du nom européen pour prendre celui de sa contrée natale.

La situation de Makabana ne rapproche-telle pas de celle des écrivains africains dans le contexte de *Migritude* ? Quel rapprochement peut-on faire entre le refus de Makabana de s'assimiler et les postulats du mouvement de la Négritude ? A y voir de près, l'œuvre de Mabanckou n'est pas loin des réalités contextuelles des deux mouvements. En effet, il y a dans l'écriture d'Alain Mabanckou un souci de faire revivre la pensée des pionniers de la Négritude, et d'autre part la volonté de présenter ce destin presqu'implacable auquel les écrivains africains ne peuvent plus échapper.

Pour le premier mouvement, dans l'analyse qui précède, il a été démontré que le personnage de Mabanckou en prenant connaissance de son statut d'immigré (involontaire) affirme avec autorité son refus d'appartenir à la famille blanche. Cette expression nous rapproche-t-elle du cri lancé par Aimé Césaire dans l'optique du refus

[117] Mabanckou (A.), op. cit., p.71.

de la tutelle occidentale clairement exprimé dès 1935 dans *L'Etudiant noir*[118] : « Les jeunes Nègres d'aujourd'hui, ne veulent ni asservissement, ni assimilation, ils veulent l'émancipation »[119] une émancipation qui s'exprime par la démarcation de Makabana. Il veut désormais être libre de ses décisions et de ses mouvements. Libre et débarrasser des idées assimilationnistes qui lui conduisaient à renier sa culture d'origine. Le héros africain prône donc pour :

> « Une émancipation sous la bannière de la Négritude, un néologisme forgé par l'auteur du *Cahier d'un retour au pays natal*, répond au déni de culture formulé par l'Europe à l'égard de l'Afrique. Elle engage les intellectuels noirs dans la quête et la revendication des origines que Jean-Paul Sartre a magnifiquement évoqué dans ''l'Orphée noir'' […] »[120]

Ces propos de Chevrier montrent schématiquement l'évolution du personnage de Mabanckou. Son roman présente l'Europe par l'intermédiaire de la famille Rochambaud. Une famille qui a bénéficié des richesses de l'Afrique et qui prend comme souvenir un orphelin nègre à qui elle va imposer le mode de vie à l'occidental. Par le changement d'identité nominative du personnage, l'auteur montre l'emprise de la culture européenne sur celle de l'Afrique. Et c'est donc grâce à cette ''quête'' et cette ''revendication'' prônées par les fervents tenants de la Négritude que ce personnage tente de retrouver son identité (terme qui sera développé dans les prochains chapitres).

Sans renier l'héritage des aînés, Senghor et Césaire, Mabanckou, comme la plupart des écrivains contemporains s'inscrivent dans le registre de la revendication d'inventer une société nouvelle dans laquelle l'homme retrouverait enfin sa dignité et son libre arbitre. Cette conjonction « qui porte aussi bien sur la gestion du présent que sur le sens à donner l'avenir, témoigne de l'engagement réitéré de l'écrivain dans le

---

[118] *L'Etudiant noir* est une revue créée par le Sénégalais Léopold Sédar Senghor, le Martiniquais Aimé Césaire et le Guyanais Léon Gontran Damas dans les années 1930 à Paris où ils étaient alors étudiants. Damas le définira ainsi :"l'*Étudiant noir*, journal corporatif et de combat, avait pour objectif la fin de la tribalisation, du système clanique en vigueur au quartier Latin ! On cessait d'être étudiant martiniquais, guadeloupéen, guyanais, africain et malgache, pour n'être qu'un seul et même étudiant noir." Le seul numéro de la revue est paru en mars 1935.

[119] Césaire cité par Jacques Chevrier *in La littérature africaine, Une anthologie du monde noir présentée par Jacques Chevrier*, Revue Librio, 2008, p.9.

[120] Idem.

combat sans cesse renouvelé qu'il entend mener contre l'obscurantisme .»[121] L'idée est de ramener le personnage africain à renouer avec ses cultures, même s'il porte à croire que les écrivains africains investissent aujourd'hui leur écriture sur des territoires nouveaux en favorisant ce que Glissant appelle le ***Chaos-monde***. C'est

> « le choc actuel de tant de cultures qui s'embrasent, se repoussent, disparaissent, subissent pourtant, s'endorment ou se transforment, lentement ou à la vitesse foudroyante : ces éclats, ces éléments dont nous n'avons pas commencé de saisir le principe ni l'économie et dont nous ne pouvons pas prévoir l'emportement. Le Tout-Monde, qui est totalisant n'est pas (pour nous) total. »[122]

Glissant exprime par ces propos le caractère insaisissable du changement des cultures insufflé par la rencontre entre les Blancs et les Noirs. Les mutations sont perceptibles, mais il est difficile de saisir les conséquences que ce *chaos* cause. C'est donc dans cette totalisation qu'il est laborieux de savoir ceux qui ont gardé les valeurs que défendaient Césaire et ses contemporains. Mabanckou fait parti de ceux-là qui présentent leurs personnages tiraillés entre la volonté de reconquérir leur identité et de se fondre dans la culture occidentale. Ceci est certainement inhérent au statut de migrant de ces auteurs qui, développent une littérature dit de la ''*Migritude''*, néologisme qui signifie que l'Afrique dont ils parlent, n'a plus grand-chose avec les préoccupations de leurs aînés.

En effet, Jacques Chevrier dans son *Anthologie de la littérature africaine* a montré que les ''enfants de la postcolonie'', c'est-à-dire de la fin de années 1970, sont touchés par le phénomène de la *Migritude.* Dans la partie intitulée ''Les enfants de la postcolonie : regards croisés sur les Noirs et les Blancs'', Chevrier montre que le phénomène de la mondialisation n'épargne aucun continent, même dans le domaine de la culture. Et par conséquent, les individus pas le fait des événements tragiques qui émaillent le monde, connaissent une mobilité sans précédent. Ceci transforme également le paysage littéraire africain. Il met également un appui considérable sur l'image que produit Léon Gontran Damas quand

[121]Chevrier (J.), op. cit., p.10.

[122] Glissant (E.), *Traité du Tout-Monde*, Poétique IV, Paris, Gallimard, 1997, p.22.

> « il déclarait Paris ‘‘ville ouverte’’, une universitaire américaine a pu ainsi intituler ‘‘Afrique sur Seine’’ un ouvrage critique dans lequel elle analyse la production de la nouvelle génération et se penche sur le destin de ses nouveaux expatriés qui ont fait le choix de vivre et d'écrire en France. » [123]

Chevrier ajoute que le déploiement de l'écriture des ces écrivains se retrouve ‘‘nécessairement décalé’’ de celui des aînés, puisqu'ils sont placés en situations d'exilés par rapport à une Afrique lointaines, et en même temps ils sont contraints d'affronter le quotidien aussi difficile d'une société qui n'a pas encore pris la juste mesure de la diversité culturelle dont elle est tissée. Dans un des exemples, Chevrier cite Alain Mabanckou comme appartenant à cette génération des écrivains voués à l'exil. Car Mabanckou a entrepris d'évoquer dans *Bleu Blanc Rouge* (1999), ‘‘le milieu des Africain de Paris au sein duquel il a lui-même évolué pendant plusieurs années avant de s'installer aux Etats-Unis.(p.109.)

A Papa Samba Diop d'ajouter que d'autres écrivains[124] comme Natalie Ekoté s'en saisi dans *Un amour sans papier* (1999), pour dénoncer les conditions de vie faites en France aux immigrants africains. Il précise que

> « les personnages de ces romans sont exilés dans les confins dont ils semblent totalement incapables de revenir : banlieues sordides, chambres de bonnes insalubres, métiers harassants aux salaires dérisoires, loisirs inexistants. Autant de lieux ou de conditions concentrationnaires d'où rêvant d'une existence normale, dont ils se sentent irrémédiablement exclus. »[125]

C'est dire que l'immigration en question dans *Et Dieu seul sait comment je dors*, n'est que la face voilée de la situation des écrivains africains dans le contexte de l'exil.

---

[123] Chevrier (J.), op.cit. p.108.

[124] Diop (P.S.) cite entre autres, Daniel Biyaouala (*L'Impasse*, 1997 ; *Agonies*, 1998), ou Sami Tchak (*Place des fêtes*, 2001), que rejoint dans ce courant un auteur plus ancien et venu du théâtre, Sénouvo Agbota Zinsou (*Le Médicament*, 2003), ils ont aussi avec Calixte Beyala (*Le petit prince de Belleville*, 1992 ; *Lettre d'une Afro-Française à ses compatriotes*, 2000) et plus récemment Gaston-Paul Effa (*A la vitesse d'un baiser sur la peau*, 2007), révélé la figure meurtrie de l'immigré perdu dans l'arène sociale comme vie intime.

[125] Diop (P.S), *‘‘Du récit de l'immigration à la littérature de la banlieue’’* in Cultures Sud : *Nouvelle génération de 25 auteurs à découvrir*, Notre Librairie, revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'océan indien, n°166 juillet-septembre 2007, pp.11-13.

Il est vrai que le contexte sociopolitique ne leur permet pas d'exprimer leurs opinions dans leurs pays d'origine, l'exil reste une des possibilités pour ces auteurs de émanciper.

Toutefois, comparable dans son âpreté à l'immigration Nord-Sud, il existe un versant Sud-Sud, cet exode interne à l'Afrique, quand ce n'est pas un seul pays, et que décrit Aminata Zaaria dans *La Nuit est tombée sur Dakar* (2004). Il consiste, pour les deux jeunes héroïnes du roman, deux sénégalaises, à quitter une campagne stérile pour Dakar où, pour survivre, elles se font entretenir par de riches barbons. La situation est la même pour le cas de héroïnes de Nzamba, Tsiana et Fauste qui sont contraintes de quitter la ville dans laquelle elles ont fait leur parcours du primaire au secondaire, pour se rendre à la capitale, comme l'exige les institutions. En effet, le système est conçu de telle sorte que les Universités construites dans les grandes villes des pays. Ce qui fait qu'à un certains moment de leur évolution scolaire, les jeunes sont obligés de quitter leurs parents, leur milieu social pour se rendre dans d'autres lieux. Cette partie sera plus explicitée dans le rôle que jouent les mentors de ces jeunes.

Chapitre 3 Le mentorat et les figures qui entourent l'orphelin

Le mentorat désigne une relation interpersonnelle de soutien, d'échanges et d'apprentissage, dans laquelle une personne d'expérience, le mentor, investit sa sagesse acquise et son expertise afin de favoriser le développement d'une autre personne, le mentoré, qui a des compétences à acquérir et des objectifs à atteindre. Chaque enfant ou l'adolescent a besoin d'un modèle de rôle pour se tournent vers d'autres que les parents. Un mentor peut être décrit comme un ami expérimenté et dont on peut faire confiance, le grand frère ou une sœur de la personne enfant ou l'adolescent et peut être un guide, un ami, un entraîneur, un adulte recevable, une personne positive des pairs et un auditeur.

Le concept de mentorat est sous-utilisé et non transformé en Afrique. C'est comme si le village proverbiale qui tire une grande fierté pour élever un enfant ne voit aucun avantage réel dans le conseil et l'encadrement de cet enfant même au-delà de l'adolescence. Il s'agit d'une personne qui donne à un enfant, dans une relation durable et solidaire, la sagesse, l'amitié, l'orientation et de compassion. Le développement de la jeunesse de sensibilisation (OJD) à Pretoria définit le mentor comme:

> ''Un frère ou une sœur aimante plus vouloir ce qui est mieux pour les plus jeunes frères ou sœurs. Il ou elle cherche des moyens pour les aider à développer de l'enfance à l'âge adulte, en faisant ses forces personnelles, les ressources et les réseaux d'amitiés et les contacts disponibles à eux afin pour eux de manière positive à atteindre leur plein potentiel''.[126]

Le mentorat peut se résumer ainsi la présence d'une personne attentionnée qui offre des conseils, l'amitié et la compréhension et qui fournit un enfant ou un adolescent avec des opportunités là où les mécanismes d'adaptation se développent, où les objectifs

[126] Mbambo, (B.), (2002) Le mentorat: *Une prévention, la déjudiciarisation, les peines de substitution et le modèle de réinsertion*, *l'article 40,* Vol.4 No.3 pp.6-7, http://www.cyc-net.org/cyc-online/cycol-1102-mentoring.html, du 10/06/2012.

personnels peuvent être obtenus et où la croissance personnelle à tous les niveaux peut avoir lieu.

Toutefois, en littérature, il peut y avoir une autre conception du mentorat. Car à travers la multitude des figures qui participent à l'élaboration des récits au tour de l'orphelin, on peut envisager un autre point de vue sur le mentor. Il pourrait être perçu comme figure qui participe au malheur de l'orphelin. Au sens où l'entend Xavier Garnier, « la figure n'est pas un type de personnage mais plutôt un antipersonnage dont on n'attend pas qu'il joue un rôle, mais qu'il remplisse une fonction énergétique »[127]. En utilisant certaines figures du récit, nous tenterons de montrer les différentes fonctions qu'elles remplissent dans l'avancement de la trame. L'insistance sur la victimisation de l'orphelin nous permet-elle de montrer comment le mentorat est-il présenté dans la littérature subsaharienne ? Le mentor ne serait-il pas une figure qui profiterait de la naïveté de l'orphelin pour d'autres fins ?

La littérature africaine en restant attachée à ces valeurs anthropologique et sociologique, mentionne sans cesse la contribution des ancêtres dans l'épanouissement de l'orphelin. Nous montrerons, en se référant à nos précédents travaux sur les valeurs ancestrales, que l'étude sur les orphelins, que ce soit dans le contexte de guerre ou de stabilité, convoque toujours les ancêtres pour leur délivrance.

1- Les mentors : sauveurs ou profiteurs ?

Tous les parcours des personnages orphelins ressemblent à une quête d'identité. Cette quête peut se présenter comme un schéma actantiel où les mentors sont comme des adjuvent ou les opposants. Sans pour autant établir un schéma actantiel pour chaque personnage de notre corpus, il est possible de procéder par l'analyse du parcours de certains en montrant comment ces orphelins sont guidés par leurs mentors et comment ces derniers deviennent parfois des manipulateurs.

Dans cette postulation, il s'agira de montrer que le statut du mentor vacille entre sauveur et profiteur selon les cas et les circonstances. En effet, chaque enfant

[127] Garnier (X.) in *L'Eclat de la figure : Etude sur l'antipersonnage de roman, Op. cit., p.16.*

abandonné ou orphelin est toujours tourné vers la recherche du bien-être. Cela constitue alors l'objet de quête de Bilâm. La réussite de Bilâm est synonyme de la délivrance de tous les orphelins, car il n'est pas le seul à vivre cette situation : « […] Bilâm était tombé sur le regard comme un regard ami, celui d'un enfant qui, comme lui, était né du mauvais côté et portait son immense pauvreté comme une véritable insulte à la consommation imposée comme culte. »[128] ''Etre né du mauvais côté'' signifie que ces enfants sont nés dans des familles pauvres et que par conséquent ils ne bénéficient pas des privilèges que leur offre la nature. Le combat de Bilâm est de redorer l'image à l'orphelin. Pour y arriver, d'autres personnages vont l'aider dans sa quête. C'est dans ce contexte que l'on signale dans cette étude l'apport des mentors.

Pour la première catégorie des mentors, Martha de Bilâm a assuré sa fonction jusqu'au bout. Il faut dire d'abord que l'adoption de Bilâm par Martha a été difficile, voir compliquer. Car le serment qu'il avait fait à sa mère ne pouvait pas s'estomper de son vivant. En effet, Bilâm Meki ne vivait ''plus sous le même abri de fortune'' que sa mère comme nous l'avons démontré dans la partie concernant les inflexions du milieu urbain. Il avait donc trouvé refuge dans « une carcasse de voiture rouillée ». La raison pour laquelle il ne devrait pas allez chez Martha et quitter cet abri de fortune était que sa mère « lui avait demandé de se mettre à genou et de répéter trois fois le serment de refuser la pitié de tous ceux qui allaient essayer de l'éloigner d'elle et de quitter la rue qu'après sa mort »[129].

Cet acte est non justifié selon le narrateur (omniscient). Bilâm n'avait pas boudé la décision de sa mère, mais avait obtempéré selon le narrateur. Il était donc clair que le jeune ne pouvait pas habiter sous le même toit que Martha. Cependant, on peut se poser la question de savoir quelle est l'intérêt de Martha à s'occuper de cet enfant.

La réponse à cette interrogation se trouve dans la conversation que Martha aura avec sa mère Mema Assimba. Cette discussion avait pour sujet le fait que Martha n'avait ni un homme dans sa vie ni un enfant. Mema Assimba dans sa sagesse avait trouvé une raison : « On ne peut pas tout avoir dans la vie ! Tu es belle, docteur, en médecine, il y a pire, tu sais […] Très peu d'hommes dans ce pays sont prêts à accepter

[128] Essomba (J-R.), op. cit., p.15.

[129] Idem., p.23.

que leur femme ait une position sociale au moins ou égale à la leur »[130]. Cette réponse de Mema Assimba montre que les longues études de Martha ont fait en sorte qu'elle ne puisse pas avoir un mari et par conséquent enfanter. Car en Afrique, la triste réalité montrer qu'une femme qui fait des longues études a des difficultés à avoir un mari. Pour Mema, Martha avait donc ''accepter de sacrifier mari et enfants pour avoir les diplômes''. Ce fait est donc le mobile pour lequel Martha n'avait pas d'enfant et avait une contrainte de s'occuper de Bilâm. Mais il faut dire que c'est Mema Assimba qui fait que Martha s'intéresse à Bilâm, cet enfant inconnu qui a eu le courage de venir chercher la balle dans le terrain de celle qui était réputée comme une ''méchante sorcière'' dans le quartier (p.53). c'est pourquoi Mema donne des conseils à sa fille :

> « Je te l'ai déjà dit plusieurs fois, Martha, un enfant n'appartient pas uniquement à celle qui le met au monde. Il peut aussi faire le bonheur de celle l'élève. N'est-ce pas un signe du destin ? Nous parlons d'enfant que tu pourrais ne jamais avoir et il nous vient ce petit diable. Tu as vu comme il est beau malgré sa crasse et ses chiques ? […] Aide cet enfant, amie-le vraiment et il n'est pas impossible qu'il devienne le tien. »[131]

Cette assertion pose les jalons de la relation qui va s'établir entre Bilâm et Martha son mentor. Le calme et la sympathie du jeune ont montré qu'il était digne d'être confiance. C'était le départ d'un long attachement.

Mais cette amitié ne peut avoir lieu qu'après la mort de Marguerite la mère de Bilâm. C'est dans une longue analepse que le narrateur va montrer le rôle du mentor de Bilâm. Même étant consciente du serment que l'enfant a fait à sa mère, Martha s'occupait toujours de cet enfant de la rue et même de sa mère comme on peut le constater dans ces propos : « La nourriture que Bilâm emportait de chez elle était destinée à nourrir sa pauvre mère ».[132]

Le rôle de ce mentor ne s'arrête pas seulement à cet acte. Sachant que Bilâm était un entant de la rue, et comme tout enfant de la rue, il est livré à lui-même et contraint de commettre des actes de vandalisme pour survivre. Les jeunes du Charivaringa, nous dit le narrateur, étaient réputés de voleurs et truands. Mais Bilâm,

---

[130] Idem. pp.50-51.

[131] Idem. p.53.

[132] Idem. p.79.

« heureusement, et toujours grâce à Martha, il avait trouvé un travail beaucoup moins risqué et lucratif. Contre quelques pièces d'argent, ou de nourriture, il balayait les cours des maisons ». Et les recommandations de Martha ont fait en sorte que les clients fidèles aient confiance en ce jeune pas comme les autres : « Martha s'était portée garante de son honnêteté »[133].

Comme tout mentor soucieux du bien être de son mentoré, il lui doit également protection contre tout attaque. Etant dans la rue, Bilâm était susceptible d'être attaqué par n'importe qui. De plus, le jeune vivait souvent en autarcie. C'est pourquoi le narrateur dit que « Martha était comme une fée bienveillante qui, d'un coup de baguette magique, avait ouvert une brèche dans le système défensif de Bilâm »[134]. Cet enfant de la rue avait pourtant entendu des choses effroyables sur sa bienfaitrice, mais il n'avait pas fait attention aux dires des jeunes d'Elobi. Bilâm avait entièrement confiance à cette femme qu'il ne connaissait pas.

De son côté, Martha écoutait les conseils de sa mère qui lui demandait d'aider cet enfant qui laissait lire dans yeux un appel « au secours ». Selon Mema, de toutes les façons ça ne lui coûtera rien d'essayer d'aider Bilâm étant donné qu'elle utilisait son temps libre « à aider les enfants démunis ».

Tout au long du récit de Bilâm, Martha était d'un apport indéfectible et indispensable. C'est lors de la mort de Marguerite que le besoin de ce mentor va s'avérer crucial. Bilâm était un orphelin enfant da la rue rejeté par ses parents proches. Sa survie il la doit à Martha. C'est cette dernière qui est devenue le plier de cette petite famille restreinte. Elle avait donc le devoir de s'occuper des funérailles de Marguerite. C'était certainement sa destinée. Puisqu'elle avait fini par adopter l'enfant après la mort de sa mère. C'est dans la réponse qu'elle donnera au Gouverneur Innocent que ces dires sont confirmés :

> « - Etes-vous de la famille de ce garçon ?
> -Non, M. le Gouverneur, répondit la jeune femme, toute sa famille est là en train de se décomposer au pied de l'arbre.ils vivaient à Elobi, et j'ai, d'une certaine façon adopté l'enfant »[135].

[133] Idem. p.44.

[134] Ibid.

[135] Idem. p.95.

Sans rentrer dans les détails descriptifs, la question du Gouverneur justifie que Martha était considérée pour la foule comme étant membre de la famille. Or elle était juste une connaissance de la famille. Son rôle de mentor prêtait donc à confusion.

Au regard du parcours narratif de Bilâm, il est possible de voir que la problématique sur le rôle du mentor trouve son fondement. D'une part Martha peut être considérée comme sauveur en ce sens qu'elle a permis à Bilâm et à sa mère d'avoir une certaine protection et un certain soulagement par le fait qu'elle les nourrissait. D'autre part, elle a profité au vue de sa solitude et de celle de l'enfant à adopter l'orphelin. Mais il faut avouer que c'est sous la contrainte de Mema qu'elle a finira par ouvrir son cœur à la famille, même elle le faisait déjà avec d'autres enfants démunis. Elle est donc ce mentor qui permet l'épanouissement des orphelins. Mais il n'e est pas toujours de même pour tous les mentors.

Contrairement à la vision du mentorat que l'on a chez Essomba, il se passe chez Zotoumbat sous forme d'adoption directe. On a vu avec Martha que l'adoption de Bilâm était conditionnée par la mort de Marguerite, celle de Ngoye se fera après sa naissance, puisque c'est un enfant trouvé. Sans pourtant entrer dans les détails, il faut dire que la rencontre entre Ngoye et son mentor s'est déroulée dans des circonstances dramatiques. En effet, c'est au cours de cette longue période de famine qui frappait la contrée de Kemboma que Mboula et ses chasseurs découvrent le jeune et sa mère agonisante : « Le chef versa quelques larmes, ses serviteurs aussi. Ils s'accroupirent autour de la femme et lui tâtèrent le pouls : le cœur battait encore, mais imperceptiblement. Ils constatèrent très vite que c'était la fin de cette pauvre créature qu'ils avaient découverte trop tard »[136].

La situation qui se présent à Mboula et ses compagnons amène ce chef du village à quelques larmes. Leur arrivée était tardive ; quelques heures plus tôt ils auraient peut être sauvé cette femme. Mais hélas ! « C'est ainsi que je [Ngoye] devins le fils adoptif de Mboula »[137]. La garde de l'enfant revenait au serviteur de Mboula qui devait veiller sur sa '' nourriture et [ses] quelques soins hygiéniques''. Mais au village c'est la femme de Mboula qui était chargée de l'éducation de l'enfant en compagnie de son demi-frère Issombo. C'est dans la description que fait le narrateur du mentor que

[136] Zotoumbat (R.) *Histoire d'un enfant trouvé*, op. cit. p.24.

[137] Idem.

Ngoye considère comme son père que l'on va connaître les qualités de cet homme. Cet homme ne faisait pas de différence entre les enfants comme on peut le constater :

> « J'occupai la même place que mon demi-frère dans le cœur de cet homme chaleureux, à l'amabilité légendaire, cet homme qui ne pouvait jamais souffrir de voir un être humain maltraité, un homme dont la vue vous attirait et donc les manières vous redonnaient confiance, […] »[138].

Toutes les qualités que le narrateur donne de Mboula, vont s'avérer dans son rôle de mentor et père adoptif. Le mot ''confiance est bien choisi par le narrateur. Car chaque orphelin a besoin d'avoir confiance à la vie pour pouvoir avancer. Et cette confiance pour Ngoye est à trouver dans l'attitude de son père. Il ajoute qu'à trois ans il le prenait tous les jours sur ses épaules et le promenait le long des pistes du village. Ceci montre l'enthousiasme de Ngoye raconter la fierté de Mboula d'avoir un enfant comme lui.

Il faut dire, comme dans la situation de Martha, que Mboula n'avait pas d'enfant avec sa femme. Issomba était en principe le neveu de sa femme. Mais cet homme au bon cœur avait une obligation de s'occuper de ces deux enfants. Il faut dire que comme Martha, Mboula n'a pas failli à sa tâche.

A huit ans Ngoye était devenu ''l'aide chasseur de [son] père''. Même lors de la circoncision (l'une des étapes les plus importante de la vie l'homme en Afrique), Mboula est celui qui s'occupait de Ngoye, avec quelques initiés comme on peut le lire : « Toujours est-il que je passais tant bien que mal ma période de guérison, reclus dans une petite cabane, à l'autre bout du village, fréquenté seulement par les initiés et une vieille femme qui avait la charge de me nourrir »[139]. Ceci montre la particularité de cet orphelin dont la survie dépendait de son mentor/père adoptif et de la communauté du village. Tandis que son demi-frère était « avec des parents maternels pour sa période de guérison »[140].

Nous avons évoqué dans la partie qui concerne le partage de l'héritage que Mboula ne faisait pas de distinction entre les deux enfants. Chacun avait sa part de responsabilité et de gestion des biens de la famille. Même si par le truchement du

---

[138] Idem. pp.25-26.

[139] Idem. p.39.

[140] Idem. p.38.

comportement chauvin de sa belle-mère qui a voulu le déposséder de son héritage, Ngoye avait toujours une grande place prépondérante dans le cœur de son mentor.

Au regard de l'attitude de Mboula il n'a aucune intention de profiter de l'orphelin même s'il ne procréait pas. Tout au long du récit a contribué à l'évolution de cet orphelin enfant trouvé.

Par ailleurs, deux mentors restent à signaler les œuvres de Kourouma et Yémy. Il s'agit de Mutadibé et Yacouba alias Tiécoura. Les similitudes de ces deux mentors sont à retrouver dans la quête des deux personnages principaux. Muna et Birahima sont tous les deux à la quête, pour l'un de sa mère et pour l'autre de sa tante.

Muna Nussadi se présente lui-même comme ''un adulte usant d'un langage d'adulte, mais c'est un encore un enfant qui parle''. A douze ans il a connu les choses d'adulte et était déjà considéré comme un orphelin. Car ''son père s'est rangé avec les Traîtres'' et peut être mort au combat et sa mère ''enlevée un matin. Depuis portée disparu''. Ces indices lui donnent les idées d'être considéré comme un orphelin. Mais ces étranges disparitions le mettent dans un scepticisme qui laisse entrevoir un brin d'espoir de retrouver ses parents. C'est pourquoi il se met à leur recherche. C'est au cours de ses tribulations qu'il fait la connaissance de Mutadibé. Mais il faut dire que l'incipit de l'œuvre commence par cette rencontre avec Mutadibé et certains membres de son groupe.

Ce qui semble intéressant dans cette rencontre avec Mutadibé, ce que ce dernier va offrir à l'orphelin une sorte d'initiation. C'est ce qui lui vaut cette attribution de mentor. En effet, c'est au cours du repas que Mutadibé partageait avec ses confrères et dont Muna les surprendra en pleine dégustation que l'on comprendra sa démarche. Dès l'arrivée de Muna, après son errance à travers la toundra, Mutadibé lui « expliqua que ses confrères et lui-même étaient réunis là pour invoquer les Ancêtres, afin qu'il survint une lumière dans les ténèbres de la Nation ».[141] On peut donc lire entre les lignes qu'il s'agit d'un contexte de guerre et que les sages avaient besoin d'invoquer les Ancêtres pour trouver des solutions pour la tranquillité du pays. Mais ce cérémonial était exclusivement réservé aux initiés et non aux profanes. Mais la présence impromptue de Muna devait faire une exception à la règle : « Il m'expliqua que j'allais

[141] Yémy (G.), op. cit., p.111.

partager le repas cérémonial. Ce privilège précisa-t-il, n'est pas donné à n'importe qui dans la vie, jamais aussi spontanément, et surtout pas aux enfants »[142].

Pour Muna, tout allait être simple. Mais son mentor avait déjà vu en l'orphelin un enfant capable d'affronter les réalités de la vie. Le rituel voudrait que tous les invités au repas puissent faire une prière et une confession publiquement afin de sortir toutes les mauvaisetés qu'ils auraient commises. Mais « tout le monde s'était déjà confessé, il restait plus que moi (Muna) ». C'est donc lors de cette confession que Muna va étaler son expérience d'orphelin-enfant-soldat, d'où l'étonnement de Mutadibé : « Ainsi donc tu es un de ses enfants-soldats ! ».[143] Il s'ensuit alors les conseils de son mentor qui a une expérience plus étoffée que la sienne. Cette barbarie (génocide, ethnocide) que l'enfant a vécue, il la connaît, mais l'heure est à l'initiation de l'enfant et la recherche de celui qui va sortir la Nation de ce chaos. Muna semblait être celui qu'ils ont ensemble appelé l'Homme de la Lumière restante.

Au moment du partage du repas, c'est Mutadibé de donner l'ordre : « Mangeons et buvons, mes frères, dit Mutadibé, c'est Noël »[144]. Tout le monde s'était copieusement servi quelques ''boulettes de feuilles pilées'' et une ''pincée de sel à côté'' et le tout sur les feuilles de bananier. Pendant le repas toutes questions étaient interdites sur le contenu du menu. Mais les manifestations de ce repas ne se font pas attendre. Le ventre de Muna gargouille au point de susciter des drôleries chez les initiés qui étaient attablés et qui connaissaient les symptômes de cette potion magique. Quelques instants après, il « vomit donc un grand jet de liquide vert et sucré dans la braise, au bord du foyer et des flammes » (p.125). Son mentor qui avait le regard sur tout ce qui s'y déroulait, le rassurait avec ces mots : « Ne t'en fait pas, me dit Mutadibé, tu es juste le premier, mais tout le monde doit purifier son ventre avant de manger le Dinndhô, aliment sacré »[145]. Comme dans tout parcours initiatique, les initiés accompagnent souvent les profanes. Mutadibé servait au jeune mentoré de référence. Cette démonstration prouve que dans son cheminement initiatique, Muna pouvait compter sur son mentor et sur ses de la confrérie.

---

[142] Idem.

[143] Idem. p.121.

[144] Idem. p.124.

[145] Yémy (G.), op. cit., p.125.

Après cette scène de vomissement, Muna avait la sensation d'être libéré et soulagé de tout le mal qu'il avait commis. Son passé avait l'impression d'être oublié. Mais le repas continu « dans l'accomplissement d'une ancestrale et secrète alchimie » sans laquelle on trouvait : le crocodile, un petit lézard, la présence d'insectes, de larves, une tête de poussin, patte d'oiseau, un gros morceau de mille patte noir, un gros œil d'animal, etc. Tout ceci est ce qui constitue le Dinndhô, le repas sacré. Après d'autres détails du parcours initiatique de l'orphelin, Mutadibé pensa qu'il était prêt pour continuer sa conquête. Car, dit-il, « le blindage des Ancêtres est effectif ! » (p.130). Mais avant, il lui donne des conseils :

> « Il y a de l'eau sur ton chemin, petit, mais elle ne vient pas te submerger ; elle étanchera ta soif dans le désert et t'aidera à rester propre. Aie confiance, tu ne nous auras pas trouvé un soir de Noël pour rien. Le hasard n'est nulle part ici-bas. Mais n'oublie pas, la saison des morts continue, tout le monde tourne en rond, cherche dans un sens puis dans l'autre, l'esprit vague et perdu. »[146]

Les conseils de Mutadibé visent à montrer au jeune que la guerre n'est pas terminée et qu'il doit veiller à la conservation de ce qui lui a été légué pour arriver à ses objectifs : retrouver ses parents. En même temps il ne doit pas se noyer par les problèmes et les difficultés qu'il va rencontrer sur son chemin. La rencontre avec Mutadibé son mentor n'était pas le fruit d'un, hasard. Muna était destinée, selon le narrateur à être l'Homme de la Lumière restante.

Lors de son départ, son mentor lui confie sa chienne Mussima qui ''signifie chance'' et ajoute : « Tu ne peux pas rester avec nous, car tu sais en tant que Homme de la Lumière restante qu'il faut aller devant ton destin. Mais ne te leurre pas, Muna Nussadi, tu souffriras forcement ! Eh oui, ngengeru, l'albinos »[147]. Ces encouragements donnent à Muna la motivation de poursuivre son destin. On sait que dans sa quête il trouvera la tête de son père et les traces de sa mère, mais pour l'heure montrons le rôle de son mentor.

Dans son aventure, Muna avait une plaie qu'il avait eue pendant les combats. C'est Barbaria, la shemale, la transsexuelle dont le nom est inspiré de la barbarie de son

[146] Idem. p.129.

[147] Yémy (G.), op. cit., p.133.

quartier, qui prendra soin de l'orphelin. Mais en contrepartie de ses services, la prostituée transsexuelle lui demandait : « Un pipi ? […] Une pipe peut-être, alors ? ». Les réponses de Muna sont négatives et ne satisfont les désirs de Barbaria. Mais elle le loge quand même dans son local. Cependant, sa colère se déclenche quand Muna lui manque du respect par rapport à son attitude :

> « Tu m'insultes, toi, avec tes yeux qui dansent le soukous au moindre rayon de lumière, et ta peau de cochon gratté comme les Blancs. Tu t'es vu, bon-blanc ! […] J'encaisse, je connais le refrain par cœur. Tu es très laid, toi-même, lui dis-je, tu ne ressembles à rien, une ébauche d'homme et une caricature de femme ! Le Sergent m'aurait permis de te loger une balle dans le cul, je crois. Salope !
>
> Quoi ! hurle-t-elle alors. Petit assassin drogué ! Hors de chez moi, tout de suite ! Mais pour qui tu te prends, pourri d'albinos galeux, je t'ouvre ma maison et tu m'insultes ! Dégage avec ta chienne, allez vous léchez ailleurs »[148].

Il se lit ici une grande colère de celle qui découvre que Muna est un de ces enfants-soldats. Après avoir décrit les caractéristiques corporelles du jeune albinos, Barbaria ne supporte pas l'idée de garder sous son toit un ''petit assassin drogué''. Elle le jette dans la rue. Mais elle tient à signifier à Muna qu'elle n'est pas transsexuelle encore moins une shemale, mais elle est ''la contraction d'Hermès et Aphrodite'' : Héraphe !

C'est ainsi que Muna et sa chienne Mussima se retrouvent à nouveau dans la rue. Dans son spleen, au milieu de ce monde immense et inconnu, il lui vient l'idée de marmonner ces quelques mots : « Je n'ai connu que ça, des solitudes, dans la présence souvent sans tolérance de mes camarades, ou dans l'absence de mes parents » (p.154). Il se lit dans ses propos un sentiment de rejet, certainement accentué par son albinisme. Cette perception des choses montre que l'orphelin dans sa victimisation, peut être en même temps être soutenu par ses mentors ou être livré au rejet ou la stigmatisation des ces derniers. Mais certains restent quand même attachés à leur conviction. C'est le cas de Mutadibé qui va sortir Muna de l'hôpital psychiatrique en compagnie de Flora. C'est en cette même occasion qu'il a des nouvelles informations de sa mère qui serait la femme dont le Capitaine avait forcé à « prostituer depuis près de deux ans maintenant,

[148] Idem. pp.150-151.

et qui ne désespère pas de revoir son fils et son mari » (p.201). Il y a des incertitudes qui planent dans les propos de Martha. Elle ne sait pas si le fils de la femme est albinos ou pas. Mais d'autres informations permettent de faire le lien avec cette femme qui est rentrée à l'hôpital le jour que Mutadibé est venu sortir son mentoré (p.202). C'est dans cet hôpital effectivement qu'ils trouveront la mère de Muna :

> « En effet c'est bien ma mère. Elle est maigre et a le visage tuméfié. Malgré la chaleur, elle est la seule à avoir un drap, noir de surcroît, remonté jusqu'à la poitrine. Pendant que les autres toussent et s'agitent vaguement, attirant mon attention sur leurs visages, ma mère ne réagit pas. Mais elle garde un léger sourire »[149].

Les propos de Muna sont clairs. Sa mère agonise sous leurs yeux incapables de faire quoi que ce soit. Comme si elle attendait son fils pour dire ses adieux, elle meurt dans l'indifférence des infirmiers qui disent n'avoir pas d'équipements ou de moyens pour prendre soin des malades. De plus, « personne n'a été payé depuis plus de huit mois ». Mais ce qui a choqué le jeune orphelin, ce que tous les morts de l'hôpital étaient enterrés dans une fosse commune. Sa mère aura la chance grâce à son mentor Mutadibé qui « s'est arrangé avec les responsable : moyennant quelques billets de banque […] » (p.206). C'est pourquoi Muna remercie son mentor en ces mots : « Je remercie Mutadibé pour sa démarche auprès du responsable ».

Après ce soutien élogieux, Mutadibé va à nouveau s'éloigner de son mentoré : « il va devoir disparaître pour un temps indéterminé ». Dans la suite du récit, Mutadibé va assurer son rôle de mentor, même s'il confie la charge de l'orphelin à Flora qui deviendra ensuite la petite amie de Muna comme on me verra dans la partie ''les orphelins : de terribles soldats de l'amour''.

En résumé, le mentorat de Mutadibé semble être assuré au sens *stricto sensu* du terme. Car c'est lui qui par l'initiation du jeune orphelin lui montre la voie à suivre. Le parcours initiatique en Afrique implique la présence d'un initié qui sert de guide au nouveau. Georges Yémy par cette image a eu le mérite de montrer en partie le fonctionnement d'une initiation. Cette marque de considération donne à l'orphelin l'espoir d'un meilleur avenir. En tant qu'Homme de la Lumière restante, il vise une

[149] Idem. p.204.

démonstration selon laquelle l'orphelin devient une voie de transmission du savoir ancestral, mais aussi un personnage capable de sortir une Nation de sa précarité. On verra dans la suite de ce travail que ce personnage opère un dépassement dans son initiation pour appliquer les responsabilités du désastre de l'Afrique à ses commanditaires qui sont les dictateurs. Mais il y a un autre mentor incontournable dans le roman de Kourouma, *Allah n'est pas obligé*.

En effet, Yacouba alias Tiécoura, le multiplicateur des billets est celui qui assure le rôle de mentor. Après la mort de la mère de Birahima, sa tante avait la responsabilité de l'éducation l'orphelin en tant que ''seconde maman ou tutrice''. Mais le retour de son mari violent et agressif, a causé son départ du village sans dire au revoir et sans emporter avec elle l'orphelin (p.36). Elle s'était rendue au Libéria. C'est en ce moment que Yacouba entre en scène dans son rôle de mentor : « comme au village on ne trouvait personne pour m'accompagner chez ma tante au Libéria, le grand quelqu'un hadji Tiécoura alias Yacouba, un matin après la prière, a dit qu'il allait m'emmener au Libéria »[150]. Cet homme au passé douteux va donc servir de guide à l'orphelin. Avec l'appui de sa grand-mère qui voyait en Yacouba un homme capable de conduire l'enfant chez tante, Birahima a commencé à avoir confiance à ce ''bandit boiteux''[151]. Au de-là des qualificatifs que le narrateur donne à Yacouba, son rôle est crucial dans le déroulement du récit. Son apport commence dès leurs premiers pas en sortant du village. On verra avec plus de détails dans la partie qui concerne ''l'orphelin et les forces ancestrales''. En effet, durant tout le parcours Birahima et son mentor ont affronté les chants des animaux qui présageaient un mauvais augure. Ils ont tour à tour entendu chanter ''un touraco'', ''une perdrix'' et ''une pintade''. Et tous ces chants étaient balayés par le froufrou d'une chouette qui chassait le malheur de ce parcours funeste. Mais Yacouba était constamment à côté du jeune orphelin pour le rassurer avec quelques prières comme on peut le constater : « Yacouba alias Tiécoura qui est un type

[150] Kourouma (A.), *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p.38.

[151] Dès son apparition dans la trame narrative, ce personnage se caractérise surtout par sa double nomination. Ainsi entre les pages 39 et 45, nous ne retrouvons pas moins de douze occurrences de cette appellation « Yacouba alias Tiécoura ». Tiécoura est un nom composé (Tié = homme et coura = nouveau). Il s'agit d'un nouvel homme. Cette dynamique de la métamorphose explique qu'au fil des intrigues son nom change ou devient de plus en plus long pour être franchement lourd à la fin du récit : « Yacouba alias Tiécoura » le « bandit boiteux » (p.45, 190) ou « Yacouba , le bandit boiteux » (p. 135, 203, 213) ou « le bandit boiteux, le multiplicateur de billets de banque, le féticheur musulman » (p. 137 ;186 ;212 ;223) ou « le lieutenant colonel grigriman Yacouba le bandit boiteux » (p. 228).

sans peur ni reproche dans le marabout et la sorcellerie a récité deux des trop bonnes sourates qu'il connaît par cœur »[152].

On remarquera donc que l'attitude de Yacouba met le jeune orphelin en confiance et lui donne le courage d'avancer même si lui-même voulait devenir enfant-soldat. Yacouba usait de toutes ses forces pour protéger son mentoré. Car lorsqu'ils rencontrent la faction ULIMO, ils sont emprisonnés et les mauvaises conditions de vie carcérales provoquent les bouderies de Yacouba qui demande un transfert. Mais il ne peut pas partir sans son compagnon de route : « Alors ils sont venus le chercher et il a dit qu'il n'allait pas sans moi ; il a demandé que j'aille avec lui » (p.106). Cette réaction montre combien de fois Yacouba était attaché à l'enfant, car il avait devoir de le défendre. Cette relation était aussi forte que Rita Baclay pensait Birahima était le fils du grigriman : « Rita Baclay m'aimait comme c'est pas permis. Elle m'appelait le fiston du grigriman Yacouba et le fiston du grigrman avait tout et pouvait se permettre tout »[153]. La position de Baclay montre à suffisance l'attachement entre le guide et son mentoré au point où ils sont devenus comme un père et son fils.

En somme, à y voir de très près, les auteurs négro-africains de ces dernières décennies ont été fortement influencés par ceux-dits classiques. Il n'est pas rare d'entendre Mabanckou faire l'apologie des tenants de la Négritude. Et Yémy montré son admiration pour certains auteurs que l'on pourrait voir comme leur ''mentor'' dans le domaine littéraire. Dans un des articles qui peint son portrait et en parlant de son ''imposture on peut lire ceci : « Non ! La preuve à neuf ans j'écrivais déjà et puis j'ai été nourri à la révolte en lisant Césaire, Mongo Béti et autres Kourouma ou Sembene Ousmane »[154]. On lit dans ces propos une sorte de continuité d'un parcours initié par les anciens. La littérature de la révolte devient une sorte de leitmotiv pour tous ces auteurs. De génération en génération, et même lorsque les thèmes semblent changer, le style révolutionnaire est lisible dans cette écriture négro-africaine. Ce n'est donc pas étonnant de voir que *Allah n'est pas obligé*, *Tarmac des hirondelles* et *Johnny chien méchant* livrent ces Nations déchirées par les guerres civiles et dont de l'orphelin-enfants-soldat

[152] Kourouma (A.) op. cit., p.45.

[153] Idem. p.110.

[154] http://100pour100culture.com/2008/06/portrait-lenturbanne-est-aussi-un-tourmente-de-la-plume/ du 30/09/2013 à 17h55.

devient le personnage archétypal de cette barbarie humaine. De plus, il se dessine aussi une certaine hybridité générique qui se lit dans les romans des deux derniers, inspirés certainement par le classique. On trouve tour à tour le Malinké, le français et le pidgin pour Kourouma ; Yémy allie sa langue vernaculaire, le français et l'anglais ; Dongala quant à lui fait chanter ses personnages en lingala (p.22) et par le pédantisme de Chien Méchant le français et l'anglais ne sont pas en reste.

Certes, le personnage de l'orphelin a des mentors qui participent en bien à son parcours narratif, mais d'autres figures le soumettent à un assujettissement ou une servitude.

2- Les figures sociales du malaise de l'orphelin: le beau-père, la belle-mère

Par figures sociales du malaise on entend, tout personnage qui contribue à démonter la vulnérabilité des orphelins en procédant par des subterfuges. Deux principales figures sont à retenir dans cette partie : le beau père et la belle-mère.

2-a La figure du beau-père

L'une des figures se rattachant à la description du malaise de l'orphelin c'est celle du beau-père. Cette figure se caractérise dans les œuvres de notre corpus par une violence répétitive. Que l'on soit chez Mabanckou (où il n'est pas question de la guerre civile) ou chez Kourouma, le beau-père brille par une ambigüité et une violence qui contribuent à la vulnérabilité et au malaise de l'orphelin.

Dans l'œuvre de Kourouma, Birahima évoque deux beaux-pères : le premier est le cousin de son père et le deuxième est le mari de sa tante. Pour le premier, il faut dire que pour le respect de la tradition qui a mis *lévirat* en place, à la mort du père de Birahima, c'est son cousin Balla qui devait hériter de la femme et des enfants. C'est pourquoi après la palabre qui réunissait l'imam et les autres membres de la famille avait décidé que Balla devienne le nouveau chef de famille : « C'est ainsi que Balla est

devenu [son] beau-père. Balla et maman ont fait un mariage blanc. »[155] Le narrateur donne une signification de ce qu'il entend par ''mariage blanc''. C'est-à-dire que le nouveau couple ne pouvait pas avoir des rapports sexuels encore moins faire des enfants. D'ailleurs même s'ils le voulaient ajoute-t-il, ils ne pourraient pas le faire. Parce que d'une part, Balla ne connaissait pas les techniques des galipettes et les acrobaties de son père. Et d'autre part, sa mère marchait « sur les fesses avec en l'air la jambe droite pourrie par l'ulcère ». C'était donc une relation qui n'allait pas aboutir. Le narrateur ne donne pas assez de détail à part son incapacité à gérer l'héritage de son frère. Toutefois, Birahima décrit le rapport inconfortable avec son beau-père. Ce dernier n'assumait pas la relève de ce qui lui a été légué. Il était plus attaché à ses fétiches qu'à l'éducation traditionnelle de l'orphelin (comme on le verra dans la deuxième partie de ce travail). Birahima signifie par exemple qu'il n'avait pas le droit d'aller « l'école française ou coranique ». C'est ce qui contribuait de plus à son vagabondage dans la rue. Il faut dire à ce propos que Kourouma veut montrer que ceux qui héritent souvent des biens et de la responsabilité de la famille, n'assument pas les tâches qui les incombent. La négligence de ce beau-père pourrait montrer qu'il n'avait rien à avoir avec l'avenir du jeune orphelin. Son incapacité à agir démontre sa faiblesse d'esprit et son manque de responsabilité. C'est cette attitude qui va motiver la grand-mère de Birahima à envoyer son petit-fils chez sa tante cela avait été décidé par le conseil de famille :

> « Grand-mère, pour m'encourager , me convaincre de quitter mon beau-père Balla, m'a dit que là-bas, au Libéria, chez ma tante, je mangerais tous les jours du riz avec viande et sauce graine. Moi j'ai été content de partir et j'ai chanté parce que j'avais envie de bien manger du riz avec sauce graine. Walahé (au nom d'Allah) ! »[156]

Apres la mort de la mère de Birahima, sa grand a jugé que le jeune orphelin n'était plus en sécurité. Elle a trouvé des subterfuges pour convaincre l'enfant de retrouver sa tante. L'évocation de la nourriture comme moyen pour convaincre Birahima signifie que l'enfant était mal alimenté après le décès de sa mère. C'est pourquoi il se réjouit de pouvoir trouver un milieu dans lequel il sera bien pris en charge. C'est chez sa tante que

[155] Kourouma (A.), op. cit., p.30.

[156] Idem. p.35.

la Grand-mère que l'enfant sera bien gardé. C'est chez la tante que l'on découvre la description de son second beau-père.

Ce second beau-père est celui qui incarne la violence faite aux femmes et aux enfants. Kalidou Ba dans son ouvrage a détaillé les différentes violences parmi lesquelles celle faite aux femmes et aux enfants. Il montre qu'à travers las narration de Birahima, le jeune orphelin Ahmadou Kourouma réussit la prouesse de faire raconter le calvaire de ces deux maillons faibles de la société africaine contemporaine avec naïveté et absence de censure morale qui caractérisent l'enfant, sans tomber sur les travers des banalités ennuyeuses.

Il montre que dans ce roman, la première violence décrite est celle faite contre la tante de Birahima, le narrateur. Celle-ci s'était mariée à un homme particulièrement sadique qui lui faisait subir des violences de toutes sortes : injures, coups et blessures. Ne pouvant plus supporter ce sort, elle quittait le domicile conjugal pour se refugier ailleurs : « […] tellement Morifing injuriait, frappait, menaçait ma tante, tellement et tellement qu'un jour ma tante est partie ; elle a fui. »[157] Ces propos de Birahima montrent en claire de quel genre de personnage il s'agit. C'est à travers l'usage de l'adverbe ''tellement'' que le lecteur comprend la fréquence de la violence qui lui était infligée. Face à cette recrudescence de la bestialité, la tante est contrainte de quitter le foyer conjugal. Contre toute attente, la femme battue fut convoquée par le commandant blanc (car ces événements se sont passés pendant la colonisation) et au lieu d'obtenir réparation, ses deux enfants (Férima et Mamadou les cousins de Birahima) lui ont été arrachés et placés sous la responsabilité de leur père. Cette situation d'iniquité totale fera prononcer à Birahima ces propos qui sonnent comme des antiphrases : « Partout dans le monde une femme ne doit pas quitter le lit de son mari même si le mari injurie, frappe et menace la femme. Elle a toujours tort. C'est ça qu'on appelle les droits des femmes ».[158]Il se dessine dans ces lignes une sorte d'ironisation du narrateur. Ceci est contraire à tous les droits donnés aux femmes actuellement, même en tenant compte du contexte de production de ce roman (contexte de chaos et de guerre civile), il faut dire que la femme n'a pas le droit de subir toutes ces humiliations et continuer à rester sous le même toit que son bourreau. Dans l'état actuel des choses, elle devait être acquittée et avoir la garde de ses enfants.

[157] Kourouma (A.), op. cit., p.32.

[158] Idem.

Continuant dans l'explication de la violence de ce beau-père, Kalidou Ba tente de l'atténuer en disant : « Si la gravité de ces violences peut être relativisée du fait qu'elles relèvent d'une banalité conjugale, de nombreuses autres violences sont clairement conditionnées par les situations de conflits permanents ou ''navigue'' constamment le jeune héros ».[159] Il s'agit des violences que nous analyserons dans la deuxième partie de ce travail. Celles-ci concernent la réponse que les orphelins-enfants-soldats donnent à la marginalisation et au rejet dont ils sont victime. Pour l'heure continuons avec celle que le beau-père inflige à la tante de Birahima.

Il faut dire que l'agressivité de ce beau-père ne s'arrête pas, même après la fuite de sa femme, il continue à traquer sa femme. Pourtant celle-ci tente de refaire une autre vie avec un autre homme après le divorce prononcé.

Dans les propos de Birahima comprend que ce bourreau continu à traquer sa victime *:* « […] le chasseur violent continuait de chercher ma tante et son second mari. Des fois, dans la nuit, il se réveillait, tirait seul son fusil en l'air et disait qu'il allait les tuer tous les deux, qu'il les tuerait tous les deux comme des biches s'il les voyait »[160].

Même après leur déplacement, Morifing, ce beau-père violent pourchassait son ex-femme. Il avait décidé de tuer elle et son amant s'il les voyait. C'est une façon de montrer ici le mutisme dans lequel le beau-père s'est rangé. Comme dans l'idée de la *déparentalisation*, ce père est incapable d'assumer ses responsabilités, et a choisi la violence comme mode d'expression. Il apparaît de ce fait comme une des figures qui participe à la victimisation des et au malheur des orphelins. Cette manifestation de la violence par le beau-père est également perceptible dans l'œuvre d'Alain Mabanckou.

En effet, pour bien comprendre le déploiement littéraire de la figure du beau-père dans *Et Dieu seule sait comment je dors*, il faut faire une lecture sur l'enfance de Pauline, la femme d'Auguste-Victor. C'est une jeune orpheline aussi qui a grandit avec sa mère, mais qui a une connaissance vague de son père. Car Gabin Ayassami était « un pêcheur disparu en haute mer avec ses deux collègues. Leurs corps n'avaient jamais été retrouvés. Elle n'avait pas connu cet homme était son père »[161]. Mais elle parlait de lui avec beaucoup de tristesse et de mélancolie. C'est lors de sa conversation avec Auguste-

[159] Kalidou Ba (M.), *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) : De la narration de la violence à la violence narrative*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.110.

[160] Kourouma (A.), op. cit., p.34.

[161] Mabanckou (A.), op. cit., p.140.

Victor que ce dernier « apprit qu'elle aussi était orpheline de père ». Lorsqu'elle parlait ce père à son ami, elle prenait une attitude calme, respectueuse et qui fait penser au recueillement. C'était comme dit le narrateur « ouvrir une page douloureuse de son existence ». Et dans la description que le narrateur[162] fait des propos de Madame Ayassami, le lecteur peut comprendre de quel genre d'homme valeureux s'agit-il. C'est « un homme dont sa mère lui parlait avec respect et considération. Madame Ayassami lui rapportait que son père l'aimait, le dorlotait et était fier de sa fille qu'elle promenait partout dans Capesterre »[163]. Dans cette description des faits, on peut comprendre les émotions qui traversent Pauline lorsqu'elle parle de son père. Madame Ayassami a tout fait pour inculquer à sa fille une bonne image de son père. Le lecteur avisé comprend finalement le désagrément que Pauline prouve à la venue de ce second père.

En effet, « sa mère ne s'était plus remariée depuis » la mort de son mari. Mais elle avait fait la connaissance de « cet homme répugnant, de ce beau-père épisodique »[164] qui fait l'objet de cette étude pour justifier le malaise chez la jeune orpheline. Pour mieux saisir de quel type de personnage il s'agit, il faut lire dans les propos du narrateur :

> « Un menuisier. Cet homme était intraitable aussi bien pour elle que pour sa mère. Pauline n'hésitait pas de le traiter de goujat, de rustre de la pire espèce. Ses mots devenaient durs et August-Victor découvrait l'autre visage de la jeune fille. Ce beau-père indigne, comme elle aurait voulu lui dire ce qu'elle pensait de lui. Elle s'abstenait. A cause de sa mère. Par respect pour sa mère. Cet homme était vraiment insupportable. Le prototype de l'homme qui voulait dominer. Aucun dialogue. Aucune tolérance. Il n'arrêtait pas de gronder, de blâmer, de frapper à la table. D'une jalousie ridicule. D'une violence meurtrière. Traiter sa mère de serpillière, d'épave et de putain devant elle, ça elle ne supportait pas. […] Ce beau-père moralisateur ne se mirait pas. Il se serait rendu compte de ses propres défauts »[165].

[162] Précisons qu'il s'agit d'un narrateur omniscient, qui voit tout, sait tout des pensées des personnages.

[163] Mabanckou (A.), op. cit., p.140.

[164] Idem. p.141.

[165] Ibidem.

Tout le vocabulaire dévalorisant est mis en scène dans cette assertion pour décrire ce beau-père. On remarque qu'il s'agit d'une description avec un vocabulaire dépréciatif. L'évocation de son métier désigne déjà l'aspect physique du personnage. Une description physique qui va être confirmée par l'utilisation des adjectifs comme ''goujat'' et ''rustre'' et dont les traits moraux ne correspondent pas à sa présentation. Il peut être rangé dans la catégorie de ''pire espèce'', c'est-à-dire celle qui est capable de tout et dont la violence serait le paroxysme de la manifestation de son incapacité à prendre les responsabilités. On sait qu'il est ''indigne'' et ''insupportable''. Cette indignation fait qu'il soit ''intraitable'' et donc fait en sorte que le ''dialogue'' et la ''tolérance ne fassent pas partis de son vocabulaire. Ce qui met la famille Ayassami dans l'embarras et voit en lui ''le prototype de l'homme qui voulait [les] dominer''. Pour y arriver, doit alors user de la force, ''gronder, blâmer et frapper sur la table''. Ceci confirme l'incapacité de la personne à dialoguer pour se faire entendre et comprendre. Ne trouvant pas satisfaction, la violence devient le paroxysme de ses agissements démesurés. Car il n'avait pas d'autres solutions pour asseoir son hégémonie. Et comme le mari de la tante de Birahima, ce dernier brille également par une ''jalousie'' injustifiée et inégalable. En tenant compte des propos du narrateur, Madame Ayassami s'était abstenue pendant longtemps avant de le rencontrer. Avec qui allait-elle le tromper ? Tout ceci justifie que les agissements de ces deux beaux-pères dénotent de leur caractère violent. Est-ce dire que cette violence est toujours dans la nature des beaux-pères ?

La réponse que l'on propose est relative. D'une part on peut comprendre que ces beaux-pères ne veulent pas s'occuper des enfants qui ne son pas les leurs. D'autre part, il faut parfois s'attacher à un proverbe africain qui dit lorsqu'on « aime une chienne, on doit l'aimer avec ses puces ». C'est dire que ces beaux-pères en principe doivent aimer ces enfants, surtout s'ils sont orphelins, comme leurs enfants biologiques.

2-b La figure de la belle-mère (marâtre)

Il est difficile de mener une étude sur le personnage de l'orphelin sans pour autant évoquer la figure de la marâtre. De même que celle-ci ne peut être évoquée sans parler de la belle-mère ou de la mère adoptive. En cela, cette figure est toujours en rapport soit avec la belle-fille soit avec le beau-fils. Il faut donc une corrélation entre la figure de la

marâtre et celle de la belle-fille. En effet, il y a sans doute une similitude entre la mère adoptive et la belle-mère. L'enfant, dans l'une comme dans l'autre situation, peut être sans mère pour les mêmes raisons : il a été abandonné par sa mère ou il l'a perdue par la mort. La place est prise par une remplaçante qui s'occupe de lui comme sa mère nourricière ou sa mère adoptive, avec tous les droits et devoirs d'une vraie mère. Elle joue le rôle de mère parce que le père, veuf ou abandonné finit par l'épouser et vivre avec elle.

A partir du moment où entrent en jeu la belle-mère et la belle-fille, les éléments négatifs et positifs, déterminés individuellement, de la relation émotionnelle empoisonnent l'atmosphère par une sorte de tradition. La mère nourricière est aussi la mère adoptive est associée au désir affectueux et altruiste qu'éprouve cette femme de remplacer la mère de l'orphelin, tandis que le terme la belle-mère évoque automatiquement un sens péjoratif au point de parler de marâtre.

La figure de la marâtre se présente comme un des traits de la modernité sociale. En effet, dans *Les Larmes de Tsiana*, cette figure est mise en scène et apparaît ainsi comme un actant fondamental. Elle est présentée comme une femme dénaturée, sans indulgence. En Afrique, les enfants qui vivent avec leur père, surtout quand ils sont orphelins de mère, sont souvent soumis aux châtiments et aux caprices de leur belle-mère. Tsiana, dans son enfance, fait face à cette situation où elle n'avait pas droit à la parole, encore moins aux privilèges que peut lui offrir la vie en société. Elle était soumise, privée d'une enfance paisible et d'une éducation digne d'un enfant de son âge : « Je n'avais pas non plus le droit de traverser le fameux pont de fortune pour aller de l'autre côté du village jouer avec d'autres enfants. […] Je n'avais pas fréquenté l'école comme les autres enfants de mon village… »[166] Il y a ici l'idée de l'absence de liberté chez l'enfant et une dépossession, une privation des droits les plus élémentaires. A cet effet, l'enfant qui incarne ici le personnage de la belle-fille livre une sorte de conflit plus ou moins voilé avec sa marâtre. C'est pourquoi, parlant de cet aspect, Sandrine Distrage affirme :

> « La relation entre l'orphelin et la marâtre qui l'élève après la mort de sa mère ou de ses parents semble être particulièrement conflictuelle. Dans la plupart des cas, l'enfant reste isolé, il manque de nourriture, de soins et

[166] Nzamba (S.), op.cit., p.15 et 19.

d'affection ; la marâtre ne remplit pas les fonctions d'une mère véritable ». [167]

Cette relation conflictuelle conduit la marâtre à avoir une attitude privant l'enfant de toute occasion d'épanouissement. C'est un conflit déséquilibré puisque Tsiana n'a aucun moyen de défense, elle subit les décisions de sa marâtre. Même pour ce qui est de la nutrition, elle est fortement privée : « […] je n'avais même pas droit aux traditionnels restes de repas des écoliers de la maison».[168] Comme on peut le lire ici, le seul droit de Tsiana est de bénéficier des restes de repas des autres enfants de la maison. Etant donné qu'elle s'est montrée maladroite en cassant une calebasse, elle est privée de nourriture ce jour-là.

De plus, la relation de conflit entre le personnage de la marâtre et celui de la belle-fille peut aussi avoir une explication en référence aux contes de fées. Dans cette optique les travaux d'Hélène Deutsche[169] sont incontournables. Elle affirme que la relation entre marâtre et belle-fille a été en particulier un thème de bien de contes de fées. Dans certains d'entre eux, la belle-fille, longuement torturée, est poussée peu à peu au désespoir et à la mort par la méchante mère, par la persécutrice. Dans d'autres, l'héroïne, maltraitée doit faire pour sa marâtre les travaux les plus vils. Dans son jeune âge, Tsiana passait son temps à faire des travaux domestiques de la maison : « Balayer la cour, laver la vaisselle à la rivière, transporter d'énormes calebasses d'eau. Et ce n'était pas tout. Je devais assister ma mère lorsqu'elle faisait la cuisine».[170] Elle avait l'obligation d'être là au risque d'endurer les châtiments. Le mobile de ce traitement est souvent la jalousie de la marâtre. Cette jalousie se manifeste ouvertement. On peut le constater dans le comportement de la marâtre de Tsiana qui lui refuse toute forme d'épanouissement et même à laisser pousser ses cheveux. Elle devrait avoir l'attitude

[167] Dinstage (S.), *« L'enfant et son environnement social dans les contes, Bulsa »*, in *Veronika Görög-Karady, Ursula, L'enfant dans les contes africains*, Paris, Cilf/ Edicef, 1998, p.120.

[168] Nzamba (S.), op.cit., p.20.

[169] Deutsche (H.), *La psychologie des femmes /2 Maternité*, traduit de l'anglais par Hubert Benoît, Paris, P.U.F., 1949, p.372.

[170] Nzamba (S.), op.cit., p.16.

d'un garçon : « Il faut que ton père pense à te couper les cheveux. Ça fait très sale à voir».[171] Cette jalousie est en réaction contre la beauté de la jeune fille.

En définitive, la figure de la marâtre est une conception différente de la belle-mère. Dans la conception du mot marâtre, le suffixe ''âtre'' renvoie à une conception péjorative de ce personnage. Et les attributs et la description que l'auteur en fait, montrent qu'elle est l'incarnation du mal. Son évocation dans le récit permet de caractériser la psychologie du personnage central et d'en déterminer son malaise en tant qu'orpheline. C'est l'attitude morale de la marâtre qui met le personnage dans un désespoir qui se renforce encore avec la figure du père qui est quasiment absente et qui se transforme en bourreau par la manifestation d'un certain désir ''œdipien''.

3- L'orphelin : un tenant des forces ancestrales

> « Ceux qui sont morts ne sont jamais partis;
> Ils sont dans l'ombre qui s'éclaire,
> Ils sont dans l'ombre qui s'épaissit...
> Les morts ne sont pas morts;
> Ils sont dans l'ombre 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... »[172]

Rappeler les vers de Birago Diop en début de cette partie ne saurait pas surprendre et relève presque de la platitude. Les morts en Afrique subsaharienne, l'on n'a cessé de le répéter, existent et leur présence est perçue comme réelle.

Ceci étant, les conceptions mortuaires sont extrêmement complexes et se présentent de manière fort variable dans les différentes sociétés africaines. L'anthropologue et thanatologue africaniste Louis-Vincent Thomas a consacré toute une œuvre abondante à ce sujet. Selon lui, pour la majorité des Africains, la mort ne

[171] Ibid.

[172] Diop (B.) , "Sarzan" dans *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris: Présence africaine, 1961, p. 180.

semble pas constituer « la négation de la vie, mais plutôt une mutation »[173]. Les morts ne sont pas vivants, certes, mais ils continuent d'exister sous forme de forces spirituelles et sont en interaction avec les vivants. En Afrique, « nous sommes dans des sociétés qui ne considèrent pas qu'il y a une frontière entre le monde visible et le monde invisible qui, l'un comme l'autre, participent du monde réel »[174]. Le monde des défunts, des dieux, des esprits et des génies – l'*au-delà* – est le corollaire du monde des vivants – l'*ici-bas* – deux mondes distincts, mais tous deux concrets.

Par ailleurs, les relations entre morts et vivants présentent également des formes très variées selon les sociétés considérées. Louis-Vincent Thomas en dresse un tableau: manifestations événementielles, contacts et rencontres, évocation, divination et interrogation par les vivants, voire même relations matrimoniales chez certains peuples comme les Ewés, phénomènes de possession chez les Songhays ou les Yorubas, ou encore réincarnation par le sang chez les Ashantis.[175]

Pour résumer, il convient de constater qu'en Afrique le contact entre vivants et morts est très généralement considéré comme possible. Ce contact est vécu comme une réalité, dépassant de ce fait la croyance religieuse.

Cependant, il convient de signaler que le statut des ancêtres passe par plusieurs catégorisations. Pour Louis-Vincent Thomas l'énumération des certaines conditions semble judicieux. Il note en particulier que « sont exclus tous ceux qui, de leur vivant, n'ont pu parvenir à un certain degré de sagesse; tels sont les fous, les enfants sans nom, les adolescents non initiés (...) »[176]. D'autre part, « l'intégralité morale est une obligation non moins pressante »[177]. Aussi, « les personnes qui décèdent de mauvaise mort ne peuvent que rarement, voire jamais, arriver à l'état d'ancêtre ». Et, surtout, il faut que « le défunt soit ''installé'' communautairement comme ancêtre dans le lignage, ce qui suppose qu'il ait laissé un ''dépositaire'' c'est-à-dire un survivant privilégié qui hérite de ses biens et (...) de ses prérogatives »[178]. Ces conditions semblent

[173] Thomas (L-V), *Cinq essais sur la mort africaine*, Dakar: Université de Dakar, 1968, pp. 216-217.

[174] Le Roy, *Le jeu des lois*, Paris: LGDJ, coll. Droit et société, 1999, p. 241.

[175] Thomas (L-V), op. cit., pp.97-121.

[176] Thomas (L-V), *La Mort africaine: Idéologie funéraire en Afrique noire*, Paris: Payot, 1982, p. 136.

[177] Idem. p.137.

[178] Thomas (L-V), *Cinq essais sur la mort africaine*, op. cit., p.122.

effectivement être généralisables pour un grand nombre de sociétés africaines au point où chaque écrivain met un peu de son imagination dans son œuvre lorsqu'il s'agit de parler des orphelins.

En portant un autre regard sur les ancêtres, il faut dire qu'il y a une certaine hiérarchisation entre différentes catégories d'ancêtres.

Grossièrement, une distinction fondamentale peut être faite entre *ancêtres proches* et *ancêtres lointains*. Parmi les premiers se rangent d'une part les *ancêtres immédiats* – parents défunts dont le souvenir est encore conservé – et d'autre part une foule anonyme, les *morts collectifs*[179], avec laquelle les rapports généalogiques ne peuvent plus être précisément déterminés. Les ancêtres que nous avons choisis d'appeler ''lointains'' sont des éminences qui ressortent de cette foule.

Fréquemment, ce statut est réservé au *fondateur* ou à la *fondatrice du lignage*. S'y ajoute souvent une autre personnalité distincte, héroïne historique divinisée ou ayant vécu dans des temps légendaires, que nous dénommons *ancêtre mythique*. C'est surtout de cette catégorie d'ancêtre qui est évoquée dans la majorité des œuvres de notre corpus. Il s'agit alors de voir ici le rapport qui se passe entre ces ancêtres et les jeunes personnages orphelins des œuvres que nous étudions. Il faut dire que chaque personnage a une relation particulière avec ses ancêtres.

Sans verser dans la description typique des cultes[180] des ancêtres qui se font de plusieurs façons, chaque orphelin fait appel aux ancêtres lorsqu'il se sent vulnérable. C'est cette vulnérabilité qui fait qu'Aïwa, l'héroïne de *Le Pagne noir* triomphe des épreuves de sa marâtre.[181]

---

[179] Signalons que ce sont les thermes de Thomas.

[180] Souvent, les ancêtres sont représentés par des symboles tels que des tiges en fer, des statuettes chez les Baoulés ou des tabourets chez les Ashantis; les Yorubas, en particulier, représentent les ancêtres par des masques à travers lesquels ceux-ci peuvent directement se manifester. Généralement aussi, chaque lignage ou village dispose d'une case réservée aux ancêtres.

Les rapports entre ancêtres et vivants sont, marqués par une profonde implication des premiers dans les affaires des seconds. La présence des défunts est sans cesse rappelée par une multiplicité de rites. Ainsi, lors de cérémonies religieuses et commémoratives, les ancêtres sont régulièrement invoqués. Fréquemment encore, les premières gouttes d'une boisson sont versées par terre ou des aliments sont présentés comme offrandes aux ancêtres.

[181] Jalousée par sa belle-mère qui ne supporte pas de la voir grandir en beauté, Aïwa lui oppose chaque jour son sourire et son humeur égale. Irritée par cette résistance passive, cherche un moyen de se

Lorsqu'il n'endosse pas les attributs du Mal-Aimé, l'orphelin participe des autres personnages qui peuplent l'imaginaire des contes africains. Il est derrière l'Enfant malin (ou Poucet africain), de même qu'il contribue aux succès de l'animal appelé Décepteur (*nku* la tortue au Gabon, *Leuk* le lièvre au Sénégal, Kacou Ananzé l'araignée en Côte d'Ivoire, etc.), auquel il prête sa verve et son intelligence pour triompher d'un adversaire présumé supérieur. En donnant la preuve que « l'arme suprême est la ruse »[182], l'orphelin traduit la primauté de l'esprit sur la force brutale et le culte que les sociétés africaines traditionnelles vouaient à l'élévation spirituelle.

Comme nous l'avons signifié plus haut, la société africaine accorde une grande importance aux ancêtres mais aussi à la divinité. C'est dans ce sens qu'il faut convenir avec Ezémbé que le « Dieu créateur s'est éloigné des hommes, pas toujours à cause de leur faute, d'où la nécessité d'intermédiaires qui peuvent être des ancêtres, des divinités, des statuettes ou des personnes choisies à travers des manifestations de possession ou de transe. »[183] Ces propos tentent de montrer que quel que soit l'éloignement de l'homme avec Dieu, plusieurs moyens permettent de rentrer en contacte avec la divinité. Et un de ces moyens c'est la communion avec les ancêtres. Celle-ci se fait par l'invocation ancestrale qui est assez perceptible dans les œuvres de notre corpus.

En effet, on remarque que les œuvres qui parlent de la guerre, le personnage de l'orphelin fait constamment appel aux ancêtres pour lui venir en aide. Peut être parce que les crimes et les viols qu'il aurait commis l'éloignent et ne permettent pas la communication avec Dieu. Il faut donc passer par l'intermédiaire des morts pour être en communion avec Dieu. Et le personnage de Georges Yémy le signifie avec beaucoup de précision :

---

débarrasser de la jeune fille. Un jour, enfin, elle croit l'avoir trouvé en confiant à Aïwa un pagne noir que cette dernière devra *« laver de telle sorte qu'il devienne aussi blanc que le kaolin »*. Epreuve terrible, insurmontable, dont l'orpheline ne triomphera que par un séjour au pays des morts et avec l'intervention de sa défunte mère qui substituera au pagne noir un des pagnes blancs qui avaient servi à son inhumation. Face à cette démonstration de puissance, la marâtre refrénera désormais son aigreur et Aïwa pourra sourire de toute la ferveur de son âme : *« Mais Aïwa, elle, souriait. Elle souriait toujours. Elle sourit encore du sourire qu'on retrouve sur les lèvres des jeunes filles »*, Dadie (B.), *Le pagne noir*, Paris, Présence Africaine, 1955, pp.19-22.

[182] Paulme, (D.), « Le conte de l'enfant chez l'Ogre », in *La Mère dévorante, Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976, p. 270.

[183] Ezémbé (F.), op. cit., p.69.

> « Je suis le fils des Ancêtres, le fils des Pères morts mais vivants, je vais me guérir par la main du Fils au nom du Père, les Ancêtres soient mes pas ! Je marchais et, ainsi que je l'avais déjà entendu faire de mon père, j'invoquais le Mystère afin qu'il me vînt en aide. Par mon Créateur, disais-je, tel est le vœu ! Tiens le cap, ma naissance, je t'en conjure ! Au bout, l'explosion qui apaise. Il y aura la pensée juste, la voix nettoyée, et l'écriture avec les vivants. En un prochain et nouveau jour ! »[184]

Le personnage de Yémy se présente dans son récit comme s'il était en permanence dans une sorte de rêverie. C'est donc pendant son ''errance dans la toundra'' qu'il pense que l'invocation ancestrale l'aidera à surpasser la peur et lui permettre d'avancer vers sa quête effrénée. En étant fils des Ancêtres, par cette écriture, Georges Yémy soutient l'idée de la grandeur de et de la suprématie des forces ancestrales dans la vie de chaque Africain en général et celle des orphelins en particulier. C'est pourquoi il utilise un grand ''A''. ''Le fils des morts vivants'' épouse donc le point de vue de Diop (B.) qui signifie que « les morts ne sont pas morts ». Ils sont là aux côtés de l'orphelin qui a besoin d'eux pendant les circonstances difficiles et pendant les moments de solitudes. Rappelons que Muna est un jeune albinos qui faisait parfois l'objet de raillerie de ses semblables, c'est-à-dire ces orphelins-enfants-soldats : « Rejeté par les autres, mais en contacte avec ce qu'ils ne pouvaient percevoir. Je conversais avec les Ancêtres et voyais ce que ne pouvaient soupçonner les gens normaux. L'univers tout entier était mon allié, il œuvrait pour que je grandisse et m'accomplisse[185]. Au de-là du rejet dont il était victime, Muna savait qu'il pouvait compter sur ses Ancêtres. Car l'albinos avait développé d'autres capacités au point de rentrer en contact avec ces derniers. Ce qui prouve encore sa suprématie sur les autres orphelins. Tout ''l'univers entier était devenu [son] allié''.

Toutefois, il a besoin de ses ''Pères morts vivants'' qu'ils ont tués pour certains afin de rentrer dans la milice. On le constatera bien dans la conversation de Birahima avec le général Tieffi qui lui donnait les conditions d'entrée dans la fratrie des lycaons :

> « T'as pas de chance, petit Birahima, tu ne pourras jamais devenir un bon petit lycaon de la révolution. Ton père et ta mère sont déjà morts et bien

[184] Yémy (G.), op. cit., p.36.

[185] Idem., pp.234-235.

> enterrés. Pour devenir un bon petit lycaon de la révolution, il faut d'abord tuer de tes propres mains (tu entends, de tes propres mains), tuer un de tes propres parents (père ou mère) ensuite être initié »[186].

Cette citation montre à suffisance la cruauté et la dure réalité de la guerre civile. Ces enfants sont en partie à l'origine de la mort de leurs parents. « C'est la guerre civile qui le veux », déclare Birahima. Mais le point essentiel à retenir dans cette partie est l'apport de ces parents morts qui deviennent ancêtres ensuite.

Avec Birahima, on verra que le ''*gnama''* de sa mère était au tour de lui pendant ses déplacements. Pour Muna, il en est de même. L'esprit des Pères tués pendant la guerre étaient toujours près de lui. C'est pourquoi, en reconnaissance du mal qu'il a fait, il souhaite qu'au-delà de ses Ancêtres[187], une autre entité intervienne. Cette fois-ci, il s'agit de l'intervention divine qui se fera plus par les Ancêtre, mais par le ''Fils au nom du Père''. ''L'Etre suprême'' selon les termes de Louis-Vincent Thomas et de René Luneau dans *La Terre africaines et ses religions (p.58).* On remarque ici une attitude assez hybride du personnage. D'un côté il reste attaché aux croyances religieuses africaines ; de l'autre il évoque les aspects liés à la religion chrétienne (comme nous le verrons dans la troisième partie). On sait que les Africains au départ étaient animistes et c'est la rencontre avec le colon qui les fait découvrir cette nouvelle religion qui est le christianisme. Et cette fois, conformément la parole biblique qui dit : « Je suis le chemin la vérité et la vie. Nul ne peut aller au Père sans passer par Moi» (Jean 14 :6). C'est pourquoi Muna fait appel au Fils pour intercéder pour lui afin qu'il surpasse les difficultés qu'il traverse.

---

[186] Kourouma (A.), op. cit., p.179.

[187] « Il y a seulement un monde où le visible et l'invisible cohabitent dans une osmose permanente. Les ancêtres disparus à travers un enterrement retrouveraient par la même occasion une fluidité astrale qui leur permettrait de voler au secours de leur descendance en cas de danger. La proximité de leur tombeau dans les villages contribue d'ailleurs à ce fait. C'est pourquoi, ce n'est pas par hasard si aujourd'hui encore les Africains migrants en France, ou ailleurs dans le monde, continuent de dépenser des sommes faramineuses pour préparer et rapatrier le corps d'un compatriote décédé dans les contrées lointaines. […] L'ancêtre est donc- si sa descendance se comportait correctement à son égard- l'intermédiaire le plus sûr pour acheminer auprès des dieux secondaires et au-delà du Dieu absolu, les prières de l'être vivant. » Kalidou Ba (M.), *Nouvelles tendances du romans africain francophone contemporain (1990-2010) : De la narration de la violence à la violence narrative*, Paris L'Harmattan, 2012, p.29.

Cependant, il n'oublie pas l'apport des Ancêtres dans son avancement. Et il souhaite que les « Ancêtres soient [ses] pas », qu'ils le guident pour sortir de sa déchéance, de son égarement. Il souligne de plus que cette manière de faire il l'a hérité de son père son père. ''Père', cette fois écrit avec un ''P'' minuscule, montre la différence et la singularité de son géniteur. Ce ''père'' est différent des ''Pères'' que le narrateur évoque précédemment. C'est celui qui lui a appris des choses sans être dictées. Il avait juste entendu et vu son père le faire ; et lui dans les difficultés, allait donc faire ce que faisait son père autrefois. Ceci montre bien la consanguinité et la descendance qui découle d'un même ancêtre, pour ne pas dire qu'il perpétue la tradition. L'invocation au Mystère dont il fait allusion, n'est que le culte des Ancêtres que l'on retrouve dans chez les Africains. Mais il ne s'agit pas ici d'une invocation fortuite, mais une demande d'aide.

Le personnage se retrouve dans une certaine ambivalence tantôt il épouse la philosophie ancestrale des Africains, tantôt il fait appel à la religion occidentale. Cette hybridité démontre l'état actuel du peuple africain qui ne sait plus à quel sein se vouer. D'un côté il y a la guerre, de l'autre on tente de se faire une place dans la société et de former un nouveau monde. C'est à travers le regard de l'orphelin que les auteurs montrent l'état actuel de L'Afrique.

En restant proche de son personnage, Yémy essaie de montrer l'espoir d'une population qui veut sortir de la spirale dans lequel la politique l'engloutit. De même que Muna se sent mort dans sa peau, son intellect, c'est la même image que l'on voit chez tous les orphelins-enfants-soldats. Ils espèrent tous en ''des jours de lumières'', c'est-à-dire où ils se sentiront encore vivants et traités au même piédestal que les autres humains : « Rejeté par les autres, mais en contact avec ce qu'ils ne pouvaient percevoir. Je conversais avec les Ancêtres et voyais ce que ne pouvaient soupçonner les gens normaux. L'univers tout entier était mon allié, il œuvrait pour que je grandisse et m'accomplisse. »[188] Au-delà de ce rejet, l'orphelin albinos avait développé d'autres capacités, dit-il, au point de rentrer en contact avec les Ancêtres. Il devenait extraordinaire par les conversations qu'il avait avec eux. Ce qui prouve sa supériorité par rapport aux autres enfants-soldats. Car ''tout l'univers était devenu [son] allié''. Cet univers qui voulait que cet enfant grandisse et s'accomplisse pour devenir un homme indépendant. Mais la société et la guerre dans laquelle il est lancé ne lui permettaient de

[188] Yémy (G.), op. cit., pp.232-235.

vivre dans la tranquillité. Il devait encore lutter pour se faire une place dans ce milieu qui devient clos pour lui. Ce sont donc les Ancêtres qui doivent l'aider à grandir et s'affirmer.

Cette quête d'affirmation est celle que l'on retrouve également dans l'œuvre d'Ahmadou Kourouma. Cet auteur mentionne également l'apport des forces ancestrales dans la quête de son personnage Birahima. Pour bien analyser cette œuvre, il est important de souligner que la contribution de Pierre Erny est de mise. Selon lui, l'apport des forces ancestrales est à cerner depuis la conception de l'enfant. Il montre à ce niveau que c'est Dieu qui est l'agent concepteur de toute vie et non les ancêtres. Mais à la naissance, l'enfant doit avoir une certaine individualité. Et celle-ci passe par l'intermédiaire d'un défunt qui aurait décidé de *« revêtir cette nouvelle vie ».*[189] Il précise à ce sujet que ce n'est pas la même personne qui reviendra vivre,

> « c'est l'homme qui déjà possède la vie dans le sein de sa mère, par influence divine, qui vient à se trouver sous l'influence vitale, sous l'influence ontologique d'un aïeul déterminé ou d'un esprit, ou même d'un défunt qui, sans appartenir réellement au clan, se retrouve cependant en relations vitales étroites avec les géniteurs. Les ancêtres ne sont-ils pas, après Dieu, les sustentateurs de la force vitale ? Et n'est-ce pas par l'intime influence vitale d'un défunt sur la progéniture que le nouveau-né pourra être individualisé au sein de son clan ? […] »[190]

Ce qui est intéressant dans cette citation de Tempels ce sont les interrogations qu'il formule. Poser la question de cette manière signifie donner déjà une réponse qui établit une distinction entre Dieu et les ancêtres. Il est vrai que nous l'avons esquissé plus haut, mais il faut tout de même comprendre que les écrivains attestent la suprématie de Dieu par rapport aux forces ancestrales. Car, comme les ''Pères morts vivants'', ils sont les détenteurs de ''de la force vitale''. Ce sont eux qui ont la primeur sur la vie de leur descendance. C'est ce que l'on remarque dans l'œuvre de Kourouma.

En effet, dès le début de son histoire, Birahima précise qu'il est maudit par le ''gnama'' de sa mère. Car celle-ci est morte sans lui avoir pardonné ses fautes, lui qui avait quitté la maison de sa mère parce qu'elle était réputée sorcière. Alors qu'il savait

[189] Erny (P.), *Erny dans L'Enfant africain dans la pensée traditionnelle noire,* op. cit., p.118.

[190] Tempels (P.) (*La Philosophie bantoue*) cité par Pierre Erny, idem.

qu'« on ne fui jamais la case de sa mère à cause de l'odeur du pet ». En plus elle ne lui avait rien dit de spécial : « Ma maman ne m'a rien dit mais elle est morte avec sa mauvaiseté dans le cœur. J'avais ses malédictions, la damnation. Je ne ferai rien de bon sur terre. »[191]

Il poursuit sa culpabilité en ces termes : « J'ai blessé maman, elle est morte avec la blessure au cœur. Donc je suis maudit, je traîne la malédiction partout où je vais[192]. Il y a dans l'expression de Birahima un attachement à sa mère et une conviction que le silence de celle-ci est synonyme de malédiction. Or, quelque soit ce que sa mère aurait fait pour certifier cette malédiction (puisqu'il pense qu'il prendra toutes les fautes de sa mère), sa protection est toujours de mise. Comme Muna, le jeune orphelin-enfant-soldat se retrouve en difficulté accompagné de Yacouba. A peine sorti du village, les deux compagnons sont surpris par une chouette qui a fait « un gros froufrou et est sortie des herbes et a disparu dans la nuit. »[193] Cette présence étrangère était un signe de malheur selon le vieux marabout Yacouba. Voyant son protégé invoqué Dieu par quelques sourates qu'il connaissait par cœur, Birahima s'écria : *« Maman ! »* et cela suivit d'un saut. Yacouba finit par ménager ses humeurs. Car « un touraco a chanté à droite » et c'était le signe d'une bonne réponse :

> « Une bonne chose qui signifiait que nous avions la protection de l'âme de ma mère. L'âme de maman est trop forte parce que maman a trop pleuré sur cette ici-bas. L'âme de maman avait balayé sur notre route le funeste froufrou de la chouette. (Funeste froufrou signifie qui porte malheur, la mort) Bien que je sois maudit par maman, son âme me protégeait. »[194]

Cette scène va se dérouler trois fois de suite. La deuxième fois après le cri de Birahima, identique au premier, au lieu que ce soit le touraco qui vient donne le signe d'un bel avenir, c'est une perdrix qui chantera. Et la troisième et dernière fois, ce fut le tour de la pintade qui viendra annoncer l'éclairage du chemin.

Il faut donc noter que l'invocation de sa mère a été d'un grand apport dans leur cheminement. En restant proche de l'idée générale, on comprend que l'auteur reste

[191] Kourouma (A.), op. cit., p.28.

[192] Idem., p.32.

[193] Idem., p.44.

[194] Ibidem. p.45.

attaché aux croyances de l'Afrique traditionnelle. C'est donc cette maman, devenue ancêtre proche, qui était chargé de balayer toutes les impuretés de cette route. Sachant qu'elle a trop souffert sur la terre, Birahima a donc la conviction que l'âme de sa mère assurait sa protection dans tous les sens.

Toutefois, il faut dire que les paroles seules ne donnent pas l'assurance de la protection. C'est pourquoi, il faut convenir avec ce que Louis-Vincent Thomas a démontré à propos des rituels pour les morts et que Yacouba et Birahima semblent appliquer. Car les trois apparitions de la chouette, le lièvre mort, lâché par l'aigle vient confirmer les mauvais augures. A la rencontre de Sékou le médium qui confirme cette version de fait, il faut donc procéder par un sacrifice : « Les sacrifices ont été exaucés. Allah et les mânes n'étaient pas obligés d'accepter ; ils l'on fait parce qu'ils l'ont voulu. Nous avons été rassurés. »[195]

On remarquera qu'avec Muna l'évocation des Ancêtres s'accompagne toujours d'une énonciation de Dieu, contrairement à Birahima qui ne compte que sur sa mère, mais qui penses que Dieu n'est pas obligé d'accepter tous les sacrifices qu'on fait pour l'implorer. C'est dire au final que les deux entités sont inséparables pour les orphelins.

L'orphelin semble avoir reconquis ses lettres de noblesse de jadis. C'est dire que, même sous les traits de l'impudence et de l'ignominie, l'univers traditionnel ne cesse de faire de l'orphelin le dépositaire d'une culture positive, d'une vision du monde où l'accomplissement humain, social et spirituel observe le mode de l'élévation et du sublime. Il se distingue en cela du roman moderne où, nous semble-t-il, la condition précaire et pitoyable de l'orphelin traduit la misère et la désolation ambiantes, l'univers labyrinthique et apocalyptique dans lequel ce dernier est plongé. Si au plan du motif narratif, le conte et le roman manifestent une parenté indiscutable, on peut penser effectivement dire que du point de vue du traitement et des significations de cette figure commune, l'écriture contemporaine est contrainte à la différence et à la nouveauté. Ancien messager de l'au-delà, intermédiaire entre les villageois et les Mânes ancestrales, l'orphelin n'est plus sous la plume des romanciers que la victime des calculs et des guerres, le prototype même du sinistré et l'augure d'une détresse sans nom.

[195] Ibidem. p.48.

Conclusion partielle

Au terme de cette partie inaugurale, il convient de retracer les principales articulations qui ont rythmé cette analyse. Au postulat, notre thème de recherche se porte sur deux éléments essentiels de la situation du personnage de l'orphelin en Afrique subsaharienne. Le premier que nous avons déjà évoqué concerne la victimisation de ce personnage au sein de la société africaine subsaharienne. Il a donc été question, à travers les outils d'analyse littéraire et en appui avec plusieurs textes en procédant par une méthode systémique (c'est-à-dire l'évocation des ouvrages d'anthropologie, de sociologie, de psychologie, de philosophie, etc.), démontrer que malgré les efforts consentis pour le bien être des orphelins, la littérature le présente comme un personnage à part entière.

En effet, le premier chapitre a permis de faire un contour sur le statut de ce personnage dans le milieu africain en s'interrogeant sur son avenir. Il a été démontré que l'orphelin n'est pas encore à l'abri de plusieurs considérations partisanes qui provoquent sa marginalisation. En parlant de la ''question de lignage et la sauvegarde de traditions'', nous avons vu que la société africaine est stricte quant à l'appartenance d'un clan, d'une famille ou d'une communauté. Car au fil du temps, il est perceptible que la solidarité africaine et les valeurs de cette société s'effritent du jour le jour. Ce qui fait que même le mort n'a aucun respect de nos jours. Puisqu'à peine mort, l'âme du défunt n'a pas le temps de se reposer à cause de la cacophonie et l'instabilité qui règnent après son départ.

La spoliation est donc devenue monnaie courante dans le milieu africain. L'orphelin n'est plus à l'abri des bourreaux qui n'attendent que la mort du chef de famille pour bénéficier des biens laissés par le défunt. Et ce laissant la veuve et l'orphelin dans la précarité.

En même temps, étant donné qu'en Afrique la mort d'un être humain n'est jamais simple, il y a toujours quelqu'un qui se cache derrière chaque décès. Nous avons vu que certains personnages orphelins que la question des enfants sorciers est toujours d'actualité. Plusieurs orphelins sont victimes d'accusations quelconques à cause de leurs fréquentations avec les défunts. Les inculpations restent infondées, car dans la finalité, on arrive à prouver leur innocence. Ngoye et August-Victor, respectivement personnage de Zotoumbat et de Mabanckou, ont été des cibles de ceux-là qui nourrissaient une

haine. Mais ne pouvant trouver pour les bannir de la société, les accuser de meurtre sera un mobile valable. Cependant, ces bourreaux n'arrivent pas toujours à leurs fins, puisque les orphelins sont disculpés.

En entament le deuxième chapitre, face à la modernité effrénée, il a été question de montrer les effets de l'hybridité culturelle dont sont victimes plusieurs enfants en particuliers et les orphelins en particulier. En appui avec l'ouvrage de Joseph Tonda, il a été démontré que le phénomène de la *déparentalisation* s'étant massivement en Afrique. Même dans les œuvres littéraires, on constate que la structure familiale devient hétéroclite au fil du temps, et cela à cause de la modernité et de l'hybridité culturelle. Les parents n'assument plus en totalité leur rôle car les hommes sont de moins en moins présents dans les familles. Dans la majorité des romans que nous étudions, les personnages se plaignent de l'absence de leurs pères au point d'inventer les substituts de père. Le manque de paternité nourrit chez l'orphelin le désir d'avoir un être qui vienne combler ce vide. On a vu dans les œuvres qui parlent de des conflits en Afrique, que les jeunes orphelins considèrent les dirigeants des milices comme des ''pères des orphelins en période de trouble''.

En outre, un point important a été mis sur la multitude des orphelins-enfant de la rue. En effet, face à l'urbanisation galopante des villes africaines, on dénombre en milliers les enfants qui peuplent les rues. Les villes s'urbanisent et la population rurale connaît ce qu'on appelle l'exode rural massif. Les candidats à cet exode sont souvent les enfants orphelins en particulier et « un certain nombre de ces orphelins, surtout s'ils n'ont plus d'attache familiale, se retrouvent dans la rue »[196]. Nous avons évoqué les mobiles de la montée en puissance de ce phénomène. Nous avons vu que la raison principale était le problème économique. Et cela, Claire Brisset dans un de ses articles sur « les enfants du monde » avait donné un avertissement à ce sujet en disant que, face à la paupérisation galopante en Afrique, plusieurs populations habiteraient dans les grandes villes. L'une des conséquences de ces déplacements massifs est l'augmentation des enfants de la rue. Certains parents accusent leurs enfants de sorcellerie parce qu'ils n'arrivent pas à subvenir à leurs besoins primaires.

De plus, en abordant la question de l'immigration, nous avons montré que plusieurs personnages orphelins et surtout ceux d'Alain Mabanckou, sont sujets à

[196] Lenoble-Bart (A.), ''*Les enfants de la rue à Kigali''*, in *Du côté de la rue*, Revue Politique africaine, n°63, Karthala, 1996, pp.72-78.

l'immigration. Cette immigration dans son ensemble est involontaire. Car dans *Et Dieu seul sait comment je dors*, il n'y a pas des candidats à l'immigration, mais ils la subissent. Nous avons vu que pour des raisons d'instabilité politique et par le souci de faire revivre la pensée de ses aînés de la littérature nègre, Mabanckou fait une analepse considérable. Il montre par l'intermédiaire d'un de ses personnages que malgré la *Migritude*, il y a toujours un souci de valorisation des cultures ancestrales, celles des pays d'origine. Le refus de garder un nom européen par son personnage est un rejet de l'assimilation et de l'aliénation. C'est dire que malgré l'exil dont l'écrivain africain est victime, il garde toujours les valeurs de son pays d'origine. Il y a donc un équilibre entre les deux mondes : celui du pays d'origine et le milieu d'accueil. Tel est l'entre-deux de l'écrivain africain de nos jours.

L'ultime chapitre de cette première partie s'achève sur les diffétentes figures qui entourent le personnage de l'orphelin. Dans un monde où il est livré à lui-même, l'orphelin a besoin d'une référence sue laquelle il peut s'appuyer pour atteindre ses objectifs. Celle-ci suppose non seulement la quête de son identité personnelle, mais aussi la quête de ces parents. Bilâm par exemple attendait (à l'instar de son serment), le décès de sa mère pour être adopté par Martha ; Birahima, lui, se mettra au service de Tiécoura alias Yacouba (bandit, boiteux, multiplicateur de billet), pour lui servir de guide dans sa destinée ; Muna livrera son destin à Mutadibé pour retrouver ses parents disparus dans la guerre qui divise le pays ; Laokolé (même si nous l'avons pas évoqué dans l'analyse) compte sur Tanisha pour forger son moral dans la suite des événements *(« Tanisha était une mère, pour moi. Non elle était trop jeune pour être ma mère, c'était ma grande sœur. »* p.229). On perçoit finalement qu'ils ont à chacun au moins un guide. Toutefois, ces guides viennent parfois par intérêt.

Ensuite, on a vu qu'il y a deux principales figures du malaises qui sont toujours présents dans les récits des orphelins : le beau-père et la marâtre (belle-mère). Ces deux derniers offrent aux orphelins un univers dysphorique au point où les efforts qu'ils fournissent sont en vain. C'est pourquoi, les forces ancestrales sont souvent présentes pour leur venir en aide.

Cette partie en finalité donne les prémices de l'inconsistance du personnage de l'orphelin qui reste à découvrir dans la partie qui suit.

Deuxième partie :

Dynamique et inconsistance du personnage de l'orphelin

Lorsqu'on se rapproche de l'histoire, dans la poétique aristotélicienne la notion de personnage est secondaire et entièrement soumise à l'action : il peut y avoir des fables sans « caractères », dit Aristote, et il ne saurait y avoir des caractères sans fable. Plus tard, le personnage qui jusque là n'était qu'un nom, l'agent d'une action[197], a pris une consistance psychologique, il est devenu un individu avant même d'agir, le personnage a cessé d'être subordonné à l'action, il a incarné d'emblée une essence psychologique.

Dans la caractérisation du personnage de roman, il faut dire qu'il n'est pas une donnée fixe : il évolue au fur et à mesure dans le récit. Parler de la dynamique du personnage revient à s'intéresser à son action dans le récit. Car, à la suite de Vladmir Propp, les structuralistes ont mis en évidence qu'un personnage se définit par ses actions et sa fonction diégétique. Roland Barthes à la suite d'Algirdas Julien Greimas propose de « décrire et de classer les personnages du récit non seulement par rapport à ce qu'ils sont, mais aussi par rapport à ce qu'ils font »[198]. Il revient donc ici de considérer le personnage dans son être psychologique et dans son faire.

L'inconsistance que nous définissons comme le caractère de ce qui ne demeure point fixe ou stable, mais qui est en perpétuel mutation, en mouvement continuel est l'une des caractéristiques du personnage de l'orphelin. A la base, est inconsistant celui qui manque de cohésion, de fermeté, de stabilité, de profondeur ou de personnalité physique ou morale. Il se dégage chez certains personnages de notre corpus une inconsistance qui masque une certaine identité incertaine et vacillante. Ainsi, par le désir sans cesse renouvelé dans la quête du ''Moi'' personnel, par la fugue de l'espace familial, l'orphelin croit trouver les réponses à ses perpétuelles questions et une stabilité ailleurs. Ce que le personnage confronté à l'inconsistance acquiert au fil de son action, ce ne sera certes pas la certitude de sa reconnaissance à l'autre, mais la reconstruction d'une identité éparpillée et disparate. Le changement de nom et de sobriquet ne vise-t-il pas l'idée de brouillage d'une identité souillée et le désir de se reconstruire ? Les

[197] Soulignons que Barthes affirme à ce propos : « N'oublions pas que le personnage de la tragédie classique ne connaît pas encore ''des acteurs'', non des personnages». Et la littérature contemporaine s'est attaquée au personnage, non pas pour le détruire (chose impossible), mais c'est pour le dépersonnaliser, ce qui est tout différent. Un roman apparemment sans personnages comme *Drame* (1990) de Philippe Sollers conduit la personne au profit du langage, mais n'en garde pas moins un jeu fondamental d'actants face à l'action même de la parole.

[198] Barthes (R.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1997, pp.29-57.

orphelins-enfants-soldats livrent des réponses dans une dynamique de la violence engendrée par les guerres civiles.

Sur le plan historique, après la littérature qui a dénoncé le colonialisme, les pouvoirs autoritaires… les écrivains africains font le travail de l'historien et du sociologue lorsqu'ils parlent des sujets de société comme les guerres civiles qui ravagent la plupart des pays du continent noir. Certes Chinua Achebe avait déjà écrit sur la guerre civile qui opposa les Ibos au pouvoir central nigérian. Depuis la fin de l'Apartheid qui a donné aux lettres sud africaines le sujet de nombreux romans et pièces de théâtre, le génocide rwandais de 1994 semble être le moment historial qui réintroduit la guerre comme réalité africaine dans le roman. Les atrocités commises au Rwanda ont choqué les consciences africaines au point où des écrivains comme Boris Boubacar Diop ont analysé ou romancé sur celles-ci. Après le Rwanda, la Sierra Leone, le Liberia et les deux Congo sont devenus les théâtres absurdes des tueries barbares. Outre le déchaînement des instincts primitifs, toutes ces guerres se caractérisent par l'irruption des enfants-soldats qui généralement sont des orphelins dont les parents sont morts au cours des conflits ou qu'ils ont sacrifiés pour rentrer dans les milices comme on peut lire avec Birahima: « Parce que les choses allaient de plus en plus mal, et les enfants-soldats sont bien quand tout va mal. Les enfants-soldats étaient de plus en plus cruels.ils tuaient leurs parents avant d'être acceptés »[199]. Ce mode de procédé se retrouve presque chez tous les enfants-soldats. Kourouma, Dongala et Yémy se sont donc intéressés aux guerres qui ont ravagé certains pays africains la Sierra-Leone, le Libéria et Congo. C'est donc au cours de celles-ci que la voix de l'orphelin se fait entendre. Ce qui devient pour lui façon de se venger de la société qui le prive de tout avenir et livre à une inconsistance. Comme l'a démontré Alexie Tcheuyap[200] dans son article, outre la violence physique, les romans de ces auteurs cités s'illustrent également par une transgression dans les langages qui déterminent « une élaboration, une décharge et un évidement de l'abjection par la *Crise du Verbe* »[201]. La métaphore animale et canine, la déchéance morale et la fureur de la démence possédant les acteurs ne tiennent pas seulement de l'ampleur des atrocités commises. La militarisation des populations entraîne celle des langages, installe la guerre dans les mots, les signes, les motifs et les protocoles narratifs.

---

[199] Kourouma (A.), *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p.207.

[200]Tcheuyap (A.), *Le littéraire et le guerrier, Typologie de l'écriture sanguine en Afrique, http://www.erudit.org/revue/etudlitt/2003/v35/n1/008630ar.html#re1no31 article du 05/01/2013.*

[201] Kristeva (J.), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, 1980, p. 246.

Chap1 : De la quête de l'identité à la question de l'intégration

''Identité'', notion difficile à cerner, mais développée par la psychologie et la sociologie. La notion d'identité en sociologie renferme toute la problématique du rapport entre le collectif et l'individuel, le déterminisme social et la singularité individuelle. Il n'est pas possible, à ce jour, de parler de cette notion sans évoquer les grands courants de la sociologie qui ont des approches différentes[202].

Outre des définitions de « l'identité subjective » (identité pour soi, ou personnelle) se rapprochant plus ou moins de celles présentées en psychologie, la sociologie propose également des définitions de l'« identité sociale » : identité pour autrui à travers des classifications, des statuts sociaux ou professionnels, une identité dite « objective ».

Identité sociale, plus « objective », elle englobe tout ce qui permet d'identifier le sujet de l'extérieur et qui se réfère aux statuts que le sujet partage avec les autres membres de ses différents groupes d'appartenance (sexe, âge, métier, ...). L'identité sociale comprend les attributs catégoriels et statutaires qui se réfèrent à des catégories sociales où se rangent les individus (groupes, sous-groupes : « jeune », « étudiant », « femme », « cadre », « père »…). C'est souvent une identité « prescrite » ou assignée, dans la mesure où l'individu n'en fixe pas, ou pas totalement, les caractéristiques. Cette identité sociale situe l'individu à l'articulation entre le sociologique et le psychologique. Elle envisage, comme le souligne Henri Tajfel, le rôle joué par la catégorisation sociale qui selon lui « comprend les processus psychologiques qui tendent à ordonner l'environnement en termes de catégories : Groupes de personnes, d'objets, d'évènements […] en tant qu'ils sont équivalents les uns aux autres pour l'action, les intentions ou les attitudes d'un individu »[203].

---

[202] Ferréol (G.), *Dictionnaire de sociologie : (sous la direction de Gilles Ferréol)*, Paris, Armand Colin éditeur, 2010.

[203] Tajfel (H.), Bilig (M.), Bundy (R.P.), Flament(C.), *Social catégorisation and intergroup behavbiour*, European Journal of Social Psychology, 1, 149-178 cité et traduit par Geneviève Vinsonneau, *Inégalités sociales et procédés identitaires*, Armand colin, Paris, 1999.

De toutes les définitions que l'on peut donner à la notion d'identité, on retiendra dans notre recherche « l'identité sociale », car elle semble mieux expliquer les œuvres que nous étudions.

En ce qui concerne l'identité au sens littéraire, il s'agira de voir comment les auteurs représentent leurs personnages en quête d'identité en tenant compte des crises d'identité[204] qui se produisent chez ces derniers. Car, un des objectifs de la narration pour lequel le personnage de l'orphelin offre au romancier des ressources considérables est la quête de l'identité. En effet, le héros prédestiné a une tâche à accomplir pour réaliser son destin : se trouver lui-même ; ici, prend place un motif singulier que le recours à un héros orphelin permet de seul de développer : la conquête de sa propre identité. Nous verrons par exemple dans le roman de Mabanckou qu'un jeune comme Makabana, qui n'a plus de parents et qui a perdu son nom[205] aura pour mission principale de retrouver son identité.

Nous monterons dans cette quête d'identité sur trois niveaux d'expression chez les adolescents orphelins, à savoir dans « leur formation du Moi social », c'est-à-dire montrer comment les orphelins tentent de se faire une place au sein de la société qui les catégorise. Ensuite, que malgré les efforts qu'ils évertuent à accomplir, aucun intérêt leur est accordé, c'est pourquoi, l'une des alternatives inévitables et commune aux adolescents est « la fugue comme la quête d'un exutoire et d'une identité ». Enfin, nous verrons que dans l'environnement traditionnel, les orphelins sont souvent privés d'éducation moderne au détriment des enfants de leur âge. Nombreux sont donc les orphelins dont les tuteurs privent souvent de scolarité.

---

[204] Convenons avec Claude Lévi-Strauss que *« […] la crise d'identité est devenu le mal du siècle. Quand les habitudes séculaires s'effondrent, quand les genres de vie disparaissent, quand de vieilles solidarités s'effritent, il est, certes fréquent qu'une crise d'identité se produise.* », in *L'identité*, Paris, P.U.F, 1977, p.9.

[205] On sait que dans l'une des principales étapes du roman de l'éducation médiéval, et dont la valeur fortement symbolique, était justement la découverte du nom.

1-Formation du "Moi" social (et la question de l'altérité) chez l'orphelin

La quête de l'identité commence par la question matinale qui est : « Qui suis-je ? ». Cette problématique, nous l'avons ébauchée dans la partie qui concerne ''la question du lignage et la sauvegarde de la tradition'' en Afrique. Elle est plus approfondie par les travaux de Pierre Erny sur *L'Enfant et son milieu en Afrique noire*[206]. En effet, pour lui, tout enfant à sa naissance est plongé d'emblée dans un groupe à la fois étendu et clos, fondé sur les enjeux de consanguinité et de l'alliance, au sein du quel il ne peut exister d'état intermédiaire entre forme d'appartenance et le statut étranger. Les sentiments et les attitudes avec ceux du dedans et ceux du dehors son nettement tranchés, et en ce sens il ne saurait y avoir de relations neutres. Il ajoute que la vie, même dans l'au-delà, se coule dans une série de formations sociales hors desquelles l'un ne peut vivre qu'avec l'autre, par l'autre, pour l'autre et en constante référence à l'autre. Toute éducation vise à faire participer l'individu à la vie de son groupe et on ne conçoit pas qu'il puisse prendre son destin en main. Elle lui propose un idéal de conformité, d'interdépendance et de soumission à la volonté commune.

En outre, il poursuit en montrant cette différence qui s'établi entre la famille occidentale et la famille africaine. Selon Pierre Erny, dans la famille occidentale moderne, l'enfant se trouve en rapport étroit avec un nombre restreint de personnes et reporte sur elles tous les mouvements d'amour et de haine, de dépendance et de rivalité, ses sentiments, positifs ou négatifs, revêtent un normalement une très forte intensité, les affrontements se multiplient aux périodes critiques, et l'identification à une personne adulte précise laquelle la jeune individualité veut ressembler et dont elle rêve de prendre la place, apparaît comme un des mécanismes indispensables à la structuration.

Par contre, dans la famille africaine traditionnelle, l'enfant établit des relations avec un nombre nettement plus grand des personnes, mais du même coup ces rapports et les sentiments qu'ils engendrent sont plus dilués, moins consistants, plus lâches et plus diffus. Toute l'atmosphère dans laquelle il vit lui apprend que les liens qui l'unissent à telles figures précises n'ont qu'une importance mineure au regard de ceux qui le rattachent et scellent son appartenance à son lignage.

[206] Erny (P.), *L'Enfant et son milieu en Afrique noire,* op., cit.

C'est donc en insistant sur de la question du lignage que l'on comprend que l'un des motifs de la narration du personnage de l'orphelin est la recherche de son identité, son appartenance à une communauté qui le reconnaisse entant qu'individu. Loin d'être un prétexte à péripétie ou encore moins de se morfondre dans son état pathétique, l'orphelin offre aux auteurs des rudiments de constructions d'une œuvre recevable. Déjà, dans la structure des œuvres que nous étudions, (*Les Larmes de Tsiana, L'Enfant aux larmes de sang, Histoire d'un enfant trouvé*…) il y a une correspondance au roman d'initiation qui plonge le lecteur dans le milieu de ces enfants privés de famille, la présentation des multiples obstacles qui s'opposent à la réalisation de leur être d'enfants jugés dignes de relever le continent par certains membres de la société.

A ce sujet, Ngoye le personnage principal d'*Histoire d'un enfant trouvé* est depuis le début de son récit plongé dans un processus d'initiation dans la mesure où l'enfant-personnage doit s'affirmer seul dans son appartenance à cette communauté déniée. La trajectoire romanesque multipliant le temps en passant par les obstacles à cette réalisation comme si l'auteur voulait montrer la vulnérabilité et ainsi que la ténacité et la capacité de cet orphelin à se surpasser. Ce qui est remarquable, c'est que plusieurs orphelins pour affirmer leur personnalité, doivent accomplir certaines tâches ménagères. C'est le cas de Ngoye:

> « C'était durant ces tournées que je subissais toutes les punitions et que je faisais toutes les corvées les plus harassantes.
> -Oh Ngoye, balait la maison ; tu laveras ensuite la vaisselle ; la cuisine et le hangar des hommes manquent de bois ; il n'y a plus d'eau ; prend ces deux seaux, mon oncle a besoin d'une hache, tu iras la lui donner à Baya, à cinq kilomètres d'ici, ce n'est pas une grande distance pour un homme… »[207].

Les corvées que la belle-mère considère comme un bien fondamental pour Ngoye sont perçues par lui-même comme étant des punitions. Car un enfant de son âge (huit ans), n'avait pas à accomplir toutes ces besognes, raison de plus en l'absence de son père. Profitant des multiples déplacements du père de Ngoye, sa belle-mère lui confie toutes les corvées qui, *a priori* étaient destinées aux femmes (dans une Afrique traditionnelle c'est la femme qui s'occupait des travaux domestiques). On voit bien l'attitude de la belle-mère une volonté manifeste de faire subir au jeune homme les

[207] Zotoumbat (R.), *Histoire d'un enfant trouvé*, op. cit., p.31.

œuvres des grandes personnes. Et par ironie du sort, elle le considère déjà comme un homme. Parcourir une distance de cinq kilomètres qui séparent deux villages, et seul, pour un enfant paraît comme une manière de tester ses capacités à se surpasser. Il y a certes un paradoxe entre le fait d'être enfant et considéré comme un homme et celui d'accomplir les tâches ménagères généralement destinées aux femmes. Mais en poussant la réflexion un peu plus loin, il s'agit pour l'auteur de montrer combien de fois un orphelin peut tout faire pour imposer son Moi dans la société.

De ce point de vue, il semblerait que l'objectif de Zotoumbat a été atteint. Puisque le héros qui subit toutes ces humiliations (à l'instar des accusions qui portaient sur le meurtre de son demi-frère) finit par trouver une voie de sortie honorable. Disculper du meurtre de son demi-frère, la belle-mère de Ngoye sera reconnue coupable. Ce qui augmente sa reconnaissance au sein de la communauté sui n'est pas la sienne.

On considère alors que l'écriture romanesque (c'est la différence avec l'épopée) va permettre à cet enfant héroïque de ne pas être simplement un prétexte. En l'entourant d'une famille (bien qu'elle ne soit pas consolidée) après la mort de sa mère, il convient de retrouver, de ressouder, de conforter voir de créer, l'orphelin tente de s'investir d'autres valeurs qui permettent de nuancer la vision qu'en transmet la littérature épique. Car au-delà de son aspect autobiographique, le roman de Zotoumbat se range dans le genre épique (selon Silvère Mbondobari[208] dont le point de vue sera détaillé sur la question de l'autobiographie chez Zottoumbat). On y découvre une image valorisante par l'intérêt qu'il suscite et le rôle positif qu'on lui fait jouer puisque l'orphelin-enfant-trouvé devient une sorte d'instrument de la Providence rétablissant et faisant triompher la justice au sein de la communauté et le rétablissement de l'ordre social.

De plus, tel que nous l'avons énoncé à l'introduction générale, la formation du ''Moi'' chez les enfants passe aussi par l'initiation. Car elle marque le passage de l'adolescence à l'état adulte et ont comme tâche principale de combler les lacunes de l'éducation reçue antérieurement, de rendre l'adolescent capable de porter le poids, de supporter les difficultés et de pénétrer les secrets de la vie nouvelle. Les dures épreuves inhérentes à ces pratiques rituelles ont pour but de développer l'endurance physique du sujet, de combattre en lui toute forme de violence et de lui imposer la soumission totale

[208] Mbondobari (S.), « Récit épique et autobiographie », in *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures francophones,* Paris, L'Harmattan, éd. S. Gehmann, 2000.

afin de préserver et de garantir l'unité et la survie du groupe. Les jeunes étaient ainsi initiés à la vie conjugale, au respect de la hiérarchie, à la solidarité et à l'entraide, à la morale et à la discipline individuelle, au langage codé et à la discrétion (secrets de l'ethnie), etc. Mais, doit-on dire que toutes les épreuves que les orphelins subissent dans les foyers ont pour but de les initier ? Au vu de ce qui va suivre dans le récit de Tsiana, on comprendra que toute la machination dont fait montre sa marâtre a un seul but, maltraité la fille de celle qui fut sa rival.

Comme ce qui se passe chez Ngoye, dans son enfance, Tsiana était soumis à un rythme répétitif dans l'organisation de ses d'activités journalières : tous les jours, son itinéraire était le même. La maison, les champs, la rivière et la cuisine. C'est justement au cours de l'exécution des corvées ménagères que Tsiana a cassé la calebasse. Cela ne pouvait guère se passer sous silence, car sa belle-mère et son père s'étaient acharnés sur elle comme « les abeilles sur le miel »[209]. Le narrateur procède ainsi par cette analepse[210] homodiégétique pour situer le lecteur en établissant *de facto* un lien entre le passé de l'action et le présent. A présent Tsiana vit dans un cadre où elle n'est plus soumise aux travaux forcés et à l'exécution des besognes. Cette analepse renforce donc le degré d'implication du narrateur dans l'histoire qu'il raconte et de montrer comment il tente de se former une bonne image face à la société. L'objectif est l'affirmation de sa personnalité et de son Moi.

La question du Moi social apparaît fondamentale dans l'exploitation du personnage de l'orphelin en littérature africaine, nous l'avons dit. Dans l'objectif de la quête de son identité, la socialisation de l'orphelin est primordiale. Car l'univers dans lequel il évolue lui impose un rythme de vie auquel il doit s'adapter. On remarque alors que les incipits des œuvres de notre corpus présentent toujours des personnages qui au début ne sont pas conscients de leur ''orphelinité[211]'' et qui au fur et à mesure que le

[209] Nzamba (S.), op. cit., p.20.

[210] Genette distingue deux sortes d'analepses : analepses externes et analepses internes. Une analepse est dite externe lorsque son amplitude reste extérieure à celle du récit premier, c'est-à-dire après d'événement(s) antérieur(s) au point de l'histoire où l'on se trouve. Les analepses internes quant à elles sont celles « dont le champs temporel est compris dans celui du récit premier, et qui présentent un risque évident de redondance ou de collision.

[211] C'est un néologisme employé par Ludovic Obiang, (chargé de recherche à l'I.R.S.H. Libreville), dans son article intitulé ''Recherche père désespérément : *L'orphelinité* comme promoteur d'une identité

récit évolue se découvre. La question de la socialisation passe donc par celle de l'éducation et de la formation de l'enfant en général. C'est en ce sens qu'il faut souligner que la distinction en âge et par sexes des enfants permet de les classifier. Le garçon vit au côté de son père qui l'associe dans les travaux de champ, de chasse ou de pêche (comme nous l'avons démontré avec Ngoye dans la sauvegarde de tradition) ; et la fille quant à elle est aux côtés de sa mère, l'aide dans divers travaux de ménage, etc. c'est le cas de Tsiana : « Balayer la cour, laver la vaisselle à la rivière, transporter d'énormes calebasses d'eau. Et ce n'était pas tout. Je devais assister ma mère lorsqu'elle faisait la cuisine. Mon rôle se limitait aux éternelles demandes du genre apporte-moi ceci, apporte-moi ça. »[212]

Le rôle des parents ici se résume donc à guider l'enfant dans sa prise de contacte avec la réalité du monde et l'aider dans l'accomplissement de des activités productives de la famille. La réalisation de ces tâches ménagères était le rôle que devait jouer Tsiana dans le strict respect de la tradition. Le va et vient du personnage dans les demandes éternelles de sa belle-mère était une sorte de formation. Une formation que l'on trouve assez explicite chez le personnage secondaire de Dongala. En effet, Laokolé a évolué auprès de sa mère au point où elle la cite comme référence dans ses connaissances : « Je connaissais ces plantes car elle me les avait enseignées. Elle m'en avait fait aussi connaître d'autres car, me disait-elle, les filles préservent mieux que les garçons le savoir d'une mère, surtout un savoir traditionnel venu des anciens. »[213]

Dans ce propos, il y a déjà la question de la distinction de sexe dans l'éducation des enfants, mais aussi la capacité qu'ont les filles de mieux appréhender et garder le savoir acquis. Laokolé a passé une bonne partie de sa vie avec sa mère avant que la guerre ne vienne les séparer. Elle a donc plusieurs enseignements dont la connaissance des plantes médicinales. Il s'agit en même temps de comprendre que le ''savoir traditionnel venu des anciens'' doit être préservé et perpétué. Il n'y a pas l'exploitation d'une rigueur encore moins d'une violence dans cet apprentissage. Même si en général,

---

littéraire africaine'', in *Annales de l'Université Omar Bongo*, N°11, Presse Universitaire du Gabon (PUG), pp.457-474.

[212] Nzamba (S.), op. cit., p.17.

[213] Dongala (E.), *Johnny Chien méchant*, op. cit., p.219.

dans cette tranche d'âge, l'action éducative devient quelque peu plus explicite : on défend, on gronde, on stimule, on encourage, on explique, on sensibilise l'enfant à un idéal de conduite accepté par le groupe. Les agissements des adultes, leurs altitudes mentales, les pensées qu'ils expriment devant lui marquent profondément la personnalité de l'enfant et font qu'il devienne entièrement ce que son entourage veut bien qu'il soit.

L'enfant est soumis à un système de répression pour les fautes graves et d'encouragement pour le bien. L'apprentissage est pragmatique et se caractérise par une participation plus active de l'enfant aux différentes activités de la famille et du groupe. Les méthodes d'éducation sont essentiellement attrayantes, naturelles et non contraignantes : la plupart des connaissances sont acquises dans les jeux et distractions tels que les contes, les devinettes, les légendes, les chansons, etc. Mais pour ce qui est du personnage de l'orphelin, la représentation et le traitement n'est pas le même en littérature. On verra plus tard que certains orphelins sont restreints des connaissances scolaires. L'éducation moderne leur est interdite.

Contrairement à ce l'on considère comme point de vue général on voit dans notre corpus que les orphelins sont soumis à des multiples contraintes. Si Laokolé a bénéficié d'une éducation plus tendre, celle de Tsiana se fait avec beaucoup de rigueur. Car, « Avoir une mère qui n'a de dialogue avec vous que lorsqu'il s'agir seulement de vous commander, de vous priver du maigre repas ou de punir de façon impitoyable, il n'y a pas de mots pour le décrire »[214]. Tsiana n'avait donc pas de choix si ce n'est de s'arrimer aux contraintes de sa belle-mère. La différence entre les enfants devenait de plus en plus plausible comme elle-même finit par le constater : « La seule occasion qui pouvait nous réunir était le repas du soir. Et même là, les disparités étaient si énormes que parfois je doutais au fond de moi d'appartenir à cette famille. »[215] Ce constat est un tournant fondamental dans le cours du récit. Ce qui permet de comprendre le fonctionnement du Moi social de Tsiana. Ayant un doute sur son appartenance à cette famille, elle va s'efforcer de montrer une bonne image d'elle afin de gagner l'estime et l'amour des membres de la famille. Il faut dire que malgré les dures réalités de cette

[214] Nzamba (S.), op. cit., p.19.

[215] Ibidem.

éducation, elle lui permet d'avoir un ''moral de fer''. Ce qui va l'aider à affronter la nouvelle vie en ville.

En effet, lorsque son cousin vient la chercher du village pour la ville, Tsiana doit apprendre à vivre de ce nouvel univers. Dans cette nouvelle famille, elle trouve une place au même rend que tous les enfants : « Ici, ma vie a pris un autre tournant. […] Les travaux domestiques étaient réservés au personnel de ménage. »[216] C'est dans cette contrée que la formation de Moi social de Tsiana a été forgé, puisqu'elle n'est considérée au même titre que les autres enfants. Il s'installe alors un idéal de conformité, d'interdépendance et de soumission à la volonté commune. Sa culture antérieure va alors lui permettre d'avoir une prééminence sur la vie collective. Là en effet où les attaches émotionnelles avec les autres enfants de la famille deviennent de plus en plus fortes. L'orpheline acquiert le sentiment qu'elle doit être aimée et d'acceptée, se conformer à ce que les autres attendent d'elle est son but. C'est ce que l'on va constater dans sa relation avec Sabrina sa condisciple ou encore avec le remplacement qu'elle fera dans l'accompagnement des autres enfants à l'école. On comprend finalement par la reconnaissance et l'estime que l'on obtient de ses semblables. L'intégration sociale prime sur l'intégration personnelle.

Dans une analepse interne, Tsiana tient à évoquer la préparation psychologique que lui fait sa seconde mère. Cette analepse représente le deuxième niveau de vie de Tsiana (le premier étant au village). Sa seconde mère mentionne l'une des séquences de sa vie, dans le but de forger le mental de l'enfant. Et l'évocation des difficultés qu'elle a endurées lors de sa grossesse semblent significatives :

> « Tu sais, ma fille[…]. Avoir un enfant qui conduit dans la maison, c'est important. Lors de ma grossesse de Darlya ta petite sœur, j'ai vécu une expérience insoutenable. Alors que ton père était en mission à l'étranger, j'ai été prise de douleur. J'avais du mal à me tenir debout et même assise pendant plus d'une dizaine de minutes. Et pendant ce temps, j'étais la seule qui pouvait conduire car le chauffeur rentrait comme d'habitude à cinq heures du soir. [...] Maintenant, je peux compter sur toi ».[217]

[216] Idem., p.22.

[217] Nzamba (S.), op.cit., p.29.

Il y a dans cet extrait l'idée d'un retour sur la vie du personnage secondaire : la mère adoptive de Tsiana. Dans le but de préparer Tsiana à l'épreuve du permis de conduire qui l'attend, sa mère a jugé utile de lui montrer l'avantage d'avoir un enfant qui conduit à la maison. Car nombreuses circonstances, à l'instar de ce que la mère de Tsiana a connu, se présentent souvent et pour mieux les affronter, il faut une préparation au préalable. Cette préparation s'est faite par un retour à un événement passé. Le narrateur n'hésite donc pas de mentionner cette situation pour justifier son implication et son état actuel, état d'un personnage qui attend une épreuve difficile. Cette justification se fait par la présentification des faits grâce à l'utilisation de ''maintenant''.

De plus, usant d'une analepse homodiégétique, le personnage-narrateur évoque sa réussite à l'examen du permis de conduire : « Cela fait bientôt six mois que j'ai passé avec succès mon permis. La semaine dernière, le chauffeur qui assurait notre transport, mes frères et moi a obtenu une permission. […] Je devais le suppléer ».[218] A ce niveau du récit, le personnage a déjà obtenu son permis mais le narrateur fait un rappel sur la situation temporelle qui date de six mois et jumelée à la semaine du départ du chauffeur. A présent, c'est Tsiana qui doit le remplacer dans le transport quotidien. Cette épreuve lui permet encore une fois d'imposer sa personnalité.

Mais quand toutes ces activités sont faites par contraintes, l'orphelin est obligé de fuguer pour espérer avoir une autre vie moins difficile ailleurs. Les orphelins peuvent parfois être traités comme des « membres de second rang » dans la famille d'adoption ; ils sont défavorisés dans la distribution de vivres et dans la répartition du travail et souffrent d'un manque d'affection ; la famille d'accueil privilégiant leurs enfants biologiques qui reçoivent un traitement préférentiel, nous l'avons vu avec Makabana et avec Tsiana.

[218] Idem. p.35.

2- La fugue comme quête d'un exutoire et de l'identité chez l'orphelin

Depuis l'Antiquité, les humanistes proposaient le voyage comme remède aux problèmes existentiels qui les accablaient, à savoir l'angoisse, la détresse, l'ennui, la mélancolie, etc. Aujourd'hui encore, cette pratique est de mise. En effet, à la lumière de l'œuvre des œuvres de notre corpus, on constate que nombreux sont ces personnages principaux qui quittent leur résidence habituelle pour des milieux inconnus.

Pour traiter la question de l'identité de l'orphelin, il est important de chercher l'étymologie de la fugue : Le dictionnaire nous dit "fuir" Action de s'enfuir momentanément du lieu où l'on vit habituellement... absence, échappée, équipée, escapade, fuite... le dictionnaire nous dit que cela se termine par une rentrée au bercail..... "Escapade pour un mineur sous l'influence d'une impulsion morbide... "

Nous pouvons imaginer, sans remettre en cause la définition du dictionnaire que le terme cité dans la dernière phrase du Larousse reste quelque peu limitatif voir obsolète pour définir la fugue. Une réflexion plus affinée en émettant quelques hypothèses s'impose. La fugue reste une manifestation comportementale que l'on retrouve depuis toujours dans tous les systèmes éducatifs quel qui soit (dans le domaine familiale ou dans les structures éducatives). Plusieurs questions peuvent tarauder l'esprit critique quant à l'étude de la fugue : La fugue est-elle une recherche ou un désir de liberté ? Serait-elle la quête d'un exutoire ? La manifestation d'un mal être ? Ou encore une incapacité à agir face l'autre ? Ne serait-elle pas aussi la quête d'une identité perdue ?

Cette étude ne vise pas à réfléchir sur les situations de la fugue au travers des centres éducatifs, encore moins telle qu'elle est présentée par la sociologie et la psychologie. Elle insistera sur la deuxième partie de la vision de Philippe Sollers[219], en montrant les raisons qui poussent les personnages orphelins à fuguer de leur milieu habituel. Les solutions à ces fugues sont semble-t-il être proposées par les sociologues

[219] Dans son ouvrage, Philippe Sollers montre que la fugue « est une composition musicale qui donne l'impression d'une fuite et d'une poursuite par l'entrée successive des voix et la reprise d'un même thème, et qui comprend différentes parties : l'exposition, le développement, la strette. […]Le mot « fugue » a aussi un autre sens, toujours musical : les enfants rebelles font souvent des fugues dans la nature. Il ne leur arrive pas forcément malheur. », *Fugues,* Paris, Gallimard, 2012, quatrième de couverture.

et les psychologues, mais dans le domaine littéraire, il s'agira surtout d'attirer l'attention sur le traitement de ce sujet.

Il est donc un important de faire le contour de la question en montrant comment cette situation est étudiée par les psychologues et les sociologues sur les adolescents avant de mettre une applicabilité sur les œuvres que nous étudions. Notons que la plupart des personnages orphelins que nous étudions sont des adolescents âgés de douze à quinze ans.

Les enjeux de l'adolescence amènent l'enfant à ne plus pouvoir s'en remettre seulement à la parole de l'adulte. Il doit progressivement renoncer à un mode de fonctionnement antérieur, celui de l'enfance. Il doit pour cela renoncer à certains repères qui le sécurisaient.

Du fait des changements pubertaires son corps part en vrille et sa mère n'y peut plus rien, il n'y a pas de retour en arrière possible. La ré-activation des pulsions œdipiennes et la proximité des possibles, l'amènent à se distancer des figures parentales. Il ne peut plus de la même manière aller câliner son père ou sa mère quand il est chagriné sans se sentir pris dans la menace incestueuse. Il doit pouvoir s'en remettre à lui-même, à son propre jugement, sa propre expérience. Il doit prendre le risque de s'en remettre à lui seul pour se séparer.

Si l'adolescence est un travail psychique, un travail de remaniement, de deuils des repères de l'enfance, il n'y a pas d'adolescence sans prise de risque. La fugue peut être une prise de risque, une grave prise de risque. Elle est à la fois une fuite et une prise d'autonomie.

Les prises de risques d'un adolescent auront à voir avec sa propre histoire, ses ressources internes, mais aussi avec les liens qu'il aura pu tisser avec sa famille. La fuite vient questionner les liens : les liens de l'adolescent avec sa famille mais aussi les liens avec sa fratrie, les liens entre ses parents, les liens dans la structure éducative. Elle s'inscrit parfois aussi la relation avec les pairs. On sait à quel point l'adolescent s'appuie sur eux pour se construire. Il peut avoir tendance à s'identifier au plus fragile d'entre eux. C'est cela une prise de risque, ce qui fait que l'adolescent se sent grandit, différent, plus autonome.

Ces prises de risque et la mise en danger qui les accompagne dépendront aussi de la capacité qu'a l'adolescent à se fixer des seuils, des limites par lui-même: a-t-il ou non suffisamment confiance en lui pour se référer à son propre jugement ? Plus il est

intérieurement fragile, plus il sera en difficulté pour se fixer des limites lui-même. La fugue est une prise de risque d'un adolescent dont les limites internes sont fragiles.

Parfois, la prise de risque ne semble pas construire l'adolescent, il n'arrive pas à se fixer tout seul des limites, il ne peut s'en remettre qu'a autrui, qu'à la loi, qu'au destin… Il est dans une telle dépendance qu'il ne peut pas s'en remettre à lui même. Il entre alors dans un engrenage, comme si les choses tournaient en rond. Il s'inscrit dans ce que les psychologues nomment les conduites à risque. Ces conduites que nous retrouvons notamment chez les fugueurs à répétition ou chez ces adolescents placés dans les foyers et pour qui la fugue s'inscrit parmi d'autres conduites à risque (violence, délinquance, toxicomanie, tentative de suicides..). On verra dans l'œuvre de Sylvain Nzamba que le personnage éponyme finit son récit par un suicide après sa prise d'autonomie.

L'adolescence est l'âge du ''faire'', du passage à l'acte, qui parfois se substitue à la parole ou même à la pensée, la symbolisation. Selon Clarisse Gosselin[220] on peut distinguer différentes formes du passage à l'acte de fugue:

- Un acte: Pour dire que quelque chose ne va pas, comme un acte posé, un message adressé à l'autre. Par ce qu'il n'aura pas été entendu précédemment, parce que ses revendications d'autonomie sont vaines, par ce qu'il ne supporte pas certaines exigences parentales. Parce que l'acte est le seul moyen qui lui reste pour dire sa souffrance. Ce n'est pas forcément qu'il souhaite vivre ailleurs seulement qu'il souhaite être entendu. C'est ce que nous allons constater dans l'analyse de la fugue de Makabana.

- Un passage à l'acte : A la place de penser, ses conflits, ses difficultés internes. La fugue n'a pas été préparée, pensée, élaborée. Le sujet est dans une situation difficile, il subit, supporte, n'en pense rien sinon qu'il souffre. Un évènement, qui aurait pu être anodin un autre jour, l'amène à partir sans message particulier. L'acte vient alors avant d'y avoir pensé ! "je ne sais pas ce qui m'a pris, c'était plus fort que moi !"

[220] Gosselin (C.), « Enjeux psychologiques de la fugue : prises de risque et conduites à risque », in *La fugue :*

de la fuite au retour, ouvrage élaboré à la suite d'un colloque qui s'est tenu le 28 mars 2008 au Centre des Conférences Internationales, Paris, Ed. Fondation pour l'Enfance, 2008, pp.16-20.

- Un acting out : la fuite est alors impulsive, l'adolescent fuit sans savoir vraiment ce qu'il fuit. Il montre ce qui ne peut pas être dit, sans accès possible au langage. On le verra avec l'acte de Muna dans *Tarmac des hirondelles*.

La fugue peut par ailleurs s'inscrire dans un questionnement identitaire. Face aux conflits internes, l'adolescent expérimente le sentiment de ne pas "être cohérent", il ne se sent pas cohérent avec un corps qu'il ne reconnaît pas, des pulsions nouvelles. Cette question identitaire renvoie à l'estime de soi, à l'aisance sociale, la question du désir et des relations amoureuses, de l'orientation sexuelle.

La fugue peut aussi naître d'une difficulté de l'adolescent à supporter la question de la frustration, de la limite qu'il ne peut accepter et préfère contourner. Elle peut s'inscrire dans une démarche euphorique, de toute puissance qui bien souvent s'éteint lors de la confrontation à la réalité : où dormir, quoi manger, que faire.

Il est toujours difficile même pour un professionnel de maîtriser la disposition de la fugue, sachant qu'il y a toutes les évidences que le jeune peut se trouver en situation de dangerosité. De fait, le jeune se trouve fragilisé et voir confronté à un milieu inhabituel voir nuisible pour son équilibre psychique et physique (alcool, drogue, sexe, squat...) il devient une proie facile pour le monde extérieur, comme le verra les enfants-soldats. De part la situation, il se trouve dans l'incapacité à réagir face à des rencontres qui obligatoirement vont le séduire par des discours d'adultes mal attentionnés Le Sergent dans *Tarmac des hirondelles* ou le Colonel Papa le bon dans *Allah n'est pas obligé*.

En effet, nombreux sont les personnages orphelins du corpus, qui quittent leur lieu de résidence habituel pour des destinations inconnues et sans objectifs précis. Le milieu *quotidien* n'offrant plus une vie paisible, la fugue semble être le moyen d'appropriation de liberté. En nous intéressant aux propos de Clarisse Gosselin, le passage à l'acte chez Makabana vient du fait que ce personnage ne nécessitait aucune attention de la part de ses parents adoptifs. Le personnage de l'œuvre de Mabanckou subit d'abord l'immigration avant de se frayer une liberté en quittant la famille Rochambaud qui l'avait gardé en captivité pendant de nombreuses années. Cette façon de vivre était restée ancrée dans sa mémoire comme une emprunte indélébile. Au fur et à mesure qu'il grandissait, le désir de quitter le domicile familial bouffissait aussi. C'est dans une longue analepse que le narrateur revient sur l'explication de la fugue de ce personnage *:*

« Makabana se revoyait donc quant il avait fui le domicile de ses parents adoptifs, il y avait cela plus de cinquante ans, et qu'il était obligé de marcher, de marcher sans savoir où il allait déboucher. »[221] Dans ces propos, on comprend bien le sens de la fugue se dégager. Face à l'insuportabilité de la vie la famille Rochambaud, Makabana avait choisit la voix de la liberté, mais sans savoir où il allait déboucher. Rappelons que c'est lors de ce long voyage de vacances en Guadeloupe que le bossu décide de quitter définitivement cette famille qui ne voyait en lui qu'un objet de curiosité et d'expérimentation. On retrouvera cette faiblesse d'esprit et de désespoir dans les multiples interrogations sur son identité et son appartenance à cette famille :

> « Qui suis-je, moi ? Un Africain ? Un Français ? Un Guadeloupéen ? Je suis tout ça à la fois et pourtant je suis moi-même. Quand je vous ai vu arriver l'autre dimanche, je n'ai pas cessé de penser à ma propre venue dans ce coin. Fuir ma famille adoptive afin de vivre parmi ces gens qui me ressemblent. Fuir cette vie où à table on me prenait pour un objet de curiosité comme dans une brocante. ''Mange, Olivier, mange !!!'' Est-ce cela la vie ? Non, j'ai échappé à cette prison, cet enfer pour rester libre. »[222]

Dans ces propos de Makabana on retrouve un grand questionnement sur la personnalité de ce personnage. La quête de l'identité est la thèse plausible que l'on peut lire entre ces lignes. Dans sa fugue, il ne sait pas qui il est en réalité. Un mulâtre ? Un hybride ? Un transcontinental ? Il est ''tout ça à la fois'' pourtant il est tout seul dans ce monde. Il est donc sans repère, perdu au milieu de nulle part.

Ensuite, il fait une comparaison avec la venue de son interlocutaire c'est-à-dire Auguste-Victor. Les destins des deux personnages se sont rencontrés et semblent les même dans cette terre d'accueil. Enfin, la fugue de Makabana avait une motivation, bien qu'incertaine : il s'agit de retrouver ces gens qui lui ressemblent. Il a compris que la vie des Habissois était différente de celle de sa famille adoptive. Cette vie qui lui donnait l'impression d'être un objet de « curiosité comme dans une brocante ». Il a donc échappé à cette prison, à cet enfer pour rester libre. Une liberté qu'il retrouve dans cette ville qu'il a choisit d'y rester et vivre.

---

[221] Mabanckou (A.), *Et Dieu seul sait comment je dors*, op., cit., p.65.

[222] Idem., p.86.

Il est bien vrai que Makabana a choisi de vivre dans cette ville pour être libre de ses mouvements, mais Auguste-Victor, pour quittant sa ville natale pour Vieux-Habitants, veux faire table rase de son lourd passé et de se faire bonne conscience, car « en venant à Vieux-Habitants, il était persuadé que l'éloignement était son salut »[223]. En fait, Auguste-Victor est tourmenté par le souvenir de son triste vécu dans sa ville natale : l'hostilité de madame Ayassami consécutive à la mort de Pauline et son enfant, sa vie d'alcoolique qui le conduit au viol de Madiana sa nièce, puis la prison. Pour oublier tous ces déboires, Auguste-Victor finit par quitter définitivement sa ville natale pour aller se réfugier ailleurs. Cet ailleurs est pour lui un exutoire, un lieu de repli, un lieu d'oubli. Ainsi, la fugue se présente comme une potion susceptible de raviver l'individu en proie au mal, à la souffrance, à l'indifférence etc. Pour Auguste-Victor, Vieux-Habitants était « l'endroit où il allait conquérir l'oubli et la tranquillité de vivre »[224]. Autrement dit, c'est en s'éloignant de sa localité, de son triste passé, qu'il peut retrouver la paix. Du reste, cette quête de l'exutoire est en fait un prélude à la quête d'une personnalité ou de l'identité. C'est ce que va vivre Auguste-Victor dans sa fugue de Saint-Sauveur.

En effet, Saint-Sauveur est une commune de Capesterre Belle-Eau où Auguste-Victor y est né, a passé sa jeunesse et une partie de sa vie (p.97). Après la mort de leur père, Auguste-Victor et sa sœur Juliette sombrent dans une descente aux enfers avec des disputes interminables qui émaillent leur quotidien. C'est après plusieurs forfaits dont le viol de sa nièce (p.211), la prison (p.215) et de ses nombreuses tribulations qu'il décide de quitter son milieu natal. Mais malheureusement le lieu d'aboutissement de sa fugue ne lui offre pas un accueil chaleureux. Il est donc confronté aux problèmes d'intégration. A Vieux-Habitant, Auguste-Victor était automatiquement rejeté par les Habissois. Son attitude suscitait de la méfiance et du mépris par laideur physique et son accoutrement qui laissaient entrevoir qu'il était étranger dans le coin :

> « […] toute l'attention des croyants se dirigea vers cet homme, cet étranger. Quelques rires ponctuèrent les conversations. Les maladroits montraient du doigt. Les plus prudents se contentaient de clins d'œil complices. Surtout, s'il y avait tous ces visages crispés. Ces regards d'inquisiteurs. Une mère de famille conseillait à son fils de ne pas trop s'éloigner d'elle. Le bruit courut

[223] Mabanckou (A.), *Et Dieu seul sait comment je dors*, op. cit., p.41.

[224] Idem., p.221.

> vite. Très vite. La population découvrit l'homme en blanc. Et de là partit la première spéculation : on commença par crier au diable… »[225]

Auguste-Victor était donc devenu la risée de toute la population habisoise et surtout croyante. Son accoutrement en blanc suscitait des inquiétudes au sein de la communauté. Il n'était pas le bienvenu dans cette terre qu'il a pris comme abri de sa fugue. Mêmes les enfants étaient sommés de s'éloigner de ce monstre comparable au diable. Le narrateur continu en disant :

> « L'idée du diable tenait debout. Elle faisait sa route. Auguste-Victor était un diable. Un vrai diable déguisé en humain. Un diable de la commune voisine. […] parce qu'il n'était pas un homme comme les autres. Parce qu'il était un esprit maléfique, et les diables, dit-on, agissent de même. Ils détournent leur yeux, ne croisent pas ceux des vivants. »[226]

Comment pouvaient-ils faire confiance à ce genre de personnage ? Le départ d'Auguste-Victor de la maison ne lui permettait pas de soigner son image et d'effacer son misérable passé. La quête d'une identité perdue ne se résout pas par cette fugue qui était vouée à l'échec. Il croyait avoir la liberté en fuyant, mais son passé a fini par le rattraper. C'est le contraire de ce que l'on va découvrir chez le personnage de Georges Yémy.

En effet, le contexte diégétique dans le *Tarmac des hirondelles*, est celui des grands conflits qui ensanglantent le continent africain. En tant qu'enfant-soldat, Muna est affecté dans un régiment dont il est exécutant. C'est dans ses tribulations avec son mentor Mutalibé et sa chienne Mussima que Muna exprime ce qu'il est devenu et à quoi la vie des orphelins se résume :

> « Nous sommes ivres de vie et de révolte contre tout, la guerre, la paix, l'ordre, le chaos, la vie, nous sommes perdus dans l'espace, et altérés, excités devant la mort, nous sommes indifférents aux autres parce que les autres sont sodomites, nous rions devant ce qui se prépare devant nous, nous avons vaincu la compassion et outragé le surmoi, chaque homme peut mourir et nous rejoindre, sommes déjà morts, nous…ça n'est pas vivre, ça ; qu'il meure donc et nous rejoigne, ça nous fera de la compagnie, nous

[225] Idem., p.51.

[226] Ibid.

> somme au-delà de tout, désormais, et c'est l'humanité dans son côté obscur qui nous conduits là, tant pis, l'infini est la seule limite, tu ne me connaîtrais pas, ma mère, ainsi riant devant l'imminent trépas d'un être existant, mois jadis si doux, Dutéa ma mère, Locomè la douce. » [227]

Il faut comprendre dans le propos de ce personnage un certain désarroi et tous les sentiments à la fois. La mort les soumet à une indifférence, à une certaine réification de leur personnalité. Ils sont ôtés de toute leur faculté de réflexion, de tout sentiment humain les amenant à avoir une pitié face à l'autre. En même temps, il naît un sentiment de culpabilité en pensant à la vie antérieure, une vie paisible. Tout ceci va changer lors d'une couverte macabre que Muna fera au moment où il entreprend une partie de football avec la tête d'un mort, qui n'est autre que son père :

> « Le crâne vide roula jusqu'à moi et s'arrêta à mes pieds, me toisant soudain de ses traits meurtris et comme effacés, néanmoins, du plus profond du cœur d'enfant, je reconnu mon père. Je vacillais, incrédule, mais pas assez lâche pour nier les faits et la réalité. Devant les yeux surpris de tout le monde, je m'accroupis et nettoyai le visage de mon père, je trouvais ainsi avec amertume un détail que j'eusse souhaité chercher en vain. Mais il était là, implacable. Mon père portait depuis toujours les stigmates d'une brûlure d'enfance. »[228]

Avant de rentrer dans les détails de la fugue de Muna, il convient d'expliquer l'état d'âme de ce personnage à la découverte du crâne de son père. Nous avons montré précédemment qu'il souffrait d'un mal être eu égard aux sentiments de culpabilité et de faiblesse face à la guerre n'épargne pas les enfants. Ils sont victimes de la manipulation de chef de la milice et ne peuvent rien faire d'autre qu'obéir aux invectivés et aux ordres. Avec un peu de retenu, ils ont quand même un peu de sentiment qui naissent. Dans le comportement de Muna tout peut se lire comme une impuissance et incapacité à agir. Seul son ''cœur d'enfant'' peut savoir en ce moment le langage que traduit le visage de son père. Un crâne sans vie ne peut pas toiser toute une troupe d'enfant qui joue. Lui, il avait vu les détails sur l'expression que donnait cette tête. Il ne pouvait pas nier l'évidence ; la tête était entre ses pieds et c'était son tour de renvoyer la balle. Mais

[227] Yémy (G.) *Tarmac des hirondelles*, op., cit., pp.179-180.

[228] Idem., p.181.

tous les regards étaient sur lui. Il ne pouvait rien faire d'autre que prendre cette tête. Mais il a fini par connaître les « stigmates des brûlures » qu'il portait depuis son enfance. C'est donc la reconnaissance de son père qui le conduira à planifier une fuite du groupe :

> « Je mis la tête de mon père dans le sac de toile beige qui avait contenu les provisions de Mutadibé, et je m'en fus avec ma chienne à travers la périphérie de Zangadiva, ne sachant comment me comporter.
> Je me souviens encore de mon état, ce jour là. J'avance et je me questionne. Dois-je pleurer ou rester digne, soldat dans la douleur ? Pendant que je marche dans cette aire désertique, m'enfonçant de plus en plus en contrée inconnue et hostile, plusieurs moi me rattrapent soudain dans la marche, tenant chacun la tête de mon père dans le sac de toile beige et maculé d'écarlate s'oxydant. Ils chantent des murmures sombres dans l'éclat de l'après-midi. Nous sommes maintenant plusieurs moi, marchant en terre tragique, plusieurs moi chantant en deuil et nous soutenant mutuellement pour ne point défaillir. Une chienne ouvre le chemin. Moi et moi et moi sommes d'habit noir.»[229]

On voit bien dans ces expressions que la décision du départ de Muna est claire mais surtout précipitée. Il dissimule la tête dans le sac en vidant les vivres de son mentor. Il quitte les lieux avec sa chienne sans savoir où aller, ni que faire. C'est en ce moment que le regain de sentiment de culpabilité naît avec tous le cortège d'émotion. La périphérie est grande et inconnue, l'âme du soldat sombre dans la douleur, mais les pleurs risquent de justifier sa faiblesse, d'où le questionnement. Muna voit en cette fugue une façon de retrouver son humanité perdu dans les combats. La machine de la guerre a broyé son enfance, elle a pris les personnes sur lesquelles il pouvait compter pour son évolution. Face à cette découverte macabre, la fuite était la solution qu'il fallait trouver immédiatement au risque de ne pas arriver aux qu'il s'est fixée : retrouver sa tante après la mort de sa mère.

Mais dans son cheminement, la question fondamentale revient, celle de l'identité du personnage de l'orphelin. En effet, dans cette multiplicité de ''moi'', on voit bien que l'identité de Muna est disparate (nous le verrons plus clairement sur la question des patronymes). Présenté de façon anaphorique, ce ''moi'' est difficile à

[229] Idem., p.183.

situer, il pourrait être perçu comme des référents imaginaires de Muna en ce sens que plusieurs individualités peuvent être décelées. Il y a d'abord son ''moi'' à lui en tant qu'individu à part entière et représentation de sa personnalité inconnue. Cet enfant qui n'a connu des choses d'adulte et dont la vie a tout pris. Il y a ensuite le ''moi'' de ceux qui l'entourent comme compagnons de guerre et qui sont chantent, pleurent avec lui. Ceux-là qui finissent par faire de la tête de son père un ballon de football. Ce ''moi'' est aussi jumelable à celui des esprits qui l'ont toujours accompagné dans la toundra et qui ne l'ont jamais lâché pendant les combats.

En outre, il y a le ''moi'' qui peuvent être repérés parmi toutes les personnes à qui il a ôté la vie, ceux-là que Birahima appelle les « ngama », les esprits des morts. Et le dernier ''moi'' que l'on peut déceler est celui de sa chienne, Mussima qui l'accompagne partout où il va.

Après tous ces ''moi'', il est difficile de retrouver l'identité d'une personne à travers ces descriptions. Nous verrons plus tard qu'il en est de même pour ce qui est des différentes nominations qu'il porte. Il n'a donc pas une identité stable. Elle varie selon son évolution et les circonstances de sa diégèse et surtout selon le milieu dans lequel il se trouve. Heureusement, dans la suite du récit, sa fugue s'achèvera par la rencontre avec la gendarmerie qui lui servira de guide dans la quête de ses parents. Il se donne à lire ici l'espoir d'un meilleurs avenir. C'est cet espoir qui va amener le personnage de Nzamba à fuguer de la maison familiale.

Si Makabana fuit la maison familiale dans l'espoir d'avoir une liberté et une autonomie ; Auguste-Victor lui, cherche un exutoire par rapport à son lourd passé ; Muna lui fuira la tyrannie des chefs de milices ; Tsiana quant à elle part de la maison pour ''sauver [son] âme'' même si le corps a déjà été souillé par l'acte de celui qu'elle considérait comme père. En effet, il est ici question d'insister sur la conséquence de ce viol qui a été le mobile de son départ pour la rue avant de se rappeler qu'elle pouvait espérer sur son amie d'enfance, Faustine : *« Alors, j'ai pris l'engagement seule devant mon destin [...] j'ai organisé mon plan d'évasion de ma captivité. »*[230] La fugue de Tsiana est beaucoup plus expressive dans la lettre qu'elle envoie à son ami Aldo :

> « Dans ma tête, une seule idée me reste en ce moment précis. Partir. Je ne sais pas quand et où le vent m'emportera, mais tu peux me croire, la distance sera désormais énorme entre nous. Ne te culpabilise pas car tu n'es pas la

[230] Nzamba (S.), op. cit., p.72.

> cause de ma fugue, n'auras été qu'un prétexte ou si tu veux bien, tu n'auras servi que de bouc émissaire. […] Loin des miens et de toi, je m'en vais aujourd'hui. Je ne sais pas ce que va devenir ma vie de demain, mais je m'en remets au Seigneur comme un pécheur se confie à un prêtre lors de la confession. » [231]

Lorsque l'on regarde de près l'attitude de Tsiana, on constate que c'est beaucoup plus dans son épistolaire qu'elle dévoile les réalités de sa fugue. En effet, Aldo, son correspondant est son condisciple et en même temps son voisin. Dans le récit, il est celui qui a été le mobile du viol de Tsiana. Tout commence dans son épistolaire adressé à Tsiana pour lui faire une déclaration d'amour comme tous les adolescents, en dissimulant entre les livres de la fille. Cette lettre ne sera donc pas lue par l'héroïne elle-même, mais tombera entre les mains de celle qu'elle considérait comme père. La colère de celui-ci va le conduire à commettre l'irréparable : le viol.

L'extrait que nous étudions repose donc sur la réponse que Tsiana adresse à l'épistolaire de son ami, non pas pour répondre à sa déclaration d'amour, mais plus tôt pour lui faire savoir que sa lettre a été la source de ses ennuis. L'idée n'est pas de culpabiliser son ami, mais de lui dire qu'il n'a été que le ''bouc émissaire'' de ce père insatiable. La solution qui s'offrait à Tsiana face à cet acte était de ''partir'' sans une destination précise. Comme tous les jeunes de son âge face la pression des adultes, la voie de la liberté est la fugue. Même si sa fuite n'a pas de chemin fixe, elle a quand même un objectif : ''sauver son âme''. C'est ce qu'elle ferra savoir dans l'épistolaire qu'elle va adresser à son père :

> « Contre ta volonté et ton attente, j'ai pris la ferme résolution de partir de chez toi. Aller loin, là où ma pensée rompra avec ton image, là où aucun souvenir de toi ne me reviendra plus jamais dans ma mémoire. Tu as atteint ma chair, mais moi j'ai décidé maintenant de sauver mon âme, la seule chose de pure et de sainte qui me reste et qui puisse encore contribuer à ennoblir mon être souillé par la barbarie de ton acte. »[232]

[231] Idem., pp.72-74.

[232] Idem., p.78.

Dans la continuité de ce qu'elle adressait à son ami Aldo, c'est dans l'évocation de la divinité qu'on trouve une explication plausible à sa fugue. Car ne sachant lire son avenir auprès de ces gens qui l'entourent, encore moins là où elle va aller, elle se remet entre les mains du ''Seigneur comme un pécheur se confie à un prêtre''. L'avenir de Tsiana dépendra de la réponse divine. Une réponse qu'elle veut faire comprendre à son père qui a abusé d'elle. Dans tous les cas, avait pris une ''ferme résolution'' de quitter ce milieu qui lui a donné la joie de vivre et en même temps qui a été le pire cauchemar de son enfance. Elle avait donc décidé de partir pour faire *tabula rasa* de cette vie traumatisante.

Il y a donc fuite pour la quête d'un exutoire, mais aussi pour la quête d'une identité perdue et dont l'héroïne voudrait reconstruire. ''Sauver [son] âme'' serait synonyme de retrouver une nouvelle personnalité et une nouvelle identité, une espérance aux choses meilleures.

En somme, la quête d'un exutoire et la quête de l'identité sont des motifs premiers de la fugue chez les orphelins. Malgré ce que la société peut leur offrir, ils ont toujours un manque qu'ils cherchent à combler, d'où la nécessité d'aller ailleurs. Ils ont l'impression que leur place n'est pas là où ils se trouvent, c'est-à-dire dans les familles adoptives. La découverte de leur identité devient donc un bien pour le héros tout à la fois l'achèvement d'une étape de sa vie, la marque de sa reconnaissance sociale (même si elle est difficile). Le choix du personnage de l'orphelin s'avère ici particulièrement commode. Lui seul peut avoir perdu son nom sans que le romancier soit contraint à trop d'artifices romanesques, encore que le subterfuge des narrateurs soient présent, qui empêche la famille Rochambaud de donner à Makabana sa vraie identité ou qui maintienne également l'ignorance de Ngoye auprès de la communauté et de sa famille adoptive, sans pourtant dire que c'est ''un enfant trouvé''. Le héros orphelin, qui a tant de peine à reconquérir son identité sociale et qui, ce faisant s'est découvert une vocation (la gestion du fond de commerce pour Ngoye ; et le sens de l'hospitalité et être identifié comme Habissois Chez Makabana ; Bilâm par contre trouvera un prestige auprès de la tombe de sa mère qui faisait venir les touristes de tous bords) paraît alors des qualités pour qu'il vive paisiblement, sachant que certains d'entre eux sont souvent privés de scolarité. D'où la nécessité de se demander si la scolarisation des enfants africains concerne certains privilégiés.

4- L'orphelin est-il donc privé d'éducation moderne ?

Le roman négro-africain d'expression française s'inspire à l'instar des aspects politico-économiques du modèle français. C'est ainsi que des éléments comme l'éducation moderne trouve son origine dans la loi scolaire de Jules Ferry insufflée par l'esprit républicain des années mille huit cent quatre vingt (1880). Dans la même lancée, avec la colonisation, l'Afrique tente d'appliquer la loi du 28 mars 1882 portant sur l'enseignement obligatoire. Celle-ci exige l'obligation pour tous les enfants de deux sexes, de fréquenter l'école de six à treize ans. Toutefois, dans l'immédiat, les lois scolaires de Jules Ferry apportent peu de changements. Le caractère obligatoire de l'enseignement ne fait qu'entériner un mouvement de scolarisation de masse déjà commencé. La véritable plus-value de ces textes porte sur la scolarisation des filles et des enfants des campagnes, que les parents sont obligés d'envoyer à l'école alors qu'ils préféraient les voir participer aux tâches ménagères ou travailler dans les champs.

En Afrique, la question de l'éducation moderne avait déjà été esquissée par les romans des écrivains dits classiques[233] : Abdoulaye Sadji (*Maïmouna*) Amadou Kourouma (*Les Soleils des indépendances)*, Chieck Hamidou Kane (*L'Aventure ambiguë)*, pour ne cité que ceux-là. Sous le regard de la Grande Royale[234], Chieck Hamindou Kane montrait l'idée de la conciliation entre la culture du colon et celle du peuple dit indigène. *« Lier le bois au bois »* serait cette manière pour les jeunes de la nouvelle génération de découvrir l'éducation moderne apportée par les colons, mais aussi une façon de comprendre leur mode de vie.

Loin de revenir sur ce qui se dit à propos du personnage principal, Samba Dialo, il s'agit dans la suite de notre travail de montrer que la question de la scolarisation des enfants est toujours d'actualité et que les orphelins connaissent des difficultés pour en recevoir. Dans notre corpus, rares sont personnages orphelins qui suivent le parcours

[233] En référence au classicisme français qui a prévalu au XVII ème siècle, les écrivains africains de la première génération, c'est-à-dire ceux qui ont produit leurs œuvres des années soixante jusqu'à l'époque des indépendances, sont considérés comme des classiques.

[234] La Grande Royale est la seule femme qui est autoritaire, de se qui les hommes entendent. Elle a une grande influence sur l'avenir de Samba ; elle est la raison pour laquelle il assiste à l'école des étrangers. Elle est la seule femme qui est capable de *« se dresser, seule, contre l'ensemble des hommes de la famille Diallobé* », *L'Aventure ambiguë*, op. cit., p. 49.

normal tel que le veut la loi de Jules Ferry. Nous montrerons alors dans cette partie que deux univers différents qui n'offrent pas la possibilité aux orphelins de pouvoir bénéficier de l'éducation moderne comme les autres enfants de leur âge. Si pour certains qui sont en campagne, ce sont les soi-disant parents qui les empêchent d'atteindre cet objectif, pour d'autres c'est sera la guerre qui les détournera de ce désir en bombardant les écoles.

Dans la première catégorie, lorsqu'on s'intéresse au roman de R. Zotoumbat, Ngoye le jeune orphelin nourrit une forte motivation pour connaître ce que c'est l'éducation moderne. Nous avons vu dans les précédentes parties que Ngoye a évolué dans une famille où tout le monde le considérait comme un enfant trouvé et qui par conséquent ne devait pas bénéficier de tous les privilèges au même titre que les autres enfants dits légitimes. Lui, ignorant de son statut au sein de cette communauté, se prenait toujours même piédestal que les autres. Or, dans l'antipathie de sa belle-mère se dessine un désir toujours de voir cet enfant auprès d'elle pour accomplir les petites bessonnes de la maison. La seule justification était qu'il n'avait pas encore atteint le nombre de saisons pour aller à l'école. Son demi-père s'était également rangé du côté de sa femme. Ce dernier ne cache pas sa position au regard de l'enfant :

> « - Papa, as-tu inscrit mon nom ? Quand commençons-nous l'école ? Demande-je à mon père dès qu'il rentra.
>
> - Je n'ai inscrit que Issombo, tu n'as pas encore douze saisons sèches, tu es encore jeune il faut attendre la prochaine saison des pluies. »[235]

Dans le questionnement de Ngoye il se dessine une motivation à connaître l'école. Il ne laisse pas son père se reposer qu'il veut savoir s'il ira à l'école avec les autres. Il est découragé et dégoûté par la réponse de son père. Issombo, son demi-frère, par contre bénéficie des privilèges de la famille et pour tant ils sont de la même génération. Dans le chapitre concernant la ''circoncision'', Ngoye avait déjà perçu la différence d'avec son demi-frère. Alors qu'Issombo bénéficiait des présents de la famille pour l'encourager face à cette épreuve, Ngoye, lui se contentait du réconfort de son père.

[235] Zotoumbat (R.), op. cit., p.43.

Dans ce dialogue, il y a des informations sur la datation en Afrique traditionnelle. Celle-ci se faisait par saisons. Il fallait pour Ngoye attendre encore une ‘‘saison des pluies’’ pour aller à l'école. Or si l'on constate bien, dans ces propos, Ngoye a déjà douze saisons sèches, ce qui équivaut à douze ans (p.41). A cet âge en principe il devait déjà pouvoir aller à l'école.[236] Ce qui prouve donc que, non seulement ses parents le gardaient dans l'ignorance de ses origines, de son identité, mais ils le privaient également d'être au même diapason que les autres, c'est-à-dire apprendre à *« lier le bois au bois »* ou encore à « lire et écrire comme les blancs ».(p.43)

A l'idée de penser à ce que les autres deviendraient dans l'avenir et leur attitude au retour de l'école, Ngoye cogite sur une stratégie à mettre en place pour rencontrer le directeur de l'école des Missionnaires. Il imaginait déjà que les autres iront à l'école sans lui et qu'il « va passer toutes les journées au village où [il fera] désormais tous les petits travaux »[237] Son père n'avait toujours pas changé sa position par rapport aux motivations de Ngoye d'aller à l'école. Un matin, il a prit sa décision : « Je décidai donc d'aller voir le maître à l'école le grand matin et de le supplier de me prendre à l'école, quel que fût mon âge. »[238] On lit dans les propos de Ngoye une volonté d'entrer dans le monde moderne. Il a bravé les décisions des parents ; il a pris le risque de parcourir « cinq kilomètres » qui séparent le village de l'école tout seul[239]. Il avait profité très tôt le matin, avant que tous les autres enfants ne prennent le chemin. Sa stratégie va donner des résultats escomptés :

> « Le maître pense que tu es un garçon merveilleux, que ce sont les garçons comme toi qu'il aimerait avoir ici : jeunes, enthousiastes et pleins de bonne volonté. Tu vas commencer la classe ce matin. Nous sommes très

[236] Rappelons que dans cette Afrique traditionnelle, l'indice qui prouve qu'un enfant avait atteint l'âge d'aller à l'école, il devait pouvoir toucher l'aube de son oreille avec la main opposée. Tant qu'il ne parvenait pas à le faire, il n'avait pas le droit s'inscrire. La réussite de cette épreuve s'accomplissait au tour de l'âge de cinq à six ans.

[237] Zotoumbat (R.), op. cit., 43.

[238] Ibid., p.45.

[239] Le narrateur montrera dans la suite du roman que Ngoye avait l'habitude de parcourir des kilomètres pour faire les commissions de sa belle-mère.

émerveillés de voir pour la première fois un garçon qui aime l'école et nous espérons que tu en bénéficieras. »[240]

Tous les qualificatifs sont réunis pour montrer la vive motivation du jeune homme. Cette réponse du maître et la joie qu'il dégage est partagée par Ngoye. Le récit montrera qu'il n'a pas démérité au-delà des jalousies des amis de classe. Cet apprentissage va l'aider dans la gestion du fond de commerce que son père lui lèguera plus tard.

L'idée était de montrer la volonté de cet orphelin à découvrir l'éducation moderne, ce qui prouve son dynamisme et de montrer aussi que la société ne lui facilite pas la tâche pour arriver à ses fins ; ce qui constitue son inconsistance. C'est la même chose que l'on constatera chez le personnage de Nzamba.

Sylvain Nzamba présente dans son roman une orpheline qui vit dans un milieu où elle n'a droit à rien. Même l'école, élément essentiel pour l'apprentissage de l'enfant dans un monde moderne, lui était interdite. Le mois de septembre, dit la narratrice, « pour les autres enfants du village qui étaient déjà scolarisés, la rentrée des classes approchait petit à petit. »[241] Il est important de souligner que dans la partie précédente, Tsiana avait « neuf ans », ce qui prouve qu'elle devait faire partie du groupe des enfants déjà scolarisés. Mais elle était toujours à la maison pour faire les travaux domestiques. Elle pouvait juste se contenter d'entendre « les chants de l'école [qui] remplaçaient les rythmes classiques et populaires du village. »[242] Son rôle se limitait à jouer à la spectatrice : « admirer, observer et applaudir ». Il dire que sa famille ne lui avait pas donné l'opportunité d'aller à l'école comme les autres enfants. Même se rapprocher du bâtiment lui était interdit :

> « Je me souviens, que quelquefois, je recevais des taloches lorsque, passant par la cour de l'école, je perdais la moindre minute à regarder ces enfants du même âge que moi jouer entre une foule de grands. Lorsque le directeur de l'école arrivait chez nous pour prendre du vin de palme ou acheter du gibier,

[240] Ibidem., p.47.

[241] Nzamba (S.), op. cit., p.16.

[242] Idem.

> on m'interdisait de sortir de la maison. La raison souvent évoquée était qu'un enfant non scolarisé n'avait pas le droit d'approcher le directeur d'école. Dieu seul sait si je n'étais pas la seule à être concernée par cette mesure. »[243]

On remarque dans ces propos que non seulement elle est privée de scolarité, mais elle subit aussi des sévices corporels lorsqu'elle regarde les autres enfants de son âge joués dans la cour. Sa prohibition d'approcher le directeur lors de sa venue, la conduit à se demander si elle était la seule qui connaissait cette situation. Lorsqu'on parcourt tout le récit, on se rend compte qu'elle est la seule concernée. Car sa copine Faustine, orpheline comme elle, vit avec sa tante depuis le décès de sa mère, mais elle est scolarisée. Mais au niveau de notre corpus, sa situation s'apparente à celle de Ngoye, le personnage de Zotoumbat.

En effet, il y a une similitude qui se dégage aussi niveau des réactions des deux marâtres lorsqu'on donne la possibilité à ces orphelins de se scolariser.

Chez Ngoye peut noter :

> « Le soir nous le dîmes [dire qu'il a été accepté à l'école] à papa et à maman. Le premier n'y vit plus d'inconvénient maintenant que le maître et l'élève s'étaient mis d'accord ; par contre, le visage de ma mère se renfrogna ; elle ne dit mot et entra dans la cuisine, mécontente. »[244]

Chez Tsiana, lorsque le neveu de son père vient la chercher pour aller avec elle en ville, et que le père aura donné son accord, on note ceci :

> « […] ma mère, elle, était restée sans dire le moindre mot. Ce silence était profond. Son regard, sui ne me quittait pas un seul instant, semblait exprimer une colère capable de terrasser quelqu'un. »[245]

---

[243] Ibidem, p.17.

[244] Zotoumbat (R.), op. cit., p.48.

[245]Nzamba (S.), op. cit., pp.21-22.

Lorsqu'on analyse les propos des deux narrateurs, on peut comprendre qu'il y a une volonté manifeste des auteurs à dégager la joie dans l'attitude des deux orphelins, mais aussi de montrer la colère qui tenaille ces deux femmes. Ils les appellent tous les deux ''maman'' et ''mère'', alors qu'elles sont en réalité leurs belles-mères. Chez l'une comme chez l'autre, l'expression du visage est le même : renfrognée. Et la colère de voir ceux qui font tous leurs travaux partir, les laisse sans parole : « elle ne dit mot » et « sans dire un moindre mot ». Comme les deux auteurs avaient choisi de décrire la scène de la même manière. Même si pour le premier, la femme entre dans la cuisine pour exprimer son mécontentement et que le deuxième présente une femme qui insiste du regard avec « une colère capable de terrasser quelqu'un ». Mais l'objectif en définitif est le même : priver l'orphelin de la scolarisation. Même dans la suite leurs personnages découvriront ce monde moderne que les parents ont caché.

Si la privation de la scolarisation chez certains orphelins se fait par leurs marâtres, celle-ci se fera chez les orphelins-enfants-soldats par les destructions des établissements scolaires. On note toutefois la volonté de ces orphelins à découvrir l'éducation moderne.

Dans la deuxième catégorie, il y a certains personnages qui sont vraiment animés par la volonté de se scolariser, mais la guerre ne leur offre pas toutes les possibilités pour y parvenir. Comme les autres orphelins précités, Muna accorde également un intérêt particulier pour l'éducation moderne. Il fait preuve de toute sa volonté de pouvoir apprendre comme les autres. Il montre tout l'engouement qui se dégage lorsqu'il emprunte le chemin de l'école avec ses amis. Mais avant de partir, il doit faire un rituel qui était devenu presque quotidien pour son frère: « Et au matin, j'embrassais mon frère [végétal] avant de rejoindre mes petits camarades sur le chemin de l'école. »[246] Cette phrase permet de montrer sa fréquentation à l'école du village.

Certes son niveau scolaire n'est pas précis, mais il montre sur toute la ligne qu'il a bien fait l'école et qu'il avait beaucoup de connaissance :

> « J'avais lu beaucoup de romans en tout genre, des choses mièvres ou insipides qu'on déverse en Afrique pour les masses, sous prétexte de culture ; mais également les œuvres de maîtres africains, asiatiques, et

[246] Yémy (G.) op. cit., p.51.

> d'ailleurs. […] je nourrissais l'ambition d'entreprendre des études en vue de devenir professeur de français, ou avocat. Flora trouvait mon ambition stimulante, mais il fallait d'abord, me rappelait-elle, que mon choix fût arrêté. »[247]

Il n'est point besoin d'insister sur le contenu de ses lectures, mais il est important de souligner qu'il a une bonne connaissance sur la situation du monde. Il porte également une critique sur les œuvres sans contenu valable l'on déverse en Afrique. C'est surtout dans la deuxième partie de son propos qu'il se dégage des choses intéressantes qui concernent cette analyse. Car celles-ci montrent sont ambition à faire de longues « études en vue de devenir professeur de français ou avocat ». Projet ambitieux comme le souligne son mentor Flora. Muna va donc garder la tête haute et espérer en l'avenir. Mais le chaos qui règne ne lui offre aucun espoir dans l'immédiat. Car l'humanité est en perpétuel mouvement. C'est ce qui cause le grand questionnement dans *Johnny chient méchant.*

Comment dire littérairement l'inhumain sans tomber soi-même dans les pièges que nous tendent les pouvoirs de l'horreur ? Emmanuel Dongala nous l'écrit : il faut lever le regard vers la nuit étoilée, tandis que les pieds bien posés sur la terre, on marche guidé par l'ordre de son destin, tout en reconnaissant la part d'héritage qui nous a été transmise. L'oubli d'un seul de ces gestes entraîne toutes les catastrophes, et immédiatement la première d'entre elles, qui est l'effondrement de l'humanité. Rarement sans doute, la réponse n'aura été donnée aussi radicalement que dans *Johnny Chien Méchant*, si douloureux, qui met en texte les paroles de deux personnages âgés de seize ans : un garçon, milicien de son état, indifférent à sa propre férocité, et une fille, Laokolé, qui tente de sauver ce(ux) qu'elle peut. Dans la succession des textes de chacun de ces deux personnages, deux visions antithétiques de la guerre sont confrontées. De cette cacophonie bruyante et ténébreuse, de cette plongée à la fois si proche et si opposée dans l'horreur, émerge peu à peu le souffle puissant d'un roman de formation pour les temps incertains. Il faut relever, enfin, qu'Emmanuel Dongala a su saisir avec une acuité salutaire combien les guerres actuelles en Afrique dépassent les cadres locaux et combien l'occident y est impliqué, autant par son action que par l'obscénité de son regard.

[247] Idem., pp.224-225.

« Une Bible dans la main et un fusil dans l'autre… », la route de Johnny n'aurait pas dû croiser celle de la petite Laokolé, seize ans, « poussant sa mère aux jambes fracturées dans une brouette branlante, tâchant de s'inventer l'avenir radieux que sa scolarité brillante lui promettait, s'efforce de fuir sa ville livrée aux milices d'enfants soldats. » qui fuit comme tout le monde l'absurdité de cette tuerie. Tout oppose ces deux personnages. Lui est un assassin sans père ni mère et un violeur, dont la fonction est d'obéir aux ordres, ceux qui obligent à détruire le peu qui est là. Elle, une jeune femme obstinée dans sa reconnaissance de l'autre, et dans sa volonté de construire en maîtrisant son destin, et de protéger, autant qu'elle le peut, sa famille. Elle voudrait devenir ingénieur, tant elle se sent habitée par « la beauté abstraite de l'angle droit » ou bien par « une équation abstraite [quand] elle se transforme en réalité concrète » (p.170). Le monde est pour elle ouvert comme champ des possibles : en pleine forêt, recueillie dans un village de bûcherons, elle lit un article sur l'astronaute africaine américaine Mae Jemison. Lui se définit comme un « intellectuel » car il a atteint le niveau scolaire du CM1, contrairement aux autres supplétifs du commando :

> « Comme je suis intellectuel – j'ai été à l'école jusqu'au CE1 alors que Pili Pili n'a même pas terminé son cours débutant – mon cerveau fonctionne même quand je ne le fais pas fonctionner. »[248]

Signalons qu'il fait mention plusieurs fois de son intelligence inégalable. Plus loin il ajoute :

> « J'ai toujours dit que ça aidait un intellectuel, car on comprend vite les choses. C'était mon cas car même si j'ai quitté l'école au CM1, j'avais en réalité le niveau du CM2. Mais Giap, lui, avec son cerveau qui avait un retard à l'allumage, ne comprenait toujours pas la nécessité du combat que nous devions mener. »[249]

Le langage de Johnny Chien Méchant est embourbé dans la fange, et dans l'appropriation d'une pseudo-réflexion sur le tribalisme: les phrases se suivent et se contredisent, les valeurs se dégradent. Il affirme d'abord avoir fait ses études jusqu'au CE1, puis montre qu'il avait atteint le niveau de CM1 avec une intelligence d'un garçon de CM2. Il fait même des comparaisons avec son chef de milice, Giap, qui pour lui n'est

[248] Dongala (E.), op. cit., p.25.

[249] Idem. p.135.

qu'un pion que l'on manipule au gré. Il peut avoir raison sur cet aspect, puisque du début à la fin du récit, Johnny donne plusieurs directives à son chef. Il est celui qui lui donnera le nom qu'il porte, alors que le chef avait un ''cerveau qui s'allume en retard''. Il arrivait à narguer même les autres éléments de sont commando et opérer une distinction : *«* Ce type [Ibara] ne savait pas que contrairement à Piston et à Petit Piment, moi j'avais été à l'école et qu'il ne fallait pas nous mettre dans le même sac. »[250] C'est donc cette intelligence prétentieuse qui le conduit à avoir une attitude de chef vantard.

La veulerie devient une forme de courage, l'humiliation une marque de fierté, le viol une apparence de respect. Le personnage est intégralement un *« sapeur »*, pour reprendre le mot qui avait cours avant la guerre, au Congo et qui est fortement employé par Alain Mabanckou dans ses œuvres (en l'occurrence *Black bazar)*. Et quand il parle, il déverse tout à la suite, comme « une éructation de la misère ; une bile de mots.(...) L'Enfer, ça doit être ça, le lieu où tout ce qui se dit, tout ce qui s'exprime est vomi à égalité comme dans un dégueuli d'ivrogne » nous rappelait naguères Robert Antelme dans *L'Espèce humaine*[251]. Dans cet enfer, la culture, la connaissance et le savoir moderne sont assimilées à une parure, à égalité avec les fétiches dont le personnage s'affuble pour provoquer l'effroi. Ainsi, il rêve de posséder une bibliothèque :

> *«*Par curiosité, j'ai ramassé le gros livre qu'il lisait, c'était une Bible. Le livre était taché de sang. Je l'ai essuyé. Je n'avais jamais possédé de Bible et j'ai eu une idée : je devais me constituer une bibliothèque comme un vrai intellectuel et cette Bible en serait le premier livre.
>
> Une Bible dans la main et le fusil dans l'autre, je suis sorti le premier de cette parcelle»[252]

C'est à l'issue du vol des livres lors des pillages que Johnny pense qu'il doit commencer à former sa bibliothèque. Mais c'est par cette même Bible lancée contre son visage que commencera sa mise à mort. Enfin, et peut-être au point de départ de ce désastre, il y a l'absence de nom. Si Laokolé a reçu son prénom et donne le sien à l'enfant qu'elle adopte, lui en revanche s'accorde des noms successifs qui valent pour

---

[250] Idem. p.336.

[251] Antelme (R.), *L'Espèce humaine,* Paris*,* Gallimard, « La cité universelle », 1947, rééd. Tel, 1957, 1999.

[252] Ibidem. p.326.

titres (comme cela a été démontré dans la question de sobriquet). Mais précisément, le prénom est cette part du langage par quoi l'être est appelé, par quoi les humains se distinguent les uns des autres, et par quoi les individus diffèrent de ce qu'ils croient ou veulent être. Certes, les passages du roman dans lesquels le personnage raconte ces prises de nom (comme on le verra dans la quête de l'identité) et les argumentaires développés pour justifier ces appellations confinent au burlesque. Mais il faut savoir entendre que c'est aussi par là que commence la naturalisation du viol, et la négation de la culture. On s'attribue des sobriquets, des désignatifs, mais on prend ceux des autres, car de soi, on ne sait que faire : les milices sont des « Tchétchènes », les chefs s'appellent « Giap », «Rambo », « Chuck Norris ». Tout ceci consiste à montrer leur degré de connaissance. Mais il faut en même temps dire que ces rêves d'un monde meilleurs sont brisés par ces guerres qui brisent le continent.

Au regard de ce qui vient d'être analysé, il se lit une volonté pour chaque enfant-soldat de faire les études et apprendre à « lier le bois au bois ». Mais on verra que tous les projets de réussite qu'ils ont, seront ruinés par les guerres qui dévastent tout au passage. Et pour cela, ils tiennent quand même à l'exprimer. Chez Muna on note : « Nous voyions juste que nous n'allions plus à l'école, dans notre petit village de Sonamunja. Plus rien ne nous y obligeait. Bien au contraire, ne plus y aller était devenu une question de survie. D'ailleurs, elle avait sauté sous une bombe, l'école »[253].

Il se lit dans cet extrait la manifestation d'un rêve brisé. Détruire l'école était synonyme de la destruction d'un patrimoine et partant de toute une génération. Ils sont privés d'éducation moderne au –delà de ce qu'ils ont eu comme aspirations. Et la destruction de l'établissement s'est passée à l'insu des personnes concernées. Ils constatent juste que personnes ne s'y rendaient et c'était aussi une façon de rester en vie. C'est cette liberté qui va donc conduire Muna à troquer ses instruments d'école avec les armes, puisque plus rien ne l'y ''obligeait''. Muna va donc embrasser une carrière de tueur, d'exterminateur et de violeur. De son humanité, il ne conservera rien, si ce n'est la nostalgie d'une amitié perdue, ou le réconfort éphémère du sein d'une captive, qui le fait parfois ramener à sa carapace d'enfant qu'il n'a jamais cessé d'être au fond. Car comme l'explique Georges Yemy dans la plus grande des noirceurs, il y a toujours cette lumière d'une rédemption possible. C'est ce que l'on constatera dans les

[253] Yémy (G.), op. cit., p.12.

propos de Muna. (p41) Toucher le fond, serait peut être alors, l'ultime étape pour pouvoir rebondir. La résilience en quelque sorte et cette incroyable foi en l'humanité qui ont fait que Georges Yemy, l'auteur, n'a jamais cessé d'espérer en de meilleurs lendemains. Rien n'est absolu, rien n'est irrémédiable comme la vie qui prend mais qui sait aussi, parfois donner, même si le chaos règne toujours.

Ce désordre manifeste dans le roman de Yémy est perceptible aussi chez Dongala avec le personnage de Laokolé qui décrit la scène de la destruction de l'école : «[…] j'étais au lycée. Par malheur, c'était la première journée du bac et rien ne laissait prévoir le chaos qui allait s'abattre sur la ville.(…) Evidemment, l'examen avait été arrêté dans la panique générale.»[254] et plus loin on peut également noter : « […]s'il n'y avait pas eu cette guerre, j'aurai passé mon bac dans une semaine. »[255] Dans ces deux scènes décalées, décrites par la narratrice, elle montre le degré de l'horreur et de la violence qui sévit. Comme l'école de Muna qui a sauté sous les bombardements, celle de Laokolé a également subit le même sort. Chez Muna on note au moins l'absence des élèves sur les lieux, mais chez Laokolé les élèves étaient en plein début d'examen. Les épreuves du bac venaient d'être distribuées que le chaos qui ne se laissait pas présagé à commencer.

Et la deuxième partie de cette séquence décline le regret du personnage-narratrice de n'avoir pas pu terminer et obtenir son bac. La guerre qui règne dans la ville conduisait chaque personnage à se soucier de sauver sa vie face aux milices. Mais il est à démontrer qu'au-delà de la guerre, Laokolé nourrissait toujours son désir de devenir un ingénieur de bâtiment même si sa mère tentait de la persuader de faire l'école pour être « médecin ou juge ». Cependant, le contexte de guerre ne lui a pas permis de réaliser ce rêve. On voit dans cette attitude inconsistante que personnage ne peut pas bien affirmer sa personnalité et espérer avoir la connaissance moderne. Même si par son caractère elle a prouvé sa capacité à faire face à la réalité. Elle a une attitude de révolte et de mépris vis-à-vis de ces bourreaux de la guerre civile. Cet esprit révolutionnaire est celui que l'on retrouvera chez Birahima.

En effet, comme tous les autres orphelins, Birahima le jeune malinké a aussi de la motivation pour les études. Comme Johnny Chien Méchant, il est enclin à un pédantisme notoire qui sème parfois une certaine ambigüité. Commençant par son âge,

[254] Dongala (E.), op. cit., p.59.

[255] Idem., p.215.

il ne sait pas : « Suis dix ou douze ans (il y a deux ans grand-mère disait huit et maman dix)… »[256] Il n'a aucune exactitude de son âge qui revient en lui comme des bribes souvenirs en rapport avec l'âge que lui donnait sa grand-mère et sa mère il y a deux ans. Par calcul, il doit avoir dix ou douze ans au moment de narration. Son truchement de la langue sème une confusion entre le verbe ''avoir'' et l'auxiliaire ''être''. Au lieu de dire *''j'ai dix ou douze ans''* il dit *''suis dix ou douze ans''* tout en tronquant le pronom personnel ''Je''.

Comme Johnny Chien Méchant qui a l'ambition de former une bibliothèque, Birahima, lui va procéder par la création des dictionnaires « pour raconter [sa] vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif ». Pour prouver son intellectualisme, va utiliser le dictionnaire Larousse et Petit Robert « pour chercher, vérifier et expliquer les gros mots du français de France » ; L'Inventaire des particularités lexicales du français d'Afrique « explique les gros mots africains au toubabs français de France » ; et le dictionnaire Harrap's « explique les gros mots pidgin à tout francophone qui ne comprend rien de rien au pidgin »[257]. De par ce différents dictionnaires, Birahima veut montrer sa maitrise du récit qu'il va raconter et le souci pour tous les lecteurs qui le liront. Il veut que chacun trouve sa compréhension des faits racontés dans un langage qu'il aurait choisi. Insolent, il l'est dans tous les détails et ne le dissimulera pas, comme on le verra dans l'écriture obscène.

Restant dans la logique de cette sous-partie, le texte de Kourouma montre bien la volonté de Birahima à faire l'école comme les autres enfants. Mais se trouve que cela n'en vaut pas la peine. Car l'Afrique n'offre pas la possibilité à ses enfants de bien évoluer. Et cela on le retrouve dans le désespoir exprimé depuis l'incipit :

> « Mon école n'est pas arrivée très loin ; j'ai coupé cours élémentaire deux. J'ai quitté le banc parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut rien, même pas le pet d'une vielle grand-mère. (C'est comme ça on dit en nègre noir africain indigène quand une chose ne vaut rien. On dit ça ne vaut pas le pet d'une vieille grand-mère parce que le pet de la grand-mère foutue et malingre ne fait pas de bruit et ne sent pas très, très mauvais.) L'école ne vaut pas le pet d'une grand-mère parce que, même avec la licence de

[256] Kourouma (A.), op. cit., p.10.

[257] Idem.p.11.

l'université, on n'est pas fichu d'être infirmier ou instituteur dans une des républiques bananières corrompues de l'Afrique francophone. »[258]

Ce que tente de démontrer Birahima ici, ce que le niveau scolaire ne vaut pratiquement plus rien dans ces ''républiques bananières'', c'est-à-dire des républiques dans lesquelles règnent les intérêts privés au détriment de l'intérêt général et où règnent la corruption à outrance. Les diplômes obtenus n'offrent plus aux détenteurs la garantie d'un emploi. La licence ne permet même plus d'être embauché en tant qu'instituteur ou infirmière. Il se lit un désespoir qui conduit à la naissance d'un esprit de révolte.

De la même manière que Muna, Birahima va troquer sa scolarisation pour rejoindre la milice. Il est devenu lucide en tant que Small-soldier au contact des différents chefs de guerre. Que ce soit le Colonel Papa le bon, lieutenant de Charles Taylor, Omika la loyaliste de l'ULIMO ou Prince Johnson, pas un de ces seigneurs de la guerre libériens qui n'échappe au prisme impitoyable de ce regard d'enfant ''intelligent''. Tous plus pourris qu'un chef de cartel. Tous plus dérangés qu'un gourou sous LSD. Tous plus sanguinaires qu'une bande de lycaons ont contribués à l'écarter d'un avenir meilleur.

Au vu de ce qui précède, il faut dire que les auteurs négro-africains décrivent avec beaucoup d'acuité la situation de l'orphelin. Contribuant à son inconsistance, la volonté de s'arrimer au monde moderne leur semble interdite. Or pour être au diapason avec les autres de la même génération que ces orphelins, ils doivent fréquenter les écoles pour apprendre à « lier le bois au bois ». Mais il semble que leur avenir est troqué pour des fins inutiles.

D'une part, les auteurs ont montré que dans certains pays qui connaissent une stabilité politique, le personnage de l'orphelin est toujours privé d'éducation moderne. De par son statut, certaines marâtres profitent de leur faiblesse pour avoir le dessus sur eux. C'est ainsi qu'ils deviennent des enfants qui ont pour seule mission, l'accomplissement des tâches ménagères. L'exemple de Tsiana et Ngoye permet de voir que cette Afrique traditionnelle, veut priver l'orphelin des connaissances modernes même si le digne représentant (Samba Dialo) semble avoir échoué à sa mission.

D'autre part, l'échec des orphelins-enfants-soldats est inhérent au contexte de guerre qui prévaut dans les différentes contrées présentées par les auteurs. Georges

[258] Ibid. pp.9-10.

Yémy, Emmanuel Dongala et Ahmadou Kourouma ont montré dans leur roman que tous les personnages principaux ont non seulement une prétention de connaître, mais font aussi preuve d'intelligence et de motivation. S'il règne une cacophonie chez Johnny, chez Laokolé et Muna on lit des personnages qui ont des connaissances et qui depuis du récit ont un déterminisme avéré. Même si Laokolé souhaitait devenir ingénieur en bâtiment, sa mère lui dira que l'école conduit souvent à devenir médecin ou juge. Chez Muna, il nourrit également le vœu d'être professeur ou avocat. C'est dire que les auteurs présentent des personnages qui ont la volonté d'apprendre et d'évoluer. Mais on remarquera que de part et d'autre les établissements seront rasés par les bombardements des milices. C'est ce qui va conduire certains à avoir l'esprit de révolte.

Et Birahima, par ses différents dictionnaires a montré le souci de créer une communication susceptible d'être comprise par tout lecteur qui le lira. En critiquant la dévalorisation des diplômes, il montre que l'éducation moderne n'a plus d'importance pour lui. Ce qui le conduit à la révolte. Sa révolte au niveau langagier prouve qu'il a rejoint de ces ''small soldiers'' qui abandonnent sans vergogne, dès que le vent tourne, les chefs de guerre. Ces orphelins-enfants-soldats savent qu'ils ne sont que les pions d'un jeu cruel où les rivalités régionales cachent les intérêts bien compris des grandes puissances. Et c'est cette misère morale que pointent les écrivains au-delà de la litanie usée du fracas des armes et des chairs broyées. Cette misère de la misère nous interroge sur l'avenir d'un continent aux mains d'une génération sacrifiée, nourrie à l'écuelle du désespoir, de la folie et de la force brute.

Chapitre 2 : Les noms et leur pouvoir

En Afrique, l'enfant qui vient de naître n'entre dans la communauté qu'à partir du moment où on lui attribue un nom. Ce nom peut être celui d'un ancêtre dont les hauts faits dans la tribu sont reconnus, celui d'un oncle ou d'un ami qu'on appréciait beaucoup. L'enfant qui est censé porter le nom doit refléter l'identité de son homonyme. Le nom devient une sorte de désignation et d'identification de l'individu. C'est donc un élément primordial pour la personnalité. L'enfant peut aussi avoir plusieurs noms, mais à cause des événements qui ont entourés sa naissance, à son rang dans la fratrie ou encore à son initiation. Certains dérivent du clan auquel l'enfant appartient. Ces noms constituent une identité intrinsèque des individus, mieux ils déterminent leur personnalité. Ils sont porteurs d'une âme. Mais dans la littérature, la perception est différente. Dans l'imaginaire romanesque, c'est l'auteur qui donne à ses personnages des noms en fonctions des caractères qu'il donne à chacun.

Ainsi, un personnage a la possibilité de porter au tant de nom qu'il voudra. C'est qu'on va constater avec l'attribution des sobriquets chez les enfants-soldats. Il est assez difficile de bien repérer un nom répertorié comme « sobriquet ». Ces noms sont en effet des déformations humoristiques ou fantaisistes. Cependant, ils peuvent également exprimer une caractéristique morale ou physique, sans pour autant devoir être considérés comme des noms dits ''à caractère physiques ou moraux''. Ils ne sont pas forcément péjoratifs, mais expriment plutôt une particularité chez un individu. Ce dernier, une fois dénommé par ses pairs, crée sa propre personnalité. On remarquera dans l'analyse qui suit que les enfants-soldats changent des sobriquets pour non seulement dissimuler leur caractère et leur vie antérieure, mais aussi une façon de chercher leur vraie personnalité.

1- L'Afrique à travers l'anthroponymie

Il s'agit d'étudier l'image de l'Afrique non seulement à travers les noms des personnages, mais aussi à travers les différentes représentations spatiotemporelles dans les œuvres que nous étudions. L'objectif est de montrer comment à partir de certains noms de personnages on arrive à lire la personnalité inconsciente des auteurs. Le rapport

avec leur environnement d'écriture et cet attachement au continent qui est leur. Nous nous intéresserons ici aux personnages de Makabana, Mouloki (qui est l'incarnation de tous les sorciers du corpus), Sukissa Banga Nionso et Moupelo, Muna (qui est l'archétype des enfants-orphelins-soldats-sorciers).

2.1. Makabana.

Makabana est un nom à consonance africaine. Le narrateur dit d'ailleurs à la page 72 que Makabana est "le nom de son village natal où le couple l'avait adopté". Qu'il nous souvienne ici que le village dont il est question est localisé en Afrique où justement travaillait Monsieur De Rochambaud.

2.2. Mouloki

Nous avons encore ici un Africain dont le nom signifie dans les langues Bantou « sorcier ». Par ailleurs, le narrateur nous apprend que Mouloki «était ce vieil Africain qui vivait avec sa famille à Anse Bertrand, au nord de la Guadeloupe, depuis plus d'un quart de siècle […]. Ce fantôme africain fut rapidement détecté »[259]...

Les Mouloki on en trouve partout dans nos textes. Même ne sont pas nommés tel quel, mais ils ont les mêmes fonctions.

2.3. Sukissa Banga Nionso.

C'est encore un personnage dont le nom a une consonance africaine. En effet, c'est un nom qui, en langue lingala signifie littéralement « celui qui a tous les pouvoirs », « l'omnipotent ». L'évocation de ce nom dans *Et Dieu seul sait comment je dors* est en rapport avec la médecine traditionnelle, le pouvoir de nos guérisseurs. Soukissa Bango Nionso est en effet, comme nous le dit si bien le narrateur : « un féticheur africain, très réputé dans l'île… » .

2.4. Moupelo.

C'est un personnage du texte d'Alain Mabanckou qui a une consonance et une signification dans les langues africaines. En effet, Moupelo signifie en Munu-Kutuba, «

[259] Mabanckou (A.), op. cit. p.54.

le prêtre ». Qu'il nous souvienne ici que dans le texte Moupelo assure également une fonction sacerdotale. Il convient, à l'issue de l'analyse de l'image de l'Afrique à travers les noms des personnages, d'opposer ceux-ci avec ceux des autres personnages. Cela nous permet d'établir une distinction entre les noms qui nous plongent dans l'univers africain et les noms non à consonances non africains. C'est le cas des Auguste Victor, Cornélius (Molasso) ou encore le Syrien.

2.5 Yacouba est un grand monsieur, un hadji, qui est marié avec plusieurs femmes. Il est très riche et poursuivi par la police parce qu'il a exporté des kolatiers. Après la grève qui l'a ruiné, il s'est fui au Ghana. Là, Yacouba a commencé à vendre des voitures avec des criminels et il est devenu receleur. Il est venu au village de Birahima mais on ne doit pas le dire. On doit l'appeler Tiécoura. Après, il accompagne Birahima pour le Liberia. Au Liberia, Yacouba a travaillé pour les chefs des organisations. Il fabriquait des fétiches. Ainsi entre les pages 39 et 45, nous ne retrouvons pas moins de douze occurrences de cette appellation « Yacouba alias Tiécoura ». Tiécoura est un nom composé (Tié = homme et coura = nouveau). Il s'agit d'un nouvel homme. Cette dynamique de la métamorphose explique qu'au fil des intrigues son nom change ou devient de plus en plus long pour être franchement lourd à la fin du récit : « Yacouba alias Tiécoura » le « bandit boiteux » (p.45, 190) ou « Yacouba , le bandit boiteux » (p. 135, 203, 213) ou « le bandit boiteux, le multiplicateur de billets de banque, le féticheur musulman » (p. 137 ;186 ;212 ;223) ou « le lieutenant colonel grigriman Yacouba le bandit boiteux » (p. 228). Il est donc la représentation africaine du maraboutage.

2-6 Birahima : C'est l'homonyme d'Abraham, père du monothéisme[260]. Par le choix d'un tel nom, l'auteur établit un lien thématique très serré entre le personnage romanesque et la tradition religieuse. En effet, le coran rapporte qu'ayant détruit les idoles de son clan, Abraham (alors enfant) fut condamné à être jeté dans un grand feu (dont le bûcher avait nécessité quarante jours de récolte de bois). Et Dieu dit : « O feu, sois pour Abraham une fraîcheur salutaire »[261] . Il demeura dans les flammes quarante

[260] http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article100

[261] Le Saint-Coran, traduction Roi Fahd, sourate 21 (les prophètes) verset 68-69. "ils dirent : "Brûlez-le ! Secourez vos divinités si vous voulez faire quelque chose (68). Nous dîmes : "Ô feu, sois pour Abraham une fraîcheur salutaire" ! (69). L'anthropologue Sory Camara rapporte aussi que nombre de castes de

jours et quarante nuits, fort à son aise et nourri par les anges. En somme, Abraham est bien le prototype du personnage iconoclaste, du personnage miraculé. L'auréole et la faveur de Dieu à l'égard de l'illustre ancêtre balisent le devenir de Birahima dans cet univers de la guerre. La guerre, c'est bien l'univers de l'insécurité et surtout du feu de la mort. Autant l'attitude d'Abraham appelait l'unicité de Dieu autant le choix du nom Birahima (par l'auteur), « l'enfant soldat, l'enfant de la rue sans reproche » comme narrateur et personnage central appelle à une prise de conscience par rapport au sort des enfants-soldats. Ce statut d'enfant orphelin, faible, fragile est l'un des premiers éléments de la lisibilité de ce personnage. Son nom lui assure audience et protection contre le feu de la guerre.

2.7 Muna : Dans un de ses entretiens[262], Yémy explique le choix de ce personnage albinos « C'est un noir albinos, il incarne l'altérité. A travers lui et ceux qui l'insultent, qui l'appellent « ngengeru », « bon blanc », je voulais évoquer la question du racisme. En outre, son albinisme fait de lui, un être spécial, peut-être protégé[263]. Comme il le répète souvent, ‘‘ **un cadavre d'albinos, c'est extrêmement rare !’’** Par ailleurs, à travers ses expériences de la guerre, de la souffrance, de la perte, il se situe bien au-delà des autres enfants. Est-on encore un enfant, lorsqu'on a souffert à ce point, lorsqu'on a tué autant ? C'est cela qui va lui donner accès au mysticisme, quand il s'enfuit. Il n'est ni tout à fait un enfant, ni tout à fait un adulte. » Oui, il s'appelle d'abord "Ngengeru", puis simplement « Muna », « l'enfant », puis, lorsqu'il se souvient enfin du nom que ses parents lui ont donné, il devient « Djeméah », « la foi ». Enfin, dans la ville, les enfants du périphérique le rebaptisent « ruman ». Ce dernier nom est une transformation « cool » de « ngengeru », très courante en Afrique. Et c'est aussi une allusion au « Man no run » un homme ne fuit pas qu'il entend quand il reçoit ce surnom. A ce moment du récit, il est avec cette bande d'enfants perdus de la ville qui l'obligent à jouer à la roulette

---

forgerons (malinké) évoquent le patriarche Abraham comme leur ancêtre (maitrisant le feu et le fer) cf. *Gens de la parole*, Paris-Conakry, SAEC-KARTHALA-ACCT, 1992, p.83.

[262] Propos recueillis par Alexis Brocas, http://culture-et-musique.diap-music.com/ecrivainsf-m/index.html

[263] Signalons que dans la zone du Soudan et du Cameroun, les albinos sont protégés à cause de la rumeur qui dit que leur corps est une source de richesse. Ils sont souvent massacrés si on ne veille pas sur eux.

russe… et il est dans un tel état de désespoir qu'il presse plusieurs fois la détente au lieu d'une seule. Sa survie renforcera sa conscience d'être particulier ».

Le nom courant utilisé dans notre analyse est Muna. Muna est l'incarnation de tous les personnages orphelins que l'on rencontre dans notre corpus. Qu'ils soient enfants-sorciers, enfants-abandonnés ou enfants-soldats, Muna entretient un rapport avec les autres enfants. Dans le texte de Yémy, c'est un enfant, comme tous les orphelins, à qui on a volé son enfance « ... Je n'ai connu que des choses d'adultes, leurs mots et leurs passions. Je suis de nos jours, un homme encore jeune, mais déjà cassé »[264]. C'est dans les notes de lecture Férial Berraies Guigny[265] que l'on puisera son descriptif.

Il note que lorsque la réalité crue de la machine de guerre broie l'enfance, alors on ne croit plus à son humanité. Abandonné dans les limbes, Muna se noie, à mesure qu'il raconte sa descente aux enfers, hachant et broyant tout sur son passage. Quand les repères sont disqualifiés, les valeurs morales atrophiées, tout n'a plus de sens sauf le sang « … Il nous fallait donc être des lions. La prédation en mouvement »[266] C'est ce qui amène Muna à troquer l'école contre une carrière de tueur, d'exterminateur et de violeur. Elevé au rang de bête, il tue sur son passage, sans peur ni état d'âme, convaincu de sa mission « […] je suis le fils des ancêtres, le fils des pères morts mais vivant »[267]

Il incarne tous ces enfants-orphelins endoctrinés par le monde irrationnel de l'adulte et de la violence. Le sermon des pairs est plus fort que tout devant la vulnérabilité de ces âmes perdues par la guerre, « […] les responsables placides regardaient le suicide des chérubins »[268]

---

[264] Yémy (G.), *Tarmac des hirondelles*, op.cit., p.13.

[265] Berraies (G-F.), Note de lecture *Tarmac des Hirondelles* Georges Yemy http://www.palestine-solidarite.org/notedelectureFBG.210408.htm du 12/09/2013.

[266] Idem. p.15.

[267] Ibid. p.36.

[268] Ibid. p.39.

Mais comment se défaire de ce substitut de père, qu'est devenu le chef de guerre, comment retrouver cette famille perdue, cette creuse illusion que sont l'identité et le sentiment d'appartenance à une structure sociale ? Alors c'est plus fort que tout, « […] Le Sergent devient notre père. Le père des orphelins. »[269]

Cela se passe au Libéria, au Soudan, en Somalie, dans ces enfers où l'on continue d'instrumentaliser l'enfance. L'anti-héros est pourtant conscient de ce mal qui fait de lui un monstre « ils avaient fait de nous des bêtes. Mais s'était notre seule excuse, avec l'âge que nous avions en moins.»[270] Et de là naissent les pires transgressions comme manger des restes humains, pour mieux se prouver cette insensibilisation et cette emprise qu'il a sur l'autre. Un enfant paradoxal dans sa vulnérabilité et sa puissance carnassière. Le récit se présente comme une terrible crudité, à l'image de la guerre, qui déshumanise et diabolise l'autre pour mieux exterminer. De son humanité Muna ne conservera rien, si ce n'est la nostalgie d'une amitié perdue, ou le réconfort éphémère du sein d'une captive, qui le fait parfois ramener à sa carapace d'enfant qu'il n'a jamais cessé d'être au fond. Car comme l'explique Georges Yemy dans la plus grande des noirceurs, il y a toujours cette lumière d'une rédemption possible. Toucher le fond, serait peut être alors, l'ultime étape pour pouvoir rebondir. La résilience en quelque sorte et cette incroyable foi en l'humanité (on peut dire africaine) qui ont fait que Georges Yemy, l'auteur, n'a jamais cessé d'espérer en de meilleurs lendemains. Rien n'est absolu, rien n'est irrémédiable comme la vie qui prend mais qui sait aussi, parfois donner. C'est cette image qu'il tente de donner à ces enfants-orphelins de l'Afrique subsaharienne, voire du monde.

Alors si l'on réfléchissait on comprendrait que sous cette assurance arrogante, gît une incroyable solitude morale, que nous percevons à travers les lignes. Elle transpire chez Georges Yemy, il en a fait son credo littéraire. Et ce jeune héros devient une partie de lui même ; un enfant enfermé et passionnément épris de liberté qui a du grandir trop vite.

Guigny Férial Berraies termine en disant que le paradoxe qu'est l'humanité, car la solitude, le rejet, l'exclusion Georges Yemy les a connu enfant, et jeune adulte, il a su

[269] Ibid., p.40.

[270] Ibid., p.16.

les terribles tourments de l'absence maternelle, la nécessité de forger sa propre identité, de se construire par soi même. Yémy écrit à fleur de peau, chaque mot tranche comme un rasoir, la violence est sauvage et sans détour, le récit met mal à l'aise par tant de réalisme cru. Mais la plume est enivrante, passionnelle, elle séduit car elle sait se parer des plus beaux atours tout en se jouant de l'âme.

Dans *Johnny Chient Méchant*, l'espace congolais est nommé à travers des événements facilement identifiables. Laokolé le personnage secondaire met le lecteur sur la piste de la guerre du 5 juin 1997 à l'issue de laquelle le général Sassou Nguesso s'emparera du pouvoir : « j'étais au lycée. Par malheur, c'était la première journée du bac et rien ne laissait prévoir le chaos qui allait s'abattre sur la ville.[…] Evidemment, l'examen avait été arrêté dans la panique générale »[271].

A la recherche d'un nom pour leur faction Johnny Chien Méchant, le narrateur du roman éponyme parle des noms idiots comme *Ninjas, Cobras, Zoulous, Mambas, Requins*, *Condors, Faucons,* etc[272]. Or, tous ces noms rappellent au lecteur les milices ethniques rendues célèbres au Congo dans les guerres de 1993-1994, 1997-2002. Elles se sont illustrées par leur cruauté inouïe. Le lecteur en a des échos dispersés dans le corpus que nous avons choisi : « Nous ne sommes plus les Mata-Mata. Notre commando doit choisir un nouveau nom »[273].

Dans les langues du groupe kongo, « mata » veut dire fusils, armes au pluriel. Ailleurs, le narrateur rapporte un épisode au cours duquel les acteurs de la tragédie qui sont toujours en quête de noms de guerre les puisent dans le fonds culturel congolais. Ils font appel à ce qui évoque la brûlure, la méchanceté, quelque chose qui provoque la terreur, l'émoi chez la victime comme le piment ou Pili Pili. Pour cela, il fallait «un nom qui fait trembler, ça éclate comme une grenade dégoupillée.»[274] Malgré tout, les combattants semblent ne pas se satisfaire de ces noms. Celui qui s'appelait « pili pili devient Giap […] Pili Pili parce que sa nature préférée était de frotter les yeux des prisonnières que nous faisions avec du pili pili, ce petit piment rouge qui, dans une sauce brûlait la bouche et vous faisait avaler autant d'eau que charriait ce fleuve Congo

[271] Dongala (E.), *Johnny Chien Méchant*, op.cit. p.47.

[272] Ibid. p.74.

[273] Ibid.

[274] Ibid. p.24.

pour éteindre l'incendie. »[275] Le nom est donné, le fleuve Congo est celui qui traverse la République Démocratique du Congo et sert de frontière naturelle avec la République du Congo et l'Angola. Cette information donne lieu à un *topoï* par rapport au milieu où se déroulent les atrocités décrites par le narrateur.

Pour finir avec cette question de l'Afrique à traverse l'anthroponomie, le narrateur passe en revue tout ce qui, dans la culture populaire congolaise, véhicule la force, la puissance et jette l'effroi chez l'ennemi. Après la flore, c'est autour de la faune notamment les félins de fournir la panoplie nécessaire :

> « Les Lions indomptables ! Voilà notre nouveau nom [276][...]. Panthère… Panthère[277]. Non, trop commun, trop vulgaire. Jaguar ! Voilà, Jaguar ! C'est la plus dangereuse des panthères et elle ne vit même pas ici chez nous. (Je me suis rappelé d'un film indien ou brésilien dans lequel un homme s'était fait bouffer les tripes par un jaguar). Nous sommes le « Commando Jaguar » ![278]

Dans le registre exotique, la plupart des personnages ne se limitent plus seulement à l'Afrique, mais portent aussi des noms qui évoquent les guerres du Vietnam, le conflit bosniaque… : Giap, Exocet, « Missile »… Mais le soldat doit être doté d'une force ou d'une puissance, d'un courage extraordinaires lorsqu'il est à l'œuvre. Pour cela, il lui faut consommer de la drogue ou porter sur lui des sortes d'amulettes auxquelles on attribue plusieurs pouvoirs. Ainsi le narrateur parle des plantes hallucinogènes fumées au Congo, auxquelles on attribue des effets dopants : le chanvre indien, par exemple :

> Un nom n'est jamais innocent. Lifwa Liwa ne fait pas peur : quelqu'un qui trompe la mort est certainement malin, rusé, astucieux, ringard, mais n'a jamais semé la terreur dans le camp ennemi. Désormais, je me ferais appeler Matiti Mabé, la Mauvaise Herbe. Mauvaise comme le Diamba, le chanvre

---

[275] Ibid. p.20.

[276] Le clin d'œil à l'équipe du Cameroun de football, plusieurs fois championne d'Afrique et finaliste de la coupe du monde, est évident

[277] Nom de l'équipe nationale de football du Gabon, pays voisin de l'Afrique centrale.

[278]Dongala (E.), *Johnny Chien Méchant*, op.cit., pp.95-96.

> fort de chez nous qui fait tourner la tête et rend fou, mauvaise comme le champignon vénéneux qui tue ! Matiti Mabé ![279]

Johnny, le narrateur du roman de Dongala, est en phase avec la société congolaise dans laquelle il évolue. En effet, pour le congolais, le soldat, le vrai est celui qui marche torse bombé, yeux rougis par les substances telles que « le curare » qu'il consomme. Le « curare », Matiti Mabé dope le soldat, le rend courageux. Aussi, avant de violer son amie Lovelita, Johnny Chien Méchant roule « *une cigarette de chanvre »* qu'il ordonne à Lovelita de « fumer le joint [avec moi]…et je l'ai entraînée loin des regards dans l'herbe *haute »*.[280]

A côté des herbes dopantes ou hallucinogènes – Matiti Mabé – Johnny décrit une autre réalité en vogue en Afrique – le port des gris-gris censés éloigner le mauvais sort ou rendre invulnérable celui qui les a sur lui. Dans ce dernier cas, on parle d'un « anti-balles ». Sur les lieux de travail, dans ceux de jouissance et de sport, sur le champ de bataille, chacun a son amulette.

Johnny constate, convaincu que l'un de ses camarades était brave à cause du gris-gris : « attaché à son biceps qui le protégeait des balles. Ces gris-gris-là, quand il travaillait à faible puissance, transformait les balles en mottes de terre humide tandis qu'à puissance maximum, il les faisait ricocher sur son corps et elles revenaient frapper celui qui les avait tirées. »[281] Sûr de sa force et de la puissance surnaturelle procurée par le gris-gris, tout conseil devient superflu :

> « Cette petite bourse de gris-gris […]faisait aussi monter la colère à sa tête et le rendait méchant comme le gorille. Quand il la portait, il n'écoutait personne, ne craignait rien, grimpait au cocotier en un quart de seconde et il ne fallait pas s'aventurer à lui dire quelque chose de sensé… »[282]

---

[279] Idem., p.21.

[280] Idem. p.194.

[281] La puissance des gris gris est aussi perceptible chez Birahima. Ceci est même mêlé à un peu de cannibalisme pour renforcer ces gris gris : « Dans les guerres tribales, un peu de chair humaine est nécessaire. Ça rend le cœur dur et dur et ça protège contre les balles. La meilleure protection contre les balles sifflantes, c'est peut-être un peu de chair de l'homme »,*(Allah n'est pas obligé* p.18) ; et Muna (*Tarmac des hirondelles* p.95).

[282] Dongala (E.), *Johnny Chien Méchant*, op.cit., p.35.

Soldat congolais, Johnny lui-même possède un gri-gri. Il est « cousu de petits morceaux de miroir qui aveuglerait l'adversaire « mais aussi parce que les miroirs dévient la trajectoire de balles. Autour de mon cou, j'avais enfilé mon collier de coquilles sur lequel j'avais attaché trois petits sachets de gris-gris différents dont l'un avait le pouvoir de rendre invisible »[283].

Rassuré par les effets conjugués de Matiti Mabé et des gris-gris, Johnny Chien Méchant peut enfin se rendre au combat, le cœur net. Sur cette question, Dongala s'éloigne de son jeune compatriote Alain Mabanckou. En effet, dans le texte de Mabanckou, les noms sont congolais, ancrant ainsi son texte dans un espace culturel qui lui est familier. Mais ses personnages essentiellement féminins ne vantent pas les bienfaits du curare, ils n'ont pas sur eux les gris-gris. Alors que Dongala montre à travers les noms et les traits culturels auxquels le « soldat » africain reste attaché à son environnement tout en ayant en tête les souvenirs des films qu'il a vus. Il suit l'actualité internationale. Rien n'est laissé de côté : cinéma, médias audiovisuels et peut-être presse écrite lui servent d'exemple. Quoique le romancier s'empresse de mentionner que « le récit comme les personnages qui y apparaissent sont fictifs et imaginaires ; et [que] toute ressemblance avec des événements et des personnages réels ne peut être que le fait du hasard », le lecteur attentif peut situer aisément l'action romanesque dans l'actualité convulsive de l'époque, même si les romans ne répondent pas à l'intelligence que fait Lukács du roman historique.[284]

L'anthroponymie fonctionne dans ces œuvres comme un élément de lisibilité et donc de stratégie narrative visant à montrer l'espace référentiel des auteurs africains. Il en est de même pour ce qui est des baptêmes et des sobriquets de ces orphelins-enfants-soldats tel que nous le montrerons dans la partie qui suit.

[283] Idem. p.115. Le miroir est considéré comme une protection. En effet, comme le gris-gris que portent les soldats, le miroir éblouit l'ennemi qui, au moment de tirer, rate sa cible.

[284]Mudimbe (V.Y.), *Le bel immonde*, 1976, p. 171.

2- Baptême et sobriquet chez les enfants-soldats

Considéré comme une sorte de surnom, qui le plus souvent se donne à une personne par dérision, et qui est fondé sur quelque défaut de corps ou d'esprit, ou sur quelque singularité, le sobriquet chez les enfants-soldats est signe de quête d'identité. Nous verrons dans cette partie comment l'attribution de sobriquet participe au changement d'identité qui contribue à l'inconsistance chez certains personnages. Il est vrai que l'attribution ou la désignation d'un sobriquet a un but principal, la reconnaissance de soi auprès des autres. En insistant sur les orphelins-enfants-soldats de notre corpus, nous montrerons qu'ils subissent plusieurs sévices qui les conduisent parfois à changer d'identité. Ils divaguent de nom en nom dans le souci de reconnaissance au sein de la société. Pendant que plusieurs d'entre eux portent des sobriquets pour justifier une sorte de reniement de leur identité afin d'échapper aux vicissitudes de la guerre, d'autres par contre se remémorent des noms de leurs parents pour se reconstruire.

Lorsqu'on s'intéresse de près au roman de Dongala, on remarque que celui qui prend la responsabilité de gérer la milice à laquelle appartient Johnny Chien Méchant, change de nom. Comme les autres qu'on étudiera plus loin, il modifie son identité au gré des situations en se baptisant des sobriquets qui fondent désormais sa nouvelle identité. Une identité controversée au vu de leur statut d'enfant et soldat en même temps. Ajouter à cela, leur condition d'*orphelinité* qui prouve une quête permanente de leur identité. Par exemple Chien Méchant qui donne à son chef de bande le nom dont il ne connaît ni l'origine, ni la portée significative : « -''Giap !'' Je ne savais pas où j'avais entendu ce nom, ni quand, ni qui c'était, mais voilà, j'avais dit Giap. Pili Pili avait sauté dessus. ''Ouais, général Giap, je suis le général Giap. »[285] Ces propos montrent que l'attribution de sobriquet chez les enfants-soldats vient changer leur personnalité au moment où ces noms sont évoqués, mais ne change pas l'identité du personnage en tan que tel. Sans formation militaire, il se proclame général juste pour montrer sa suprématie aux yeux de son entourage. La joie d'avoir un nouveau nom, le pouvoir qu'il procure ne sont que des instants éphémères, voire leurre. Car au fur et à mesure qu'il évolue dans la trame, son identité change au gré des situations. Ce

[285] Dongala (E.), *Johnny Chien Méchant*, op.cit., p.25.

changement se traduit par les différents noms que porte le personnage en fonction de ses rencontres. C'est ce que l'on va constater chez Johnny Chien Méchant.

Le personnage éponyme du roman de Dongala connait un perpétuel changement de nom à mesure qu'il évolue dans son récit. Il commence son histoire avec Johnny dit Lufua Liwa : « Un nom n'est pas seulement. Un nom porte en lui une puissance cachée. Ce n'est pas pour rien que j'ai pris comme nom Lufua qui veut dire ''Tue-la-mort'' au mieux, ''Trompe-la-mort'' »[286]. Il y dans les propos de Johnny une volonté manifeste de changer de nom comme il le veut. L'idée d'évoquer un nom de famille ou d'ancêtre ne lui traverse pas la tête. Il faut trouver un nom qui raisonne comme une bombe et ressortir sa puissance cachée lorsqu'on le prononce. Quelqu'un qui Tue-la-mort doit être puissant que la mort elle-même ; il doit être puissant, avoir un pouvoir et un courage tenace. Il doit être comme Orphée qui a trompé Cerbère, le chien protecteur du séjour d'Hadès[287]. Contrairement à Orphée qui a trompé la mort avec sa belle musique, Johnny trompe-la-mort avec le bruit de la kalachnikov en ignorant tout ce qu'il commet comme atrocités. Mais très vite il s'aperçoit que quelqu'un qui trompe-la-mort sans ''fétiches'' ou gris-gris comme ceux du général Giap peut tomber sous les coups de l'ennemi. « Lufua Liwa ne fait pas peur : quelqu'un qui trompe la mort est certainement malin, rusé astucieux ou ringard, mais n'a jamais semé la terreur dans le camp de l'ennemi. »[288]. C'est pourquoi rapidement il va changer de nom et devenir Matiti Mabé : « désormais je me ferais appeler Matiti Mabé, la Mauvaise Herbe. Mauvaise comme le **diamba**, le chanvre de chez nous qui fait tourner la tête et rend fou, mauvaise comme un champignon vénéneux qui tue ! Matiti Mabé ! »[289]

A défaut de continuer à tromper la mort, Johnny va cette fois-ci prendre un nom qui est en rapport avec son environnement immédiat. Le *diamba* est cette Herbe qui

[286] Idem., p.23.

[287] Pour aller chercher Eurydice, sa dulcinée au royaume des morts, Orphée a eu recours à son pouvoir. En effet, Orphée était doué d'un don inexplicable dans l'univers de la musique. Rien qu'avec ses mélodies il était capable de charmer n'importe qui, les hommes, les animaux et même les végétaux, les arbres et les rochers se déplaçaient au chant de sa lyre. Même l'être le plus atroce ou insensible ne pouvait résister aux charmes de ses mélodies. Ainsi grâce à son chant mélodieux il parvient à charmer tout royaume des enfers, de Charon qui le laisse entrer à Cerbère qui devient extrêmement docile. Même les créatures les plus épouvantables ont cessé leur terreur pour écouter l'incroyable musicien.

[288] Idem., p.25.

[289] Ibidem.

rend en même temps heureux et plonge les enfants-soldats dans l'horreur qu'est la guerre. Cette Herbe avec ses vertus hallucinogènes les conduit souvent au-delà de la pensée de la mort et les rend fou. Dans cet éclat de folie, ils ne pourront savoir ce qu'ils font ou distinguer le bien du mal. Car la guerre ne leur donne pas le choix.

Par ailleurs, dans l'utilisation des majuscules aux mots ''Mauvaise'' et ''Herbe'', il faut comprendre que le narrateur veux mettre en valeur la grandeur du chanvre et la vénération que ces enfants pour cette plante. En même temps, il s'agit de montrer que Johnny en portant ce nom sera supérieur aux autres. Car il est question de *leader cheap* dans le groupe. Et pour avoir de l'influence sur les autres, il faut avoir un nom qui fait peur comme on le verra dans les noms que Johnny va enfin prendre. Car, le général Giap se rend compte que le nouveau que porte Johnny est une herbe et il fait le rapprochement avec le gazon : « Mauvaise herbe comme le gazon ? Alors je vais t'appeler Gazon »[290]. Cette mauvaise herbe attise la moquerie de ses compagnons de guerre. Sachant que tout ce qui est herbe peur être brouté par le mouton, Johnny se voit encore contraint de changer de nom pour enfin prendre celui qui va donner un titre au roman de Dongala : « Oubliez Gazon ou Matiti Mabé. Maintenant je m'appelle CHIEN MECHANT ! »[291].

Dans cette étape définitive de la quête de sa personnalité, Johnny Chien Méchant essaie d'imposer sa suprématie sur ses compagnons. Les premiers sobriquets qu'il s'est donné ne lui ont pas permis d'avoir une place de choix dans le groupe. Sachant que c'est lui qui avait trouvé un nom à Pili Pili qui est devenu Giap. Ce nom qui lui vaut le grade de général. Et plus tard, Johnny aura aussi la direction de son groupe, peut être à cause de ce sobriquet.

On voit tout long de cette description une volonté annoncée de Johnny à renier son identité pour la recherche d'une reconnaissance. Au fond, il veut retrouver sa personnalité dans le groupe, sachant que la société ne lui accorde aucune place[292]. Il est obligé de divaguer de nom en nom. Et c'est dans ce sens qu'il faut convenir avec

[290] Idem., p.35.

[291] Idem., p.148.

[292] A titre de rappel, il s'agit des enfants-soldats et enfants de la rue du Congo. Et dans la description de Philip de Boeck, leur vie ne se limite que dans le quotidien de la rue. Puisqu'ils sont non seulement chassés par leurs parents qui les accusent d'être des enfants-sorciers, mais encore le contexte de guerre leur offre la possibilité de s'exprimer.

Claude Lévi-Strauss que « l'éclatement de l'identité concourt dans à mieux refléter l'individu et la prolifération des nominations correspond à une attention soutenue, à une observation particulièrement fine des uns envers les autres. »[293]

Nous convenons avec Lévi-Strauss que la quête de l'identité de l'orphelin qui passe par l'attribution de multiples noms qu'il porte vise la recherche de la reconnaissance des ces enfants qui souffrent de martyrs auprès de la société. Quand bien même le sobriquet évoque un certain comportement physique ou moral particulier. Et en même temps il peut être le signe d'un événement singulier qui peut déclencher un véritable processus de remémoration comme c'est le cas chez Muna qui en repensant à ses parents retrouve son nom de naissance. C'est le symbole d'une identité émiettée, mais reconstruite. Comme nous l'avons vu dans la partie concernant la fugue chez les orphelins, certains héros parviennent à redécouvrir leur identité et à imposer une marque de reconnaissance.

Chez Yémy, l'inconsistance de son personnage principal se lit dans la description que le narrateur-personnage fait de lui-même : « Avec mon étrange peau, mes yeux tremblant, et mes cheveux jaunes, je comprenais qu'on pût me trouver insolite par rapport aux autres. »[294] De part ce portrait, il s'agit d'un noir albinos, dont l'auteur pense qu'il incarne l'altérité. A travers lui et ceux qui l'insultent, qui l'appellent « ngengeru », « bon blanc », l'auteur évoque la question du racisme qui s'opère même avec les noirs eux-mêmes. En outre, son albinisme fait de lui, un être spécial, peut-être protégé. Comme il le répète souvent, un cadavre d'albinos, c'est extrêmement rare ! Par ailleurs, à travers ses expériences de la guerre, de la souffrance, de la perte, il se situe bien au-delà des autres enfants. Est-on encore un enfant, lorsqu'on a souffert à ce point, lorsqu'on a tué autant ? Se demande Georges Yémy. C'est cela qui va lui donner accès au mysticisme, lorsqu'il s'enfuit de la bande. Mais il garde toujours son nom Muna.

Muna dont le nom prend sa source dans l'affecte de sa maman est la représentation de tous les enfants-soldats. Dans ses propos on pouvait noter : « Je porte le nom de mon père, mais maman m'appelait Muna « l'enfant ». Et mon frère végétal

[293] Lévi-Strauss (J.), *L'Identité*, Paris, Quadrige/P.U.F, Ed. Grasset et Fasquelle, 1977, p.268.

[294] Yémy (G.), *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p.35.

était Nunèmuna ‘‘l’autre enfant’’ ».[295] De part cette présentation, le narrateur fait la distinction entre les deux personnages.

En effet, l’identité changeante de Muna peut se lire dans la conversation qu’il a avec l’Oiseau propitiatoire :

> « Qui es-tu toi ? Un arbre n’est qu’un oiseau comme un autre, il se déracine et s’envole au vent. Mais toi, qui es-tu ? Te souviens-tu seulement encore de ton nom ? Tu n’as ni racines ni ailes. Tout t’a été ôté. Coupé. Tu ne sais ni te stabiliser ni t’envoler. Tu flottes dans l’air. »[296]

Dans cette conversation, Muna ne se pose pas la question « Qui suis-je ? », mais c’est plus tôt l’Oiseau propitiatoire qui pose à l’enfant la question sur sa vraie identité. Et dans ce questionnement se dessine une vacillation, une incertitude sur ce qui est Muna en réalité. Dans le chapitre qui précède celui de cet extrait, le narrateur dit qu’il avait un frère végétal, Nunèmuna, son ‘‘alter ego’’. Car, fils unique de sa famille, Muna a grandi avec cet *« arbre dont le bourgeon jaillit de la terre le jour de [sa] naissance »*[297]. Effectivement son père avait planté une graine devant la maison et après sa naissance, les deux furent élevés de la même manière. Lorsque Muna tétait, Nunèmuna recevait aussi une part d’allaitement de sa mère. Et ils furent également ‘‘sevrés le même jour’’. Il arrivait même que Muna discute avec son frère arbre. Mais lors d’une nuit d’orage, Nunèmuna fut foudroyé et brûlé. La nouvelle plongea Muna dans une énorme tristesse. Mais son lui donna une explication de ce qui était arrivé : « Papa m’expliqua que l’arbre était tombé afin que je demeure debout. »(p.54). On comprend dans ces propos que l’arbre s’était donné en martyr pour que Muna survive. Mais comprenait-il le sacrifice de son frère ?

C’est dans le dialogue avec l’Oiseau propitiatoire que cette analyse tente de trouver l’identité de Muna. Son alter ego n’était-il pas une partie de lui-même ? Il règne alors une confusion dans la tête de l’enfant. En réalité la personnalité de Muna était

[295] Idem. p.52.

[296] Idem., p.54.

[297] Idem. p.50.

incomprise et par lui-même, et par l'Oiseau propitiatoire. Il le présente comme surhumain, c'est-à-dire qu'il n'a pas toutes ses facultés. La comparaison avec l'arbre et l'oiseau qui se déracinent et s'envolent au gré du vent est même la pertinence de l'image de Muna. Comme un arbre sans racine ou un oiseau sans plumes, Muna se laisse emporter par le mouvement de la guerre qui ne lui laisse aucun choix, si ce n'est de la suivre. Il ''erre à travers la toundra'', déambule et se laisse guider par le Sergent qui est la représentation physique du vent auquel l'Oiseau fait allusion. Muna a donc perdu toute faculté de défense, d'assise et le socle sur lequel il aurait pu compter : la famille. Sans famille, sans parents il n'a aucun force, ''il flotte comme un poisson mort dans l'air''. Le narrateur montre de plus que Muna est pire que tous les autres êtres de la terre, surtout ceux auxquels l'oiseau le compare. L'arbre, l'oiseau, le poisson, les plumes, les écailles ont encore plus de force de résister à la réalité du monde que lui. Muna selon lui aurait cédé ses écailles en échange d'une kalachnikov. Il devient alors un arbre sans racines. Les racines étant comparables à ses parents qui veillaient sur lui. Il est à présent seul face au monde, face à la société dévastatrice. Et la question qui suit le plonge encore dans l'horreur de la guerre :

> « Qui es-tu, assassin de tes frères, faiseur de captives, violeur de tes jeunes sœurs. Qui es-tu, Muna ? Ton nom signifie enfant, alors tu te crois enfant. Mais sache bien que c'est toujours un enfant qui devient un vieux tyran, Père d'un Nation en décomposition. Es-tu une charogne, Muna ? »[298]

Enfant-soldat et ignorant du sort qui lui est réservé, Muna reste perplexe face aux questions de sa personnalité. L'oiseau propitiatoire donne plusieurs éléments qui permettent de comprendre la nature des enfants-soldats. Ils sont non seulement dispersés par leur identité, mais encore ils sont auteurs de plusieurs meurtres et horreurs de tout genre sur leurs frères et sœurs. Son nom signifiant enfant, il croit montrer la vulnérabilité ce dernier. Mais à partir des actes qu'il commet, l'Oiseau comprend qu'il est considérer comme faisant parti de ces jeunes qui finissent par devenir un des « vieux tyrans, Père d'une Nation en décomposition ».

Mais cette identité vacillante peut trouver son explication dans l'initiation à la violence chez ces enfants. Dans son analyse sur les enfants-soldats, Alicia Howana montrait déjà qu' « il y a même eu des cas où les enfants ont été rebaptisés avec

[298] Idem., p.56.

l'interdiction d'utiliser leurs noms de naissance, noms ou surnoms liés à leur existence passée auprès de leurs familles, de leurs parent et de leurs amis. »[299] En effet, lorsque les parents sont incapables d'assurer la protection de leur progéniture, ils sont contraints de se soumettre aux pressions politiques et au pouvoir des armes, souvent manipulées part les soldats très jeunes et mal aguerris. Ainsi, dans le processus de recrutement, il semble se dessiner une sorte de complicité entre les acteurs de recrutement et les parents qui sont impuissants et incapables d'empêcher que leurs enfants soient enrôlés dans la guerre. La contrainte de rejoindre l'armée pourrait être une stratégie de protection aussi bien pour les enfants que pour les parents et parfois même la communauté.

Ainsi, qu'ils soient volontaires ou recrutés de force, les enfants-soldats subissent des violences dans le processus d'initiation. Coupés de leur famille et de la communauté, les enfants endurent des sévices physiques et psychologiques dans l'objectif de créer « un mental favorable à l'endoctrinement idéologique ». Cette initiation, selon Howana, est conçue pour couper tous les liens et les attaches des jeunes soldats. Ils peuvent être enfermés dans le noir et pendants de longues périodes. Et le reniement de l'identité fait parti des pressions psychologiques que subissent ces jeunes. Le but est alors de les aliéner et de les faire oublier d'où ils viennent. De fait, dans cette attitude de Muna, on comprend bien qu'il est un de ces jeunes dépourvus d'identité. Mais il va changer à nouveau de nom et tenter de retrouver qui, il est en réalité.

En dépit de la pression des bourreaux de la guerre, et ce même malgré les multiples interrogations de l'Oiseau propitiatoire et de tout ce qu'il a subi, Muna pense quand même à ses parents. C'est en ce moment qu'il se souvient du nom que ses parents lui ont donné :

> « […] ce faisant, je me rappelai au moment d'évoquer mes parents, leurs deux noms, et de la manière la plus naturelle qui fût : Légbé était le nom de ma père et ma mère se nommait Dutéa. A ma naissance, mon père me baptisa Djéméah, la foi, l'acceptation de l'impénétrabilité des voies. Le Sergent et les autres adultes m'appelaient ainsi. »[300]

[299] Honawana (A.), ''Innocents et coupables : les enfants-soldats comme acteurs tactiques'', in *Politique africaine*, op. cit.

[300] Yémy (G.), op. cit., p.148.

Il faut dire ici que malgré le lavage de cerveau et les violences physiques qu'ils subissent, ces-orphelins-enfants-soldats ont toujours une pensée tournée vers leurs parents. Ils tentent de trouver des réponses aux questions qu'ils se posent à propos de cette nature qui se déchaine sur eux. Les tentatives de reconstruction de leur identité paraissent souvent assez périlleuses, voire difficiles. Et tourner leurs pensées vers les parents est synonyme de se remémorer les actions les ont marquées de leur vivant. On trouve là une marque de reconnaissance et de reconstruction. Cette courte analepse de Muna permet non seulement de décliner l'identité de ses parents, mais aussi de savoir ce qu'il a d'héritage : le nom. Tout ce qu'il aurait comme sobriquet ou surnom ne concourt qu'à la reconstruction de cette identité évasive. Djéméah, la ''foi, l'impénétrabilité des voies'' montre la consécration de cet être dont la paternité a donné un pouvoir d'être invincible. Naturellement Muna est béni par son père. Le superflu des gris-gris que les enfants-soldats possèdent, n'est qu'un un leurre aux yeux des autres. Sinon comment expliquer que son frère végétal qui est mort à sa place le protège des balles qui lui sont destinées au cours de la bataille. C'est un autre arbre qui prendra les balles à sa place au moment où il trouvera le repos en s'appuyant sur un manioc en fleur. Même s'il pense toujours que les ancêtres ont une grande responsabilité dans sa protection.

Enfin, dans la ville, les enfants du périphérique le rebaptisent *« ruman »*. Ce dernier nom est une transformation *« cool »* de *« ngengeru »* (p276), très courante en Afrique. Et c'est aussi une allusion au *« Man no run »* un homme ne fuit pas qu'il entend quand il reçoit ce surnom. A ce moment du récit, il est avec cette bande d'enfants perdus de la ville qui l'obligent à jouer à la roulette russe… et il est dans un tel état de désespoir qu'il presse plusieurs fois la détente au lieu d'une seule. Sa survie renforcera sa conscience d'être particulier. Il faut dire en définitive que l'attribution de sobriquet contribue à l'inconsistance du personnage de l'orphelin en ce sens que la qu'il devient un personnage difficile à cerner et à situer dans son action.

Chapitre 3 : De la violence comme réponse à l'inconsistance du personnage

Avant de nous atteler à circonscrire les formes de violence dans les œuvres de notre corpus, il est judicieux de faire un contour définitionnel au concept de violence. Dans sa définition, la violence est souvent associée à la douleur qu'elle engendre chez les sujets sur lesquels elle s'exerce, mais elle est d'abord une forme d'expression. Elle appartiendrait même aux premières formes d'expression, du genre humain balbutiant dans son apprentissage de la civilisation. C'est aujourd'hui connu de tous que l'homme n'a toujours pas un être de locution quand bien même, à l'instar de ses autres ''frères'' du règne animal, il a toujours été un être d'expression. Or, la plus simple observation du règne animal prouve que l'absence de locution ne signifie nullement l'absence d'opinion ou plutôt la volonté d'agir sur le réel afin de le rendre conforme aux désirs éprouvés, bien au contraire. L'expression devenue célèbre « la loi de la jungle » en dit d'ailleurs assez sur l'existence chez les animaux d'une volonté ou pour employer un terme plus primitif –et sans doute plus adapté – d'un désir. C'est ainsi que pour traduire en acte l'impulsion du désir ressenti face un à être qui ne les partage pas, l'animal n'avait pas d'autre choix que de recourir à la violence. Il s'agit alors d'exercer sur l'autre une contrainte qui soit adéquate à la satisfaction de ce désir.

1- Les orphelins : De terribles soldats de l'amour

Qui a dit que les orphelins-enfants-soldats n'étaient pas capable d'amour ? Certains récits de notre corpus décrivent avec pertinence les prédispositions de ces jeunes à pouvoir aimer les femmes, mêmes plus âgées qu'eux. De la description et aux compliments, les orphelins-enfants-soldats ne manquent par de verbe pour persuader leurs victimes. Du viol à la douceur, ils montrent leurs aptitudes à faire face aux femmes malgré leur jeune âge. Et les filles dans ces récits contribuent à prouver l'amour que les hommes peuvent rendre manifeste :

> « Il y avait parmi les enfants-soldats une fille-soldat, ça s'appelait Sarah. Sarah était unique et belle comme quatre et fumait du hasch et croquait

l'herbe comme dix. Elle était en cachette la petite amie de Tête Brûlée à Zorzor depuis longtemps. Et c'est pourquoi elle était du voyage. Depuis la sortie de Zorzor, ils (elle et Tête brûlée) ne cessaient de s'arrêter pour s'embrasser. Et chaque fois elle en profitait pour fumer du hasch et croquer de l'herbe. […] Elle était devenue dingue complètement dingue. Elle tripotait son gnoussou-gnoussou devant tout le monde. Elle demandait devant tout le monde à Tête brûlée de venir lui faire l'amour publiquement. Et Tête brûlée refusait tellement on était pressé et avait faim. Elle voulait se reposer, s'adosser à un tronc pour se reposer. Tête brûlée aimait beaucoup Sarah. Il ne pouvait pas l'abandonner comme ça. Mais nous étions suivis. On pouvait pas attendre. Tête brûlée a voulu la relever, l'obliger à nous suivre. Elle a vidé son chargeur sur Tête brûlée. Heureusement elle était dingue et ne voyait plus rien. Les balles sont parties en l'air. Tête brûlée, dans un instant de colère, a répliqué. Il lui a envoyé une rafale dans les jambes et l'a désarmée. Elle a hurlé comme un veau, comme un cochon qu'on égorge. Et Tête brûlée est devenu malheureux.

Nous devions la laisser seule, nous devions l'abandonner seule à son triste sort. Et à ça Tête brûlée ne pouvait pas se résoudre. Elle gueulait le nom de sa maman, de Dieu, de tout et tout. Tête brûlée s'est approché d'elle, l'a embrassée et s'est mis à pleurer. Nous les avons laissés en train de s'embrasser, en train de se tordre, de pleurer, et nous avons continué pied la route. » [301]

Dans ce récit, Sarah, dont le narrateur fait éloge de la beauté, symbolise une humanité enlaidie par ses propres crimes et horreurs. Mais l'utilisation du pronom ''ça'' démontre de prime à bord la chosification de la personne décrite. Il y a une certaine considération de la personne, mais son comportement fait que tout esprit altruiste soit mise à part. En effet, sous l'effet de la drogue, membre d'un commando d'enfants-soldats pourchassés par l'ennemi, le désir d'amour de Sarah est poussé à l'extrême et s'exprime par une masturbation en public. Deux interprétations des actes posés par Tête brûlée et par Sarah dans cette scène funeste se dévoilent.

D'une part, le crime auquel Sarah pousse son ami, se lit comme l'expression de l'impossible amour dans une société en proie à des olympiades macabres, où le martyr semble le lot commun, et où l'unique compétition sensée demeure le marathon pour

[301] Kourouma (A.), *Allah n'est pas obligé*, op. cit., pp. 92-93.

quelques minutes de survie. D'autre part, le tripotage du « gnoussou-gnoussou », appellation vulgaire en langue malinké du sexe féminin, se lit comme la manière trouvée par Ahmadou Kourouma pour secouer, tel au cours d'une sismothérapie, notre humanité paralysée par la haine et ses dérives tribalistes, xénophobes, racistes. Malgré ces éléments tragiques, Tête brûlée prouve son amour pour Sarah jusqu'au bout. Mais le contexte ne leur permet pas de bien jouir de ces sentiments.

La logique de cette idée est prolongée par cet épisode du roman d'Emmanuel Dongala, montrant Johnny et sa copine Lovelita, deux orphelins-enfants-soldats issus de deux grandes ethnies rivales, les Mayi-Dogos et les Dogo-Mayi :

> « Lovelita, c'est ma copine à moi, la fille que j'aime le plus parmi toutes celles que j'ai aimées. Bien sûr qu'elle est mayi-dogo, c'est-à-dire l'ethnie de nos ennemis tchétchènes, mais cela ne l'empêche pas d'être belle et d'être aimée. Et puis elle n'a pas choisi de naître mayi-dogo »[302].

Celui qui se « soûle de sang et de sperme » (p. 272) sait faire la part des choses, quand il s'agit de la femme aimée. Cet amour défiant les haines et les rivalités ethniques justifie tous les risques si bien que Chien Méchant menace de son arme ses pairs miliciens pour rester l'unique amant de Lovelita. Mais comme Sarah dans le roman de Kourouma, Chien Méchant et Lovelita se livrent aussi à une partie d'exhibitionnisme sous l'effet de la drogue :

> « J'avais l'impression de sortir du brouillard quand j'ai vu Lovelita étalée dans l'herbe sous la lueur blafarde et sournoise de la lune. Pourquoi son sexe était-il à découvert, sa culotte beige et son pantalon jeans repoussé à hauteur de ses chevilles ? Ah, je me souviens, je pense que nous avons fait l'amour. Je ne l'ai pas violé. On ne viole pas une femme qu'on aime, surtout pas dans l'herbe. »[303]

Dans un monde où la violence n'épargne personne, on est étonné par des comportements passablement romantiques. Aussi est-il fondé à s'interroger sur la portée esthétique et éthique de l'acte sexuel, commis avec ou sans agressivité, dans les romans

[302] Dongala (E.), *Johnny Chien Méchant*, op. cit., p. 114.

[303] Idem., p.248.

d'Ahmadou Kourouma, d'Emmanuel Dongala et Georges Yémy précisément en temps de guerre. Le violeur agissant quelquefois en protecteur, il faut se demander si le viol, malgré son caractère criminel, ne s'accompagne pas d'une part d'amour :

> « Je tremblais surtout parce que là, devant moi, se tenait Tanya Toyo, TT, en chair et en os, cette femme de rêve tombée du ciel et que la télévision projetait dans nos maisons. […] J'ai posé mon plus beau sourire sur ma bouche et je l'ai regardée amoureusement comme un homme regarde une femme. […] C'est qu'à douze ans, on pense qu'une belle femme est comme une maman, la seule différence était que la belle femme était plus gentille et qu'on pouvait partager avec elle des secrets qu'on pouvait pas partager avec sa maman. Maintenant je n'étais plus un gamin […]. A la façon dont elle l'a regardé [le technicien], j'ai toute suite su que ce type avait couché avec elle. Il avait dû forcer la pauvre femme, peut-être même l'avait-il violée. Il avait sali ma belle TT. J'ai regardé le traître, il était toujours à genoux, il n'était même pas beau. Et pan ! une balle, […]. »[304]

Johnny est amoureux de TT, une belle femme en qui il voudrait voir une maman. Il ne peut s'empêcher de s'appliquer le masque du séducteur, du charmeur, en « *posant son plus beau sourire sur sa bouche* » et en regardant *« amoureusement »* celle qui, quelques instants plus tard, est une victime, une femme humiliée. Il souffre dans son fantasme de partager sa « femme de rêve » ; il est pris d'une crise de jalousie à l'idée que sa « belle TT » puisse être salie par un viol odieux, dont l'auteur serait ce technicien « même pas beau ». L'assassinat de ce dernier est la conséquence de la perversité de Chien Méchant, incapable de dompter ses pulsions. L'humanisation éphémère de Johnny dans un amour fantasmé pour TT, mais réellement vécu avec sa copine Lovelita, est porteuse de tous les paradoxes des orphelins-enfants-soldats.

C'est le même paradoxe qui se lit également chez le personnage de Georges Yémy. En effet, Muna, de son nom Djémêha est aussi en quête d'amour. Mais cette fois il s'agit des actes commis sous l'effet des contraintes du chef de la milice. Puisqu'il est question de s'affirmer et affirmer sa virilité auprès des autres orphelins-enfants-soldats. Muna savait que sa *« virilité était désormais certifiée »*[305], mais il fallait relever le défi

[304] Idem., pp.42-44.

[305] Yémy (G.), *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p.92.

des autres enfants-soldats. Pour y arriver, il procède d'abord par la description de celle qui servira d'instant transitoire entre l'humiliation et le désir de prouver sa virilité :

> « […] J'ouvris des yeux effarés devant une jeune fille nue assise dans l'herbe. Ses seins pointaient dans la brise vespérale et la matité très prononcée de sa peau se magnifiait d'éclats dorés et oniriques. Parler d'éclats auriféeriques serait plus fidèle quoique inhabituel, sans doute. Je ne sais pas. La fille était belle. Un visage d'animal mutait sous une tignasse en masse auburn. Treize ans, du fil sur le mont, et rêveuse dans ses yeux qui lui dévoraient le visage. Sa bouche, elle, mangeait le reste. Une étrange cicatrice s'étendait sur ses deux lèvres mais n'en altérait curieusement pas la douceur. D'autres marques de supplice se voyaient sur ses seins, son ventre, ses fesses et ses cuisses. La fille me troubla profondément. […] Je la désirai avec douceur et fermeté.»[306]

On remarque que la fille qu'il décrit n'a pas de nom. Mais on sait que c'est une jeune fille de treize ans. L'usage du pronom ''elle'' démontre la méconnaissance de la personne qui leur servira d'assouvir leur libido à la différence de Chien Méchant et TT. Peu importe l'identité de la personne, le plus important pour les soldats c'est d'accomplir leur devoir tel que dicté par le Sergent. C'est dans le processus d'appropriation de la victime et dans l'optique de chasser les idées qui pourraient constituer une entrave à l'exécution de cette besogne que Muna décrit cette fille. Suivant le descriptif du narrateur, cette fille avait déjà subi plusieurs supplices avant la présente. Les marques « sur ses seins, son ventre, ses fesses et ses cuisses », sont l'explication d'une horreur qui n'est pas loin d'en finir.

Malgré *«* l'étrange cicatrice sur ses deux lèvres », la jeune fille était d'une douceur inégalable, au point où Muna avait l'impression de voir une fée devant lui. La douceur de sa peau et ses seins ''la brise vespérale'' lui donne l'impression d'être dans un monde imaginaire, en un mot, dans une rêverie. Cette fille l'avait *''profondément''* troublée. C'est pourquoi il la *''désirait''* avec *''douceur et fermeté''*. Elle n'avait rien de comparable avec *''les femmes rencontrées précédemment''*. Se lit alors en filigrane la naissance d'un amour manifeste malgré le viol.

[306] Ibid.

Il y a donc un paradoxe qui se dessine entre l'amour et la violence : « J'eus envie de la meurtrir, et moi avec elle, dans cette pulsion morbide et irrépressible. Elle et moi dans notre sphère. Malgré la violence, malgré le rejet, le même chaos irraisonné de toujours, la solitude des perdus, la raison reniée. »[307] La peur du rejet, de l'humiliation et du déshonneur fait que héros orphelin-enfant-soldat soit dans une attitude étrange. Il ne peut pas tuer l'être aimé, ni ne peut non plus se suicider, encore moins endommager son corps et celui de sa partenaire avec, quelques soient les idées malsaines qui lui traverseraient la tête. Ils conjuguent désormais dans la même ''sphère''.

Dans cette sphère, ils n'ont pas choisi « d'être enfant-soldat », en un mot c'est la société qui impose ce mode de vie. Rousseau ne disait-il pas déjà que « l'homme est naturellement bon ; la société, fondée sur la propriété et l'inégalité, est la cause de tous ses vices, qui naissent de la dépendance réciproque du maître et de l'esclave »[308]. Dans cette sphère, c'est le Sergent qui règne en maître incontestable. Il dicte les ordres aux jeunes soldats.

Muna avait de l'affection pour la jeune fille, nous l'avons dit, mais le contexte fait que la violence prend le dessus le livrant à une scène obscène en publique[309] :

> « […] je restai indécis face à la fille ouverte. Qu'attends-tu donc, soldat, hurla soudain le Sergent dans un éclat d'obus, le fracas du feu libéré, qu'attends-tu pour la fourrer, que je fasse un gros dessin à tes fesses, tu veux mon gros dessin pour tes maigres miches, dis ? Insista le Sergent. »[310]

Tout au long de son discours, Muna agit par contrainte. Il était partagé entre l'amour qu'il avait pour la fille et l'exécution de la tâche de soldat. Perplexe, c'est le marmonnement et les menaces du Sergent qui le font réagir. Tout est déchiffrable dans son attitude : *« je bandais désespérément »*. C'est sans espoir et conviction qu'il

---

[307] Idem., p.93.

[308] Rousseau (J-J), *Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine des inégalités*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971, p.21.

[309] Bakhtine dit à ce sujet que : *« La franchise de la place publique prend un caractère intime, l'obscénité liée au ''bas'' matériel et corporel se transforme en frivolité érotique, joyeuse relativité en scepticisme et insouciance »*. in *L'œuvre de François Rabelais*, op. cit., p.124.

[310] Yémy (G.), op. cit., p.93.

commet cet acte odieux, car la honte de voir les autres soldats le faire mieux que lui suscitait son érection.

Ce qui pourrait être perçu comme scandaleux et odieux, c'est que le viol se déroule en présence des *« villageois »,* des parents de la fille et dont le père *« se trouvait être le chef du village ».* Quelle humiliation ! Un chef de famille et chef de village humilié et sans effort, que pouvait-il faire sous la menace des armes ?

Muna de son côté et sans conviction continue à exécuter sa mission. La vie des deux jeunes dépend de ce geste. Soit il la violait, ou il prend le risque de se faire tuer tous les deux par le Sergent. La seule façon d'y échapper était de la pénétrer même *''inconsciemment''* dans un geste qui signifiait *''tant pis, c'est elle ou moi''*. En même temps sa victime se sent humiliée, elle dresse un regard de mépris à son bourreau, mais ce dernier l'évite. Car en réalité, il l'aimait *''d'un amour véritable mais écœuré par [sa] coupable volupté*''. Muna a donc du regret sur toute la ligne en posant cet acte.

Lorsqu'on parcourt le récit de Muna, on remarque qu'il est comme certains de ces enfants-soldats qui, au-delà de leur monstruosité, ont des émotions et nourrissent quelques sentiments pour leurs victimes. Comme Birahima et Rita Baclay, Chien Méchant et Lovelita, Muna lui tombera également amoureux d'une femme plus âgée que lui, Flora. Il exprime clairement son amour en ces mots: « Je l'aimais, Flora, j'ai appris avec elle ce sentiment-là : aimer. » Dans ces cas le plus souvent, les rapports avec les orphelins-enfants-soldats ne sont pas assez conflictuels à l'exemple de ce qui se passe entre Birahima et Sarah, Chien Méchant et Tany Toyo, encore moins comme Muna et cette fille qui vient d'être décrite. Il y a donc une certaine douceur qui s'installe à l'entame des relations avec les êtres aimés. La proximité du mentorat de Flora pour Muna a fait naître en lui un amour pour une femme beaucoup plus âgée que lui. Sa défense était qu'il « est devenu cet adulte de treize ans » qui a tué, violé, et fait l'amour comme un homme : « […] j'étais un homme malgré mon âge d'enfant »[311], dit-il à Flora. Cet homme précoce avait acquit le droit de s'exprimer librement et d'avouer ses sentiments à une femme qui pourrait être sa mère :

> «Tu es belle et généreuse, lui dis-je, laisse moi t'aimer. Laisse-moi te donner l'amour qui subsiste au fond des êtres, lorsque tout le reste a été transformé en haine pure.
>
> Elle me considéra avec de grands yeux effarés.

[311] Idem., p.217.

> Laisse-moi te faire l'amour, Flora, dis-je à la femme maintenant assise dans le lit
> Mon Dieu ! s'exclama-t-elle incrédule.
> Mais voyant mon air tout à fait résolu, elle secoua doucement la tête et me dit avec un sourire triste je n'étais qu'un enfant. Un enfant de treize ans que la vie a longtemps déphasé, et qui cherchait désespérément un réconfort. Mais peut-être au confort maternel en chaque femme adulte. »[312]

Comme avec la jeune fille inconnu, Muna procède par les compliments et vanter les qualités morales de la femme qui est ''belle et généreuse''. Il se donne lire ici un aveu de cet orphelin, soldat de l'amour qui est en même temps capable de faire le mal mais aussi d'aimer. Comme tous les autres orphelins-enfants-soldats, c'est l'environnement qui les transforme en bourreaux. Qui a dit que l'orphelin-enfant-soldat n'était pas capable d'amour ? Birahima, Chien Méchant et Muna ont prouvé qu'ils sont tous des hommes susceptibles d'aimer et d'être aimés. Ils sont tous des enfants ''que la vie a longtemps déphasé'', mais dans l'expression de leur amour, il ne s'agit pas seulement de faire l'amour, mais aussi de chercher ce que Freud appelle le complexe maternel[313] ou « la maternité manquée ». Ces enfants cherchent en toutes femmes adultes l'amour maternel dont ils n'ont pas bénéficié du vivant de leurs parents. Car « beaucoup souffre de carences d'ordre affectif »[314]. Chaque femme pour eux devient une potentielle mère à qui le désir œdipien est susceptible de se manifester et sans tabou. Leur violence se trouve ainsi justifiée, à l'image d'Œdipe qui commet le parricide.

---

[312] Idem., p.216.

[313] Il y a dans cette expression la notion d'acte manqué. Selon les conceptions de la psychanalyse, l'acte manqué s'avère un acte réussi. Il s'agit en fait de la réalisation d'un désir inconscient. Le sujet croit échouer, mais éprouve une satisfaction pulsionnelle inconsciente. En d'autres termes, les orphelins trouvent satisfaction dans la violence qu'ils manifestent et en même temps ils comblent l'absence d'un être cher, la mère.

[314] Gérard (V.) et alii, *Cette prévention dite spécialisée*, Paris, Ed. Fleurs, 1988, p.112.

2- De l'étude de l'obscénité à l'écriture de la transgression

L'analyse de cette partie permettra de montrer comment à partir du langage des personnages on arrive à la transgression des tabous, voire celle de l'écriture. Dans certains textes, il y a déjà l'inscription d'un amalgame entre le traditionnel et le moderne. L'usage de sociolectes dans *Allah n'est pas obligé, Johnny chien méchant et Tarmac des hirondelles,* adjoint à celui des thèmes sur des sujets considérés comme tabous à l'instar du sexe. Ceci mène non seulement à une redéfinition des valeurs africaines, mais aussi à une extension de la langue française qui fait alors l'expérience d'autres possibles linguistiques. A cet effet, le traitement du langage ne vise plus le détachement, encore moins le cloisonnement des personnages, mais plutôt une ouverture à l'altérité d'autant plus que l'écriture de nos auteurs projette les lecteurs vers cette quête effrénée de la liberté par une désinvolture (proclamée) ; on lit à cet effet une écriture par étourderie.

La tradition effectue à ce moment une rencontre avec le nouveau en tant que moderne. Dans ce rapport avec le Malinké (pour le cas de la langue d'Ahmadou Kourouma), il se donne à lire une certaine angoisse face à la langue française, d'un certain point de vue épistémologique, notamment la difficile cohabitation des trois lexiques (Malinké, français et pidgin). Cela aboutit à une certaine tension discursive. Car pour l'univers discursif, le malinké la dispute au français pour ainsi traduire sa capacité à caractériser l'imaginaire que l'œuvre configure. Il y a de ce point de vue que la langue kourouméenne fait l'expérience de l'écriture en se déployant linguistiquement, ainsi que le laisse entendre Barthes, qu'une langue serait toujours en situation de réinvention. On pourrait donc comprendre que le Malinké disposerait dans ses registres, assez de désignant susceptibles de faire passer sous silence le français qui altèrerait l'authenticité de l'imaginaire africain. On verrait dans cette attitude, non seulement une asphyxie de la langue maternelle, utilisée par ces orphelins pour exprimer leur point de vue sans tabou, mais aussi un moyen pour elle de se libérer ; une exploration fusionnelle (oralité et écriture) des modes d'expression qui n'échappent pas à l'Afrique.

Il y a, à cet effet une forme de renaissance idiolectale de l'africanité qui se donne à lire, dans cette optique, sous deux plans différents, notamment la thématique et le discursif. Pour ce qui est de la thématique, il s'agit d'une exploration des moyens qui

expriment la capacité des négro-africains à rendre compte de la complexité de l'imaginaire dans des langues qui véhiculent ces réalités. Car, les langues auraient la possibilité de traduire la richesse linguistique qui est la leur, tout en investissant des domaines forts peu explorés tels que le sexe. Cela manifeste sur le plan discursif une forme d'écriture qui laisse transpirer une certaine tension qui rend compte de la construction et surtout des tournures qu'empruntent ces langues dans leur diction ou plutôt dans leur énonciation. A cet effet, il se manifeste une certaine complexité de la réalité africaine à l'instar de ce qui se passe magnifiquement dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma ou dans *Johnny Chien Méchant* d'Emmanuel Dongala et *Le Tarma des hirondelles* de George Yémy même si d'autres auteurs comme Bolya Baenga et Calixthe Beyala qui s'inscrivent dans ce genre d'écriture.[315]

Dans ces œuvres se déploie manifestement un langage lié à l'obscénité qui brise les tabous africains sur l'exploitation langagière du sexe. Nous verrons dans les extraits qui suivent que le contexte est presque le même, en temps de guerre, et que la manière de décrire les actes de sexualité se fait sans tabou.

Dans le premier roman, *Tarmac des hirondelles*, Muna le personnage central a un langage identique à celui des autres orphelins-enfant-soldats. Le vocabulaire obscène n'est pas à rechercher dans son expression surtout lorsqu'il s'agit de décrire les instants de la sexualité comme on peut le constater dans les propos suivants :

> « Ténébreux, mon délire voyait occasionnellement un clitoris vibrer sous les assauts d'un ange noir et rose. Je me sentais tout à coup le cœur ivre du muet sanglot de son oscillation. Courage ! me disais-je, enhardi. Les visions que j'avais des oscillations clitoridiennes m'aidaient à me tenir dressé sur mes

[315]Calixthe Beyala est celle qui va le plus loin dans l'audace langagière. Cette " amazone des lettres africaines ", selon l'expression de Jacques Chevrier, part résolument en guerre contre ''la dictature des couilles'' (entendez la " phallocratie'') et parle, avec mépris, des ''fesses coutumières'', ces matrones africaines conservatrices des coutumes rétrogrades de soumission et d'allégeance excessives aux pères géniteurs et aux maris jaloux. La plupart de ses textes tournent autour du sexe. Le titre de l'un de ses romans n'est pas, à cet égard, le moins évocateur : *Comment cuisiner son mari à l'africaine* (Paris, Albin Michel, 2000). Voilà qui fait dire à la critique que " sur ce plan l'œuvre de Beyala constitue un point de rupture avec ses devancières. Chez elle, la libération du corps féminin va de pair avec l'affranchissement du texte, ce qui signifie à la fois subversion des codes littéraires habituels et élaboration d'un nouveau discours romanesque ", qu'on trouve chez elle *« une violence à la fois politique, idéologique et rhétorique [...] qui entend faire émerger dans le corps du récit la réalité du corps féminin enfin affranchi des fantasmes et des tabous qui en ont longtemps brouillé l'image »* (Chevrier, 1998 :64). Mais, bien entendu, la violence qui s'exprime par les mots du registre cacophonique a, dans la communication, des fonctions énonciatives qu'il convient d'identifier très précisément.

pieds gonflés. Je voyais mon père et ma mère enlacés. Œdipe vient d'**œdipus**, qui signifie pieds gonflés, je crois. Une captive qui ressemblait à ma mère avait un clitoris comme un bourgeon. C'était ma préférée. »[316]

Lui Muna, un enfant qui a un *''albinisme notoire''* (p.13), se retrouve dans une situation d'obscurantisme en juger pas le mot *''Ténébreux''*. Ce qui signifie que ce jeune homme ne savait pas ce qui lui arrivait encore moins ce qui allait advenir ; il était naïf, étranger à cette nouvelle vie qu'il n'a connue que par occasion. En même temps c'était compréhensif, vu que la majorité de ces enfants découvrent des choses qui ne sont pas de leur âge, disons-le, la sexualité en période de guerre. Mais ce qui est intéressant c'est la quiétude avec laquelle il s'exprime. Il y a dans l'attitude de Muna une animation qui relève de ses pulsions sexuelles à révéler ce qu'il perçoit et ressent. Certes, rares étaient les occasions qu'il avait affronté le *''clitoris''* qui vibrait comme celui de cette captive, mais il n'avait jamais eu telle émotion auparavant. A dire que cette scène obscène était le fruit de son imagination, il est difficile de croire qu'un jeune homme de sa tranche d'âge (8-12 ans environ p.13) puisse avoir un ''cœur ivre du muet sanglot''. Posture assez oxymorique qui démontre la dure réalité de la guerre et la joie de voir les femmes captives qui s'exhibent dans son imaginaire. Imaginaire parce qu'il s'agit d'un contexte d'errance dans la forêt et qui conduit les miliciens à recherche d'une nouvelle voie. La marche qui affaiblit Muna, en juger par ses ''pieds gonflés'', l'incite à avoir une attitude courageuse. La seule chose qui puisse l'aider à oublier cette douleur est de penser à cette ''captive qui ressemblait à [sa] mère'' et qui ''avait un clitoris comme bourgeon.'' Il était animé également d'un instinct œdipien, non pas parce qu'il avait mal aux pieds, mais parce que l'admiration qu'il avait pour sa mère se reflétait sur cette captive qu'il avait aimée.[317] On note à cet effet l'essence de toutes ces expressions obscènes qui ne sont pas loin d'en finir. A mesure que le récit suit son cours, on note que la plus part de ces enfant-soldats ont leurs premiers rapports pendant les périodes de conflits, c'est le cas de Muna :

« Je perçu l'érection qui suivait comme était l'affirmation de toutes mes érections passées. Je m'étais excité tant de fois, j'avais bandé tant de fois

[316] Yémy (G.), *Tarmac des hirondelles*, op. cit., pp.46-47.

[317] Nous avons montré dans la partie précédente comment ces orphelins-enfants-soldats déversaient leur manque d'amour maternel sur ces femmes violées.

avec la fougue fébrile de mon âge d'alors, mais jamais encore je n'avais eu d'éjaculation. Et je sentais que cette érection-là était de celles qui nous amènent jusqu'au bout des impasses apaisées, pour y trouver d'autres issues. Une étrange vigueur m'étreignait tout à coup et cela tenait, j'imagine, du miracle.

Je me débarrassai de ma culotte de fortune et, m'étant relevé sans peine malgré mon ventre ouvert, dont le sang enfin coagulé donnait une apparence sombre et vilaine à l'ouverture, je retournai dans le champ de fleurs, puis je m'étendis à nouveau sur le dos et sous le ciel parmi elles. […] On eût dit, gantée de suavité, la main d'une fille sur mon corps caverneux. Je vins assez rapidement, les yeux rivés dans les profondeurs carnés du ciel, en un jet haut et percutant. Telle fut ma toute première émission de sperme en ce monde. »[318]

Tout le dispositif d'un vocabulaire obscène est bien présent. Muna n'hésite pas à dire les mots tels qu'ils présentent dans sa tête. C'est le même constat que l'on fait chez Birahima lorsqu'il décrit sa scène avec Rita Baclay, la sœur de Johnny Baclay Doe, le colonel qui commandait l'une des milices :

« ''Petit Birahima, tu es beau, tu es joli. Sais-tu que tu es joli ? Sais-tu que tu es beau ?'' Et après le repas, me demandait tout le temps de me déshabiller. Et j'obéissais. Elle me caressait le bangala, doucement et doucement. Je bandais comme un âne et sans cesse je murmurais : ''si le colonel Baclay nous voyait, il ne serait pas content.

-Ne craint rien, il n'est pas là'', murmurait-elle.

Elle faisait plein de baisers à mon bangala et à la fin l'avalait comme un serpent aval le rat. Elle faisait de mon bangala son cure-dent. » [319]

Le même constat peut être admis aussi dans le personnage de Dongala qui décrit ses scènes d'amour avec sa petite amie Lovelita à qui il ordonne des temps en temps la prise de quelques joints. Cette scène survient alors qu'ils avaient déjà ingurgité leur dogue. C'est pourquoi sa

« chose était devenue debout-debout et ''debout-debout'', comme une tête de fusée, a d'abord exploré la bouche de ma Lovelita que j'ai ensuite

[318] Yémy (G.), pp.90-91.

[319] Kourouma, (A.), *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p.110.

> retournée ; elle s'est mise à quatre pattes, j'ai baissé son jeans et sa culotte qui sont tombés ses brodequins. Arc-bouté sur ses jambes, j'ai glissé mes mains le long de ses flancs pour saisir à pleine paumes les deux oranges de sa poitrine que je suçais un instant auparavant, tandis qu'une décharge électrique a couru tout au long de ma colonne vertébrale avant de s'irradier à travers tout mon être lorsque enfin la tête de ma fusée chercheuse et son long corps pénétré le tunnel soyeux et humide que sa croupe cabrée, légèrement surélevée et projetée en arrière m'offrait. Avec des violents coups de boutoir, je l'ai prise encore et encore jusqu'au moment où, soudainement maboule de choc de la giclée de la lave fumante éjectée du Nyiragongo de mes entrailles, elle a planté ses dents dans la chair mon avant-bras immédiatement après le cri de plaisir qu'elle a lâché, un hurlement plus déchirant que celui du cochon de Piston. J'ai crié à mon tour, mais de douleur. La vache. Elle m'avait probablement arraché un morceau de chair dans la houle de son orgasme cannibale. »[320]

A la lecture de ces trois extraits, l'analyse peut s'orienter à deux niveaux : le vocabulaire et la méthode de présentation de cette obscénité violence vs douceur.

Au niveau du vocabulaire, on constate que Muna et Birahima utilisent une expression franche qui brise les tabous. Ils nomment les choses telles qu'elles doivent être nommées. Alors que Johnny Chien Méchant use d'un peu de pudeur dans sa manière de s'exprimer. Nous allons donc procéder par une opposition de mots pour montrer que l'obscénité n'est pas traitée de la même manière.

Notons d'abord l'appellation des organes corporels cités par les différents personnages. En utilisant un peu de pudeur, Johnny appelle par exemple le pénis par la''chose'' alors que Birahima lui emploie l'expression courante des ''noirs indigènes sauvages d'Afrique'' : ''le bangala'' qui n'est autre que la partie génitale de l'homme. Cette ''chose'' est ensuite ''debout debout'', ce qui se donne avec plus d'expressivité chez Muna le terme d'''érection'' et renforcé par ''bandé''. Birahima ne reste pas sans employer lui aussi ce mot, qui bandait « comme un âne ». Malgré sa pudeur, Johnny montre avec dextérité que sa ''chose'' qui explorait la bouche de sa partenaire, Lovelita avait le forme d'une '' tête de fusée'' ce qui dévoile la différence avec ''fougue fébrile'' de Muna qui n'avait jamais émis une ''éjaculation''. Pendant que Muna parle

[320] Dongala (E.), *Johnny chien méchant*, op. cit., »p.247.

d'éjaculation, et ''d'émission de sperme'', Johnny lui parle de ''la giclée de lave fumante'' sortie de ses entrailles.

En outre, on remarque avec beaucoup plus de subtilité langagière chez Johnny à nommer les éléments corporels. Par exemple, pour ne pas citer les seins de sa petite amie, il utilise l'expression ''les deux oranges'' comme pour montrer le respect qu'il doit à celle qui pourtant était de la tribu qu'ils combattaient. Ceci explique le respect qu'il imposait à ses compagnons de guerre à l'égard de cette fille. C'est pourquoi, lorsqu'il s'agit de même de parler de pénétration vaginale, il dit pénétrer ''le tunnel soyeux et humide''. Alors que Muna lui, n'hésite pas de décrire ce long ''clitoris comme un bourgeon'' qu'il avait vu sur l'une de ces femmes captives. De par cette différence de maniement de la langue, on constate que les deux premiers auteurs utilisent une certaine clarté dans leur propos, tandis que le dernier fait preuve d'un peu de continence. Mais jusqu'à quel niveau se limite cette forme de pudeur quand on remarque cette bestialité qui se dégage dans le langage de Johnny Chien Méchant ?

Si l'on constate une certaine obscénité aigue chez Muna et Birahima, chez Johnny on pourrait noter une forme de violence qui bat en brèche toute la pudeur dont il fait montre. En effet, dans l'expression de ce personnage il y a une certaine agressivité qui se dégage et qui se donne à lire tout au long de son langage. Il est alors possible de procéder à l'unification du champ lexical de la douceur que l'on va opposer à celui de la violence.

Champ lexical de la douceur :

caressait
déshabiller
obéissais
doucement et doucement

Champ lexical de la violence :

-debout-debout
tête de fusée
mise à quatre pattes,
décharge électrique
s'irradier
projetée en arrière
violents coups de boutoir
la giclée de la lave fumante
maboule de choc

planté ses dents dans la chair
hurlement plus déchirant
douleur
orgasme cannibale

Sur cette présentation, on remarque que les propos de Birahima commencent avec les compliments que lui font Rita Baclay sur sa jovialité. Elle lui pose toutes les questions possibles pour asseoir un contrat de confiance avec le jeune homme. Une façon pour elle de le mettre dans les conditions idéales pour passer à l'acte sexuel. Ce qui fait que lorsque Rita Baclay lui donne l'ordre de se déshabiller, Birahima s'exécute et obéit, car les caresses qui suivent font montre de la douceur qui s'est installée. Une douceur qui se renforce avec l'usage d'un adverbe employé doublement par le narrateur : ''doucement et doucement''.

A l'opposé, on constate une violence qui s'installe dès le début du propos de Johnny Chien Méchant. Il est compréhensible que la brutalité dont il fait montre relève du joint qu'ils ont absorbé avant de passer à l'acte sexuel. Les résultats sont perceptibles à travers sa manière de s'exprimer. La violence telle que nous l'avons démontré dans la précédente partie, met en doute la pudeur de Johnny à ne pas employer les mots insolents. Mais la comparaison qu'il fait de sa ''chose'' avec ''une tête de fusée'' montre que les actions qui vont suivent vont être d'une violence extrême. Ensuite, il met sa bien-aimée ''quatre pattes'', ce qui donne l'attitude animalière qui va se confirmer plus tard par la comparaison qu'il fait avec le hurlement du cochon de Piston. Enfin, voyons que tout ceci se déroule sous un climat de tension en juger par ''la décharge électrique'' qui finit par ''s'irradier'' dans son être. Les ''violents coup de boutoir'' ne sont que la confirmation de la bestialité qui anime les deux personnages. Puisque la violence de Johnny réveille en Lovelita ''un orgasme cannibale'' avec la probabilité qu'elle lui ait ''arraché un morceau de chair''. Douleur et plaisir sont les maîtres-mots de Johnny. On comprend finalement que chez les enfants-soldats, même avec l'être aimé, la violence est susceptible d'intervenir. Johnny aimait Lovelita et pouvait tuer même ses compagnons à cause d'elle Mâle-Lourd est celui qui a faillit trépasser parce qu'il « voulait caresser les fesses de Lovelita » (p.250).

Il est vrai que l'exploitation de notre sujet à ce niveau de l'analyse à proposer deux vision de l'écriture de l'obscénité, mais on retiendra celle qui nomment avec

réalité les choses telles qu'elles se présentent. Cependant, en quoi l'écriture de l'obscénité transgresse-t-elle les règles de la littérature négro-africaine ?

Il y a dans les expressions des personnages-orphelins non seulement le souci de parler leur réalité en temps de guerre, mais aussi celui de montrer la difficulté des langues africaines à cohabiter avec les langues dites étrangères. C'est pourquoi la suite de cette analyse va se consacrer à la torsion de la langue qui se traduit dans l'invention des différents dictionnaires de Birahima.

Dès l'incipit, le narrateur tente de dresser l'identité du personnage central avec les mots qui lui sont propres. Il s'appelle Birahima. Il est né en Guinée, un ''foutu pays'' comme toutes ces nations ''foutues'' et ''corrompues'', comme « la Côte d'Ivoire, en Guinée et dans d'autres républiques bananières et foutues comme Gambie, Sierra Leone et Sénégal là bas etc. »[321] Comme des centaines de gosses éperonnés par la misère, il a rejoint les rangs d'enfant-soldat au Liberia et en Sierra-Leone en proie aux déchirements des guerres tribales. Muni du dictionnaire Larousse, du Petit Robert (pour être compris ''des nègres noirs africains indigènes''), de l'Inventaire des particularités lexicales ''du français d'Afrique'' (à l'attention des ''toubabs'', blancs '' colons colonialistes''), du *Harrap's* (pour les pidgins -anglophones), Birahima rencontre l'enfer de son errance, parmi les différentes factions auxquelles il a appartenu. En empruntant le regard du small-soldier, pour le livre '' Allah n'est pas obligé'', l'écrivain ivoirien Ahmadou Kourouma, livre un regard lucide sur les mécanismes qui amènent l'Afrique à jeter ses enfants dans le malstrom sanglant des guerres civiles. Au-delà de cette caricature de la situation africaine, un point essentiel peut être mis sur le maniement de l'obscénité de la langue malinké.

Selon Ngalasso[322], en s'inspirant des polarités du langage mises en évidence par Roman Jacobson, Huston, dans *Dire et interdire*[323], se dégage une analyse des mots transgressifs qui lui paraît tout à fait pertinente à l'objet de la présente réflexion. Selon cette approche on peut identifier trois fonctions majeures dans les usages de cette catégorie de mots en discours : les fonctions *référentielle*, *expressive* et conative ou

[321] Kourouma (A.), *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p.10.

[322] Ngalasso Mwatha Musanji, *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français,* Centre d'Etudes Linguistiques et Littéraires Francophones et Africaines (Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3), Article en ligne http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf du 23/10/2012.

[323] Huston (N.), *Dire et interdire,* Paris, Ed. Payot, 1980.

impressive. Les procédés cacophoniques ont tous pour but, et c'est ce qui les unit, de déto(n)ner bruyamment, donc de créer un électrochoc chez la victime cible mais aussi chez le lecteur-destinataire du message en transgressant, sans façons, les règles de bienséance, en violant, sans vergogne, les tabous sociaux les plus stricts. Leurs armes favorites : la dérision, la raillerie, le sarcasme, le ricanement. Leurs genres de prédilection : la satire, le pamphlet et, parfois, la réécriture parodique des discours officiels. Leurs mots-clés : le dégoût, la nausée, le vomissement, pouah ! On peut le constater chez le personnage de Yémy :

> « Hé, attends ! Tends ta gueule, mon capitaine…Ptuah ! Fais couler mon crachat jusqu'à la dernière ordure. Partage. Harrgh…Harrgh ptuah ! Ça pue, hein, ''caporal'' Mobutu ? Normal, c'est de la glaire de nègre nauséeux ! Crapaud, va !
> En avant !
> C'est cela même, c'est fort outré ! »[324]

Ces usages de langage se retrouvent, évidemment, chez nombre d'auteurs africains actuels dont la volonté de plus en plus affichée d'appeler un chat contraste avec le style pudibond et excessivement alambiqué des écrivains de la négritude. L'écriture de l'obscénité et de la transgression a donc pour fonction majeure de briser les mythes, d'ébranler les certitudes, de démystifier les vérités uniques, de régler leur compte aux contre-vérités, de rompre l'opacité et la non transparence dans la communication, de briser la loi du silence, de combattre la ''langue de bois'', en un mot d'exprimer le ras-le-bol des orphelins.

Les romans que nous étudions fournissent à cet effet un excellent échantillon. Certains des procédés transgressifs (les gros mots) ont une fonction référentielle évidente : nommer l'innommable, dire l'indicible. Ainsi les expressions comme : ''un clitoris vibrer sous les assauts'' '' un clitoris comme un bourgeon'' ''première émission de sperme'' (chez Yémy) ; ''Merde, Faforo (sexe de mon père)'', ou ''L'école ça vaut pas le pet de la grand-mère'', ''Un pet sorti des fesses ne se rattrape jamais'' (chez Kourouma) témoignent d'une volonté de dire les choses dans leurs réalités. D'autres ont une valeur expressive remarquable : extérioriser les sentiments intérieurs du sujet parlant ou écrivant ; ce sont les jurons comme ''pourri d'albinos galeux'', ''[…] remets

[324] Yémy (G.), *Tarmac des hirondelles*, op. cit., p.25.

tes fesses males torchées dans ton sac-culotte moisi et déguerpis !'' (Muna p.150) ''Merde !'', ''Gnamokodé (bâtard) !'', ''Walahé (au nom d'Allah) !'' (Birahima p.10).

D'autres encore ont clairement une fonction *impressive* : blesser la victime ou choquer le lecteur, en tous cas l'influencer de quelque manière ; ce sont les insultes et les injures qui ne se distinguent des autres catégories que par leur tonalité et leur intentionnalité, puisque les formes utilisées peuvent être rigoureusement les mêmes, comme on peut le voir avec *Merde*, selon le ton qu'on y met. Il se situe sur le pôle du référent en tant que mot désignant une notion réputée obscène : *la merde*. Il est *expressif* en tant que juron : *Merde !* Il est *impressif* en tant qu'injure, c'est-à-dire un énoncé dégradant à l'encontre du destinataire : *Je te dis " Merde ", que " tu es la merde ".* Ces trois fonctions se trouvent d'ailleurs souvent imbriquées : par exemple les jurons, qui sont une marque d'expressivité du sujet parlant ou écrivant, implique, en même temps, une agressivité virtuelle dirigée vers le destinataire, auditeur ou lecteur ; l'injure et l'insulte sont une manière de manifester son animosité contre autrui (fonction expressive) en même temps qu'elles visent à le blesser, à le provoquer ou à le faire agir (fonction impressive).

De tous les auteurs précités, on voit bien que le travail stylistique de Kourouma n'est pas gratuit. La contamination du français par le malinké est la condition pour faire apparaître un nouveau regard. L'utilisation d'une langue mixte est le mode d'expression d'une conscience mixte. Il ne s'agit pas de présenter la culture ou de révéler l'âme malinké mais d'exprimer le monde moderne dans ses mutations et ses conflits à partir d'un fond malinké. A l'aide de cette nouvelle stratégie stylistique, déjà insufflé dans son premier roman *Le Soleil des indépendances*[325], l'œuvre de Kourouma va totalement revisiter l'opposition piège, héritée de l'idéologie coloniale, entre la tradition et la modernité, qui ne cesse de hanter le roman africain depuis les indépendances. Les

[325] Kourouma mettra en fiction cette opposition par l'intermédiaire du protagoniste masculin, Fama, prince du Horodougou, dernier représentant, irrévocablement stérile, de la lignée Doumbouya et qui ne cesse de dénoncer la « bâtardise » qui l'environne. Ce que Fama appelle la « bâtardise » et repris par Birahima, c'est ce foisonnement indéchiffrable du réel, qui ne repose plus sur aucun ordre sacré, dont la grande ville est la manifestation. La bâtardise est cette hybridité semée par la modernité. Ce qui était distingué, hiérarchisé, se retrouve pris dans le flux de l'Histoire. Sous les soleils des indépendances, le prince n'a plus ni ressources ni pouvoir et doit, à sa grande honte, fréquenter, tel un vautour, les enterrements malinké dans l'espoir de récupérer quelques miettes. Fama est lui-même devenu un bâtard toujours près à s'arranger avec sa conscience pour faire des compromis avec l'ordre nouveau. Le souvenir du Horodougou et l'ordre des choses qui y régnait est le seul point de référence sur lequel Fama peut s'appuyer pour dénoncer la "bâtardise".

recherches récentes sur les enjeux liés à la présence du langage « populaire » dans certaines fictions francophones ont engagé nombre de spécialistes à déduire que la langue littéraire subit un renouvellement fréquent dans les espaces africains relevant du système francophone littéraire francophone. L'écrivain se trouve toujours face à un défi : adapter la langue d'écriture à ses propres besoins d'expression, éventuellement au prix d'importants bouleversements. De ce fait, un grand nombre de ces auteurs ont choisi de recourir à la langue maternelle comme socle linguistique de leur production littéraire. La langue populaire telle qu'elle fonctionne dans les œuvres des auteurs de notre corpus se présente sous un tout autre aspect. Elle se caractérise par des « apports sociolinguistiques entretenus par le français (langue et culture) avec les autres langues et cultures usitées en [Afrique] »[326]. On peut l'observer à travers divers phénomènes d'interférence ou de migration, parfois de transpositions socioculturelles. L'une des originalités de ces romans réside dans le fait qu'ils écrivent des « romans parlants » version africaine, des récits oralisés. La pertinence esthétique et discursive des œuvres de nos auteurs tiendrait ainsi à l'impression qu'elle donne au lecteur d'entretenir un rapport intrinsèque avec la culture originaire des auteurs. Le point culminant de cette écriture est l'insertion, dans la fiction, des voix du peuple, et avec elles, la prise en compte des classes populaires avec les conséquences esthétiques qui en découlent.

En somme, Birahima, Muna, Johnny Chien Méchant, comme tous les autres personnages soumis à la bâtardise se fondent un univers propre à eux, celui inhérente aux conflits qui traversent le continent africain. Car le bâtard est exclu traditionnellement de la société. Et on voit en définitive que la notion de ''bâtardise'' est ce qui semble être l'essentiel qui caractériserait l'orphelin-enfant-soldat. C'est cette bâtardise qui les conduit à transgresser les tabous de la société et fonder un nouveau mode d'écriture basée sur l'obscénité en brisant las pudeur des écrivains classiques. Cela semble être pour nos auteurs une forme simple d'ironisation de l'illégitimité dont est victime ces personnages. C'est aussi une réponse que ces derniers donnent face à la marginalisation leur. Cette réponse peut aller plus loin dans l'expression de la violence à proprement dite. C'est ce que nous allons observer dans ce qui fait leur quotidien.

[326] Diop (P.S.), « Du glossaire comme indice identitaire des pôles socioculturels : repérages et décodages de l'Hypoculture. L'exemple de la production romanesque sénégalaise », *in* János Riesz et Véronique Porra (éd.), *Français et francophonies. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises / francophones d'aujourd'hui*, Bayreuth, Schultz & Stellmacher, 1998, Études francophones de Bayreuth 2, p. 129.

3- Dire et vivre la violence

Les enfants-soldats mènent une existence difficile due à leur implication à la guerre. Les chefs de faction les considèrent comme des enfants différents des autres, en reconnaissant cette différence, on reconnaît comme admis l'expulsion de l'univers de l'enfance auquel ils ont droit. Leur implication dans la guerre, conjuguée au désintérêt publique de leur situation, développe un sentiment d'expulsion. De même que le fait de savoir les narrateurs d'*Allah n'est pas obligé*, *Johnny chien méchant* et *Tarmac des hirondelles*, le métier d'enfant-soldat revient effectivement aux enfants qui généralement, n'ont plus des parents, donc orphelins. Ils n'ont plus personne pour les protéger et se retrouvent souvent à la portée des recruteurs d'enfants-soldats. Ces enfants se sentent abandonnés à leur propre sort et vivent quotidiennement la violence du monde qui leur est offert. Cette violence se manifeste le plus souvent par le recours à un langage cru et aux actes atroces, incompris aux individus auxquels ils les font subir. En effet, les enfants-soldats sont souvent plongés dans une expérience de vie qu'ils n'ont guère choisie librement et dont ils n'ont plus conscience de la normalité.

Il existe des façons de décrire le comportement des enfants-soldats mais toutes en soulignent le caractère ambigu, contradictoire, mal perceptible puisque les enfants-soldats eux-mêmes paraissent se perdre dans un temps dilué, dans une sorte de flottement des aspirations, dans une ambivalence indéfinie. Aux tableaux durs, tranchés, aux explications de la violence et de la meute qu'ils forment, à la mise en lumière de grandes tendances idéologiques par les chefs des armés, ont succédé les peintures en demi-teintes, les descriptions d'une expérience qui paraît ne plus avoir de sens.

Les enfants-soldats sont des types, voire des stéréotypes, des enfants violents au sein d'une société qui refuse de prolonger son avenir. Les chefs rebelles se réfèrent aux caractéristiques ethniques et induisent les attitudes tribales, voire xénophobes chez les enfants pour en faire de tribu de violents. Il y a un recours systématique à la métaphore animalisante reste également présente puisque, les Mayi Dogo sont perçus par l'autre ethnie Dogo Mayi comme des « rats puants » : « il nous faut venger notre région, car si nous ne faisons rien, ces rats puants de Mayi Dogo nous tueront tous, nos femmes, nos enfants, poules et nos cabris. » Comment dès lors ne puis réagir face à l'atteinte par excellence que constitue le meurtre de la femme et de l'enfant? Le langage cru et obscène souligne la dimension virile du guerrier prêt à tout pour effectuer le

« sale boulot », celui d'éliminer le déchet immonde qui souille la terre. Il permet de construire la haine de l'ennemi et sa stigmatisation. En étant injurié, humilié, profané, celui-ci pourra ainsi être mieux détruit, à l'image du cochon de la ferme que l'on abattra sans remord après l'avoir injurié et traité de tous les noms.

Ces enfants deviennent alors de véritables bêtes sauvages, des drogués engagés dans une autodestruction fatale, des aventureux aux yeux de qui la vie ne représente plus rien mais surtout des rêveurs et des utopistes qui pèsent que les chefs de guerre utilisent pour la bonne cause. Cet état de choses rappelle l'omniprésence de la marginalisation de cette catégorie d'individus dont la vie apparaît insignifiante aux yeux des adultes qui sont censés les encadrer.

La schématisation des camps de bataille établie par Birahima que les enfants servent de boucliers aux adultes. Ils en constituent les appâts pour attirer ou piéger l'ennemi. Ils occupent effectivement le premier sur les champs de bataille. Peu à peu, une nouvelle philosophie s'impose : la vie devient un vulgaire jeu et les bandes que les enfants formaient font place aux considérations individuelles. La violence présente et spectaculaire est l'une des images des enfants-soldats et elle est son expérience quotidienne. Les enfants se groupent sans former véritablement une bande soudée. Un enfant-soldat peut tirer sur un autre sans pour autant mesurer la gravité de son acte et sans que les autres en apparaissent autrement émus :

> « Pan ! Un seul coup de son PA ! Caïman mon ami est mort.[…] ''Idi Amin, Serpent, Gazon, Savimbi, allez me jeter cet élément dans le trou''. Cet élément, c'était mon ami J'ai faillit pleurer. On ne tue pas l'ami de quelqu'un. Vraiment, les gens sont méchants, ils n'ont pas de cœur. »[327]

Johnny Chien Méchant qui a eu un regain d'émotion après la mort de son ami sera pris de colère contre Mâle-Lourd qu'il soupçonnait d'avoir touché sa copine Lovelita :

> « […]j'ai vu les mains de Mâle-Lourd qui se déplaçaient vers les fesses de Lovelita qui dansait, j'ai sorti mon pistolet et je l'ai braqué sur con en hurlant à son endroit ''Touche pas à ma Lovelita, connard !'' et j'ai tiré. La bale l'a raté ; j'ai foncé sur lui mais il s'est mis à courir. »[328]

[327] Dongala (E.), op. cit., pp.71-71.

[328] Idem. p.246.

Il se lit dans ces propos une agressivité injustifiée au point où certains personnages comme Laokolé se demandent l'origine et le pourquoi de ces violences. Leurs routes ne se seraient peut-être pas croisées si Johnny n'avait pas abattu un gosse sous les yeux de Laokolé :

> « […]je n'arrivais pas à lier l'exploitation du diamant avec la cruauté de ce milicien qui se faisait appeler Chien Méchant et avait abattu à bout portant un gosse qui le suppliait à genoux de ne pas le tuer, ni le pillage de nos ressources minières avec la violence de ce militaire qui avait abattu Papa et fracturé les jambes de Maman et encore moins en quoi le silence des médias occidentaux était responsable de la chasse meurtrière aux Mayi-Dogos. Il fallait que j'y réfléchisse. »[329]

C'est la même agressivité que l'on constatera chez le colonel Papa le bon. Mais la sienne est inhérente à l'alcool qu'il a ingurgité avec les prisonniers :

> « Le colonel Papa le bon a hurlé comme il savait le faire, comme un fauve. Le colonel Papa le bon titubé comme un dingue et a crié plusieurs fois : ''Je vais vous tuer tous. Je vais vous tuer tous…'' et a ricané comme une hyène dans la nuit. ''C'est comme ça …comme ça… je vais vous tuer''. Il a décroché son kalach sous la soutane et a tiré deux rafales en l'air. […] Tête brûlée s'est saisi de l'arme et, comme il est dingue le petit-là, il a tiré sur le colonel Papa le bon couché à même le sol. Il a vidé tout le chargeur de l'arme. »[330]

Tête brûlée a agi par légitime défense. Les menaces que brandissaient le colonel Papa le bon auraient pu se retourner contre lui. La scène qui précédait le mettait déjà en conflit avec ce dernier qui l'accusait d'avoir abusé de Fati, une jeune fille innocente. On sait bien que ces enfants ne cachent qu'ils sont des tueurs, bien au contraire, ils s'en glorifient. Et le climat d'insécurité qu'engendre l'univers de la guerre ne semble pas freiner leur participation à la guerre. La guerre provoque des conduites par excès. Elle suggère l'existence d'une certaine autonomie de l'action qui résisterait au cercle infernal de la soumission et de la violence.

---

[329] Ibidem.

[330] Kourouma (A.), op. cit., pp.86-87.

Une des manifestations de cet excès se traduit donc par cette violence accrue. Non pas la violence instrumentale, contrôlée et dissimulée mais la violence gratuite, expressive et sans objet. Celle dont on peut user une seconde et qu'on essaie de refouler la seconde suivante. Celle du désir aussi de s'affirmer en faisant peur, de choisir une présentation de soi intentionnellement effrayante, de terroriser tout ce qui entoure. Parfois cette violence devient vraiment spectaculaire, (Muna et la jeune fille, Johnny avec le cochon de Piston) ce qui est souvent le cas, d'autant plus que ces enfants vivent la guerre comme un spectacle qu'ils donnent comme on peut le constater dans les propos de Chien Méchant : « Nous nous sommes tellement régalés qu'un moment nous avons oubliés que nous étions en mission de combat. Quelquefois la guerre c'était vraiment chouette »[331] à Birahima d'ajouter : « Être un enfant-soldat, Walahé !, avait des avantages. On était un privilégié »[332]

En s'offrant en spectacle, ces enfants trouvent leur épanouissement dans ce qu'ils font. Se régaler avec les touques de vins de palmes et le butin issu du pillage leur procure du bonheur. En même temps il y a la violence qui s'y installe. Il s'agit alors de poussées de violence qui rompent l'atonie de la spécificité, donc de l'exclusion des orphelins-enfants-soldats, pour affirmer leur existence. Il y a une rage latente qui se manifeste dans la violence et la capacité de se mouvoir pour changer de fonction quand l'actuelle ne répond plus aux attentes.

La gratuité de la violence proposée par les enfants-soldats n'est que la pure reproduction de la société qui les entoure. En effet, elle ne surgit pas chez d'autres enfants orphelins qui évoluent dans un cadre plus ou moins structuré (l'exemple de Bilâm, Ngoye, Makabana et Tsiana). La lecture de la violence est toutefois compliquée chez les enfants-soldats car ils ne constituent véritablement pas un bloc de victimes opposé à un autre. Ils échangent sans cesse les rôles de victimes et de bourreaux. C'est ce qui apparaît dans *Allah n'est pas obligé* et *Tarmac des hirondelles*. C'est pourquoi le découpage de ces œuvres pour pourvoir montrer les parties qui disent l'hétéronomie de l'engagement des enfants-soldats et leur autonomie s'avère difficile, voire impossible. De son aveu d'intégrer l'univers des enfants-soldats : *« Je veux être enfants-soldats,*

[331] Dongala (E.), op. cit., 245.

[332] Kourouma (A.), op. cit., p.83.

small-soldier, child-soldier»[333] jusqu'à son retour de la guerre, Birahima parle des enfants-soldats comme des gamins exceptionnels et heureux de vivre dans cet univers.

Toutefois, l'ironie de son discours dans *Allah n'est pas obligé* attire l'attention d'une certaine manière et peut permettre de déceler l'ajustement dont ils sont victimes : *« les lieux étaient surveillés par les enfants-soldats »*[334] et lorsqu'il présente le déroulement d'une attaque : « L'attaque a commencé au lever du jour. Nous nous étions filtrés jusqu'aux abords des premières cases. Chaque kalachnikov était servi par cinq enfants-soldats. Le premier groupe attaqua […] Le premier servant tomba, un autre le remplaça, celui-ci tomba, à son tour fauché. »[335] C'est aussi le cas quand ils évoquent les différents abus qu'ils subissent, en l'occurrence les viols permanents et les sommations dont ils sont les proies.

On a vu dans les précédentes lignes qu'il y a une forme d'exaltation que ces orphelins-enfants-soldats se font de la guerre. A croire qu'ils ne sont pas traumatisés par la mort de leurs parents et de leur entourage, la guerre s'apparente à une libération, un moyen pour ces enfants de pourvoir retrouver leur identité, de revivre en quelque sorte. De ce fait, il est difficile de lire en eux un réel sentiment de victimisation. En effet, les enfants-soldats ne se posent pas en victimes des chefs recruteurs encore moins en bourreaux. Ils paraissent osciller sans cesse de l'hétéronomie au désir de l'action autonome. Leurs actions peuvent à la fois dépendre des décisions des responsables de milices, comme elles peuvent naître d'eux-mêmes.

Comme nous l'avons montré chez Birahima, Chien Méchant et Muna les enfants-soldats vivent quotidiennement la violence qui, dans un premier temps, est orchestrée par la société. Et dans un second temps que, cette violence est désirée par ces enfants, ce que le lecteur a du mal à comprendre. On ne sait si ce désir est sincère ou s'il n'est qu'une réponse mécaniste à l'exploitation subie et la réponse à leur marginalisation. Le but est alors de regarder comment cette violence est mise en mot par ces personnages dans leur récit. Mais il s'agit aussi d'exploiter la manière dont cette violence est exercée.

---

[333] Kourouma (A.), *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p.60.

[334] Idem. p111.

[335] Idem. p115.

Dans les œuvres qui parlent de la guerre dans notre corpus, il s'agit des guerres tribales et civiles, mettant en scène l'enfance aux prises avec cet univers de la guerre. Mais qu'est ce qui peut, mieux que la guerre symboliser la violence ?

Œuvre constituée de six chapitres, *Allah n'est pas obligé* est un discours qui décrit la violence. Et comme dans toute entreprise de description, il part du plus faible, au plus haut degré de la violence. Le langage utilisé par Birahima surprend le lecteur par sa violence. Birahima ne semble pas vouloir ménager le lecteur, exprimant clairement les réalités de la guerre. Mais de quelle manière ? Avec ses propre mots, des mots qui se lisent comme des balles qui sortent du canon d'une arme et qui installent systématiquement le lecteur dans l'univers de la guerre.

La phrase introductive prépare déjà le lecteur à la découverte d'une écriture exceptionnelle. Le livre commence par *« je décide »*. Le lecteur averti, réalise qu'il est face à un narrateur libre qui assume la teneur de ses propos. Pour cela Kourouma n'entretient pas du tout d'ambiguïté sur le personnage, il donne de suite son identité. Ce désir de responsabilité face au lecteur se retrouve dans l'évocation de l'expérience personnelle, comme en témoigne les quatre premières pages du texte et dont l'extrait qui suit est édifiant :

> « […] Et six… C'est vrai, suis pas chic et mignon, suis maudit parce que j'ai fait du mal à ma mère. Chez les nègres noirs africains indigènes, quand tu as fâché ta maman et si elle est morte avec cette colère dans son cœur elle te maudit, tu as la malédiction. Et rien ne marche chez toi et avec toi. Suis pas chic parce que suis poursuivi par les gnamas de plusieurs personnes. (Gnamas est un gros mot nègre noir indigène qu'il faut expliquer au Français blancs. Il signifie, d'après Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire, l'ombre qui reste après le décès d'un individu. L'ombre qui devient une force immanente et mauvaise qui suit l'auteur de celui qui a tué une personne inconnue.) Et moi j'ai tué beaucoup d'innocents au Libéria et en Sierra Leone où j'ai fait la guerre tribale, où j'ai été enfants-soldat, où je me suis bien drogué aux drogues dures. »[336]

L'évocation de toutes ces atrocités semble un jeu pour cet enfant d'une douzaine d'année. En effet, Birahima, pour avoir vécu ces horreurs, minimise leur portée

[336] Kourouma (A.), op. cit., p.12.

discursive. Ainsi, au deuxième chapitre, il introduit le lecteur dans l'univers de la guerre :

> « Quand il y a la guerre tribale dans un pays, on entre dans ce pays par convoi. On entrait au Libéria par convoi (Il y a convoi lorsque plusieurs gbakas vont ensemble). Le convoi est précédé et suivi de motos. Parce que, en plus des quatre bandits, il y a de nombreux petits qui coupent et rançonnent. »[337]

Les «bandits » qui sont les chefs de guerre sont présentés comme des individus cruels. Birahima, dans son entreprise explicative, donne le profil de la guerre tribale. Une guerre au cours de laquelle les innocents sont tués. La récurrence du verbe ''tuer'' dans le discours du narrateur installe le lecteur au paroxysme de la violence. Autrement dit, Birahima expose clairement cette violence gratuite dont les innocents sont les victimes. Comme l'explique Yves Ternon, « l'escalade de la violence commence par la formulation d'une idéologie de victimisation pour s'achever par la mise en pratique d'une idéologie d'extermination »[338]. Le discours de Birahima est tout de même surprenant du fait qu'il a participé à ces violences. Mais sa participation semble justifiée par la peur. Car Birahima, à son arrivée a été victime de la violence :

> « Vint mon tour. J'ai pas laissé me monter sur les pieds, moi aussi. J'ai chialé comme un enfant pourri. Ils ont commencé à me déshabiller et moi j'ai continué à chialer, à chialer : ''Small-soldier, moi enfant-soldat. Moi enfant-soldat''. Ils m'ont commandé de joindre la forêt, j'ai refusé et suis resté le bangala en l'air. Je m'en fous de la décence. Je suis un enfant de la rue. […] Je tremblais, mes lèvres tremblaient comme le fondement d'une chèvre qui attend un bouc. (Fondement signifie anus, fesses.) J'avais envie de faire pipi, de faire caca, de tout et tout.»[339]

La violence dont Birahima fait état l'incite à faire un aveu, celui de devenir un enfant-soldat, pour ne plus subir cette violence mais en être l'un des acteurs qui en décrit avec minutie les manifestations. Chez Dongala, le récit s'ouvre aussi dans un air

---

[337] Idem., pp.52-53.

[338] Ternon (Y.), *L'Etat criminel*, Paris, Le Seuil, 1995, p. 123.

[339] Kourouma (A.), p.58.

de violence orchestrée par le général Giap *:* « Le général Giap a proclamé un pillage général de quarante-huit heures. »[340] Un roman qui s'ouvre avec une violence, donne déjà un aperçu au lecteur de son contenu. On remarque que les deux narrateurs sont libres dans leur énonciation. De la même manière que Birahima prendra autorité sur son discours, Johnny Chien Méchant va braver les ordres du général Giap pour prendre acte de ce qu'il fait et dit.

La seconde représentation de la violence correspond à la participation de ces personnages dans divers bains de sang. Toutefois, il y a lieu de noter qu'à chaque fois qu'ils changent de fonction, ils subissent quelques violences, bien qu'anodines. Mais la violence que Birahima décrit est surtout celle orchestrée par les différentes milices. Il banalise la violence faite contre et entre les soldats car elle est liée à leur statut de héros. Ceux-ci subissent de véritables tortures à l'intérieur de leurs unités. Il suffit de lire cette séquence qui propose la ténue d'une audience chez les soldats pour mesurer la portée de la violence qu'ils vivent :

> « Le colonel Papa le bon demanda : ''Zemoko, c'est toi qui as tué Fati ?
>
> -Je jure sur la Bible que ce n'est pas moi, ce n'est pas moi.
> -Wourouda, c'est toi qui as tué Fati ?
> Wourouda répondit que ce n'était pas lui.
> La même question fut posée à Tête brûlée qui eut la même réponse négative.
> […] quand avec la lame le colonel Papa le bon se dirigea vers Tête brûlée, le commandant Tête brûlée recula et courut pour sortir de l'église […] Le commandant Tête brûlée fut vite attrapé et maîtrisé.
> C'était lui le responsable, c'était lui qui avait tué Fati […]
> Il fut condamné à des séances de désensorcellement. Des séances de désensorcellement de deux hivernages. Si son diable était trop fort, si les séances ne parvenaient pas à lui enlever le diable du corps, il serait exécuté. Publiquement exécuté. Autrement dit, il sera pardonné par le colonel Papa le bon. »[341]

Cet exemple montre l'influence que les chefs de faction exercent sur leurs subordonnés. Mais surtout il est le témoignage de leurs abus. Le colonel Papa le

[340] Dongala (E.), op. cit., p.15.

[341] Kourouma (A.), op. cit., pp.82-83.

bon se sert de la Bible pour mieux endoctriner ses soldats. On retrouve le procédé de détournement déjà utilisé dans le fameux roman de Yambo Ouologuem, où : « Il y a une volonté évidente de tourner en dérision les discours de religieux […] mais volonté aussi de montrer que les pourvoir -temporel, spirituel- dont de connivence pour servir les plus humbles. »[342]

Le colonel Papa le bon, du fait qu'il est le digne représentant de « Charles Taylor », use de ce pouvoir, ainsi que celui que représente la Bible, voire la religion, dans l'imaginaire des soldats pour opprimer ceux qui sont sous son autorité.

Le discours sur la violence s'accentue à mesure que le récit évolue. En effet, d'une faction à une autre, la violence est diversifiée. L'intégration de Birahima dans les rangs d'ULIMO se présente comme l'atteinte du noyau des conflits du Libéria. Et là, ce sont les chefs de guerre qui sont au centre de la narration. Il raconte comment le coup d'Etat manqué contre l'ancien président libérien orchestra les violences sur les autres ethnies :

> « Samuel Doe a mal réagi. Il avait des preuves, une occasion qu'il cherchait depuis longtemps. Il tortura affreusement Thomas Quionkpa avant de le fusiller. Sa garde prétorienne se répandit dans la ville et assassina presque tous les cadres gyos de la République du Libéria. Leurs femmes et leurs enfants. »[343]

Dès lors, le processus d'une guerre ethnique était enclenché. Ainsi, les quelques cadres de l'ethnie gyo ayant survécu au massacre ripostèrent à leur tour. Parmi ces cadres, il y avait le Prince Johnson qui a réussi à enlever le président Samuel Doe pour venger ceux de son ethnie :

> « […] ils sortirent les armes et commencèrent par massacrer les quatre-vingt-dix gardes du corps de Samuel Doe, montèrent au premier étage où s'entrainaient Samuel Doe et le général ghanéen commandant l'ECOMOG. Le commando fit coucher tout le monde, s'empara de Samuel Doe. Il fit

[342] Chaulet Achour (C.), « La violence du ''devoir'' d'écriture de Yambo Ouologuem », in *Etats et effets de la violence*, Dir. Christiane Chaulet Achour, Encrage Éditions –Amiens et CRTH- Université de Cergy Pontoise, 2005, p.177.

[343] Idem., p.103.

> attacher les bras au dos de Samuel Doe, le fit descendre de l'étage et le jeta dans une Jeep au milieu de soldats armés jusqu'aux dents. »[344]

Il y a une certaine expression de distanciation quand le narrateur se met à décrire le début des atrocités au Libéria. Cela se justifie par le simple fait que Birahima perdait son rôle de témoin-narrateur.

En somme, la violence est une forme de langage. Elle peut investir l'espace littéraire en devenant une forme d'écriture. Il est important de comprendre que l'écriture de la violence comme tentative de conscientisation, comme forme de subversion, à travers la dérision et les divers procédés de transgression qu'elle cultive, n'est pas un exercice dérisoire : elle exerce un véritable pouvoir d'influence sur les citoyens lecteurs et recèle une dimension thérapeutique indéniable. Utiliser les enfants pour exprimer cette violence, revient à interpeller chaque individu sur l'avenir de l'Afrique. Il s'agit, à défaut de guérir par le cri de douleur des orphelins-enfants-soldats, d'exorciser par l'écriture le désir de changer les choses. Même s'il faut convenir avec les propos de Kant cité par Jean Marie Muller et Alain Refalo qui dit qu'« il y a en chacun de nous une inclination naturelle à la violence vis-à-vis de l'autre homme qui vise à satisfaire nos propres besoins, et une exigence morale qui nous invite au respect de l'autre homme étant attentif à ses besoins »[345]. La violence est donc le propre de l'homme, elle est enracinée en lui. Mais la violence peut conduire à la non-violence même si Alain Refalo dans l'entretien accordé Jean-Marie Muller dit que « l'homme est un animal juridique, c'est-à-dire qu'il a besoin de raisonner pour se justifier à ses yeux, aux yeux des autres, son attitude et son comportement mais l'homme est également un animal violent […] la violence est le propre de l'homme »[346]. Cette violence nous l'avons démontrée à travers notre corpus au regard du personnage de l'orphelin.

---

[344] Idem., p.137.

[345] Muller (J-M), en collaboration avec Refalo (A.) *Vers une culture de non-violence*, Saint Jean de Braye, Ed. Dangles, 2000, p.29.

[346] Idem. p.21.

Conclusion partielle

Au terme de cette seconde partie de notre travail, il est possible de constater que le statut du personnage de l'orphelin est difficile à cerner. Au vue de la première partie le présentant dans les espaces hybrides qu'il côtoie, il ressort qu'il est marginalisé. Cette deuxième partie avait pour but de montrer que la littérature donne avec les rudiments qui sont les siens –le langage- la possibilité à ce personnage d'affirmer sa personnalité. L'intitulé ''dynamique et inconsistance du personnage de l'orphelin'' invite à revisiter le faire de ce personnage dans le roman africain subsaharien. Pour cela, la formation du Moi social de l'orphelin permet de montrer sa capacité à agir, à refléchir et affronter les défis qui s'opposent à lui. Plusieurs figures notamment celle de Ngoye, Tsiana et Laokolé ont montré qu'elles étaient capables de s'affirmer dans la société. Cependant, malgré les efforts fournis par ces orphelins, ils constatent qu'ils ne sont pas remerciés ou récompensés en fonction de leurs efforts. C'est pourquoi certains sont contraints de fuguer.

Dans cette fugue, finalement on retrouve personnage en quête de liberté, un personnage capable de prendre soin de sa personne. En même temps il nourrit le désir de découvrir un monde meilleur que celui dans lequel il est oppressé, marginalisé et sous l'indifférence de la communauté. A un moment donné de son évolution, il se pose une interrogation de savoir qui il est en réalité, par rapport à ce monde qui l'entour. A cet instant, il vient la sempiternelle question de la quête d'identité. De cette quête, la littérature lit l'inconsistance qui va se dégager de ce personnage. On a désormais affaire à un personnage qui se cherche. C'est pourquoi, il fait recours à la violence pour s'affirmer et donner une leçon à la société qui l'a martyrisée. Cette violence se manifeste dans le verbe et dans les actes qu'il pose au point où on lirait en filigrane une écriture de la violence chez les auteurs négro-africains. Le contexte de guerre les impose aussi à faire recours cette préoccupation qui fait partie de leur environnement d'origine et de leur temps. Dans cette violence, on note la participation d'une écriture obscène qui brise les règles de la pudeur africaine. On voit donc une écriture du dépouillement, de l'obscénité hors des tabous où les parties génitales de l'homme sont nommées telles-quelles.

Malgré cette violence, on voit un personnage qui a du mal à se construire ou reconstruire. Pour brouiller les pistes de ses atrocités commises et de ses erreurs, il a

recours au changement d'identité qui passe par l'attribution des sobriquets. Ces sobriquets lui permettent non seulement de révéler sa vraie personnalité, mais aussi participe à avérer son identité changeante. Le personnage de l'orphelin devient donc un être ambivalent, insaisissable. Il est donc pénible à saisir et à catégoriser. C'est pourquoi certains critiques montrent qu'il est difficile de nos jours de chanter l'enfance ou vanter les prodiges de l'orphelins comme le faisait autrefois Senghor. Dans ce caractère insaisissable et inconsistant, se dégage l'image d'une société africaine devenue instable par les crises identitaires, crises politiques, économiques et les guerres fratricides qui divisent le continent depuis de décennies. Cette vision nous conduit donc à revisiter ce qui se cache derrière les points de vue des auteurs. Pour ce faire, il faut établir une relation entre l'esthétique et l'éthique africaine.

Reste maintenant à savoir ce que la société et les pouvoirs politiques pensent de l'avenir de l'orphelin à travers l'engagement des auteurs.

Troisième partie :

Esthétique et éthique : pour quelle littérature ?

L'esthétique littéraire correspond à l'ensemble des moyens utilisés ou mis en évidence par les auteurs pour atteindre l'idéal de perfection et de beauté qu'ils se sont fixés.

Les auteurs appartenant au même mouvement littéraire présentent souvent des tendances communes lorsqu'ils font des choix esthétiques. Ainsi, ils peuvent avoir recours aux mêmes thèmes, affectionnent les mêmes idées et on retrouve les mêmes images fortes et symboles importants dans leurs œuvres. Ils partagent aussi des stratégies communes au plan formel, ayant un style, une manière de s'exprimer, qui leur est propre et développant des nouveaux moyens techniques pour faire passer leur message. Dans le milieu négro-africain, la littérature semble être un des moyens propices pour faire passer ces messages. Il n'est donc pas étonnant que certains auteurs traitent pratiquement des mêmes sujets, mais avec des angles différents. La particularité de chacun reste avoir dans le maniement des invariants comme le personnage. Et c'est au travers de celui-ci qu'ils arrivent à faire une lecture sur l'éthique da la société africaine.

Dans le champ actuel des études littéraires, censément marquées à la fois par le déclin et la hantise de la théorie, sans même parler de la crise présumée de la littérature (francophone), un des efforts remarquables de la recherche est l'orientation donnée à l'approche esthétique. La littérature serait l'une des branches de l'art en général, et appellerait pour cette raison une connaissance spécifique, au point que le couple littérature/esthétique paraît s'être imposé au même titre que l'alliance entre sémiotique et littérature quelques décennies auparavant.

Intégrer la réflexion littéraire et la réflexion éthique en dehors des cadres stricts du canon implique à la fois de faire dialoguer le texte avec les impératifs moraux et les limites de son temps, mais aussi de remettre en question notre ethos contemporain. Les réflexions éthiques cherchent à considérer les règles de savoir-vivre au sens le plus large du terme, c'est-à-dire, comment devons-nous vivre? Elles représentent un questionnement perpétuel, une hygiène morale en quelque sorte. Si nous acceptons qu'une œuvre littéraire peut-être considérée comme un système signifiant, il s'ensuit que chaque système possède ses propres codes moraux, qui peuvent être élaborés par le lecteur. En outre, à l'extérieur du texte, chaque auteur agit selon son éthique personnelle, et chaque mouvement littéraire évolue en accord ou en réaction vis-à-vis de ses buts

particuliers. Les auteurs africains avoir les thématiques qui résument les réalités quotidiennes de l'espace africain.

Mais le conflit entre valeur éthique et valeur esthétique de l'œuvre littéraire en Europe, bien qu'il éclate au XIXe siècle, est une clé pour l'histoire littéraire du XXe siècle. L'héritage de l'art pour l'art et le recul de la censure ont en effet permis la consécration d'œuvres qui, malgré la désapprobation de la critique conservatrice, ne sont exclues du patrimoine littéraire ni par l'épuration des lettres ni par la persistance d'une condamnation politique et sociale. Les œuvres survivent aux procès et leur intégration à un canon national, qui ne peut ignorer ni l'excellence littéraire ni la responsabilité morale de la littérature, impose parfois une double lecture.

Enfin débarrassée des oripeaux positivistes du paradigme structural, qu'elle vise à supplanter sinon à transcender, contre les modèles réputés abstraits ou formalisés à l'excès, elle tend ainsi restituer aux œuvres de langage leur dimension d'expérience, celle par exemple de l'insertion des micro-récits.

Au lieu de la construction théorique que l'on serait en droit d'attendre, renouvelant la conception de l'humain et du littéraire, cette approche prend parfois cependant les traits d'une réaction intellectuelle, au sens idéologique et éthique. Elle s'impose au rang d'un *topos* sinon même d'une *doxa*, d'autant plus incontestés et incontestables qu'ils s'enracinent dans l'évidence des faits, le sens commun, le sentiment partagé au contact des créations de tous ordres, européennes et même mondiales. Ce faisant, l'esthétique a aussi vocation à replacer la littérature dans la perspective de l'universel. Et la littérature négro-africaine ne déroge pas à ces canons.

Chapitre 1 : Les modalités génériques autour de l'orphelin

Le genre littéraire est une notion de type catégorielle qui permet de classer des productions littéraires en prenant en compte des aspects de forme (genre poétique, genre narratif ou genre dramatique), de contenu (entre autres : roman d'aventure, journal intime, théâtre de boulevard etc.), ou encore de registre (fantastique, tragique, comique notamment). Divers critères peuvent se combiner et se chevaucher pour déterminer des catégories secondaires, la liste des genres n'étant en effet pas close. Le genre est avant tout une convention qui donne un cadre au public et fonctionne comme un modèle d'écriture pour les auteurs. Pour notre étude, nous avons choisi le roman comme genre par prédilection. Pourquoi le roman ?

Le roman est genre qui se veut pluriel, en ce sens qu'il donne une ouverture d'analyse pour tout lecteur. A Mohamed Ennya d'ajouter dans sa thèse :

> « […] les textes, derrières la rhétorique, et d'ailleurs grâce à elle, savent parvenir à l'individuel et au concret, particulièrement dans le roman en prose, où ils témoignent d'une observation attendrie de l'enfance qui double d'une touche sentimentale les préoccupations éducatives que les personnages enfants, et surtout orphelins, permettent d'exprimer ».[347]

C'est la raison pour laquelle il n'existe aucune raison de s'engouffrer dans une lecture. C'est un genre en perpétuelle métamorphose, il a pour seule constante son inconstance. Quels que soient les savoirs qu'il charrie et les ambitions théoriques qui peuvent être les siennes, il demeure le moins scientifique des discours. Le roman n'expose pas les faits, n'explore pas les concepts, ne déduit pas les idées. À la rigueur de la science, il oppose l'aléatoire et l'imprévu. Contre l'universel et le conceptuel, il dresse le singulier, l'éphémère, le minuscule, le sensuel, le hasard d'une rencontre, le battement d'un cœur, la violence d'un sentiment ou d'une altercation.

Toutes ces caractéristiques du roman montrent le caractère insaisissable du genre. C'est au vu de ce qui précède que nous avons jeté notre dévolu sur ce genre qui est capable de justifier les différentes péripéties du personnage de l'orphelin. C'est aussi

[347] Ennya (M.), *''L'être orphelin dans l'œuvre romanesque de Carlos Droguett''*, Thèse, n°1994 POTT5005, Poitier, 1994, p.13.

genre littéraire qui a un échange entre l'auteur et le lecteur qui se fait au moyen du paratexte. L'étiquetage du genre est parfois délicat à déterminer comme pour l'autofiction qui joue sur réalité et imaginaire entre roman et autobiographie qui se base sur la vie de l'auteur.

Avec ces modifications constantes, on voit apparaître ce que Genette appelle les micro-récits. Ces micro-récits permettront de montrer l'ensemble des petites histoires qui gravitent autour du récit premier/principal.

1- De l'épique romanesque à l'autobiographie chez Zotoumbat

L'attitude de Zotoumbat face à l'autobiographie peut sembler déroutante. D'une part son œuvre semble tendre vers la reconstruction de sa personnalité en une symbiose de l'expérience personnelle et de l'expérience d'autrui. D'autre part, il ne s'agit pas d'une inspiration autobiographique proprement dite où l'auteur utilise des matériaux empruntés de sa vie personnelle, mais d'une vision consistant à construire le passé à travers divers jeux de l'écriture.

Dans les œuvres africaines d'après les années soixante (60), il est difficile de dissocier le récit romanesque du récit autobiographique ; car les événements historiques influencent fortement la production littéraire des écrivains : les deux constituent un bloc uniforme et homogène, s'imbriquant l'un dans l'autre.

Robert Zotoumbat, par exemple, n'a pas dérogé à cette tradition qui fait que son œuvre soit proche de l'autobiographie. En ce sens qu'il y est utilisé des éléments qui permettent à l'auteur à la fois de constituer une image de soi, mais aussi d'avoir un regard sur autrui. *Histoire d'un enfant trouvé* -qui est d'ailleurs sa seule production romanesque- est probablement un des romans où apparaît si manifestement le souci de l'écrivain de récupérer ce passé douloureux, en conjuguant ce qui est de l'autobiographie et ce qui est fictif. Le but est effectivement de produire (au double sens d'inventer et de manifester) l'image de soi à travers celle de l'autre, c'est-à-dire à travers le personnage fictif. La critique sur l'œuvre de Zotoumbat, a rangé son roman

dans le genre épique[348] mais il n'en demeure pas moins qu'elle soit considérée aussi comme un roman autobiographique, même si ce n'est pas au sens *stricto sensu* du terme. Si l'expérience de Zotoumbat passe avant tout par l'expérience individuelle, indissociable en tout cas de celle des autres, l'autobiographie est une écriture qui est une expérience qui absorbe l'expérience des autres personnages dont la conscience apparaît imprégnée des mêmes valeurs que celle de l'auteur. Les personnages émanent de l'expérience individuelle et y renvoient puisqu'ils sont autobiographiques.

Cette expérience est elle personnelle ou universelle ? Il est évident que l'œuvre de Zotoumbat partiellement autobiographique, mêle la vie de l'écrivain à la vie des autres êtres fictifs (être de papier selon Barthes) : l'autobiographie s'universalise puisqu'elle s'enracine dans l'expérience de la souffrance qui engendre la solidarité humaine. Les personnes visées et victimes sont le plus souvent les enfants orphelins. Ils ont presque tous le même cheminement. Leur quotidien est parsemé d'embuches et de désolations les conduisant à douter continuellement de leur identité et de leur appartenance à telle ou telle autre communauté.

Il semble que l'œuvre de Zotoumbat, qui part d'une expérience individuelle pour déboucher sur une expérience universelle où la fiction se laisse envahir par différents éléments biographiques, est placée dans un rapport dialectique où l'espace romanesque et l'espace autobiographique se confondent. Cette double dimension de l'écriture exclut à la fois la seule lecture romanesque de pure fiction et simple réduction à la biographie : l'autobiographie rejoint la fiction.

L'autobiographie, comme Philippe Lejeune l'a définie, est une écriture seconde dans laquelle l'auteur se retrouve, cherchant à s'identifier avec certains de ses personnages ; mais l'écriture qu'il élabore est d'abord un discours au monde. La question est de savoir si le récit fictif et le récit autobiographique, par opposition à toutes les forme de fiction, est un texte référentiel. Il renvoie à une réalité existant dans

[348] Le registre épique est caractéristique de l'épopée, mais on le trouve aussi dans les romans. Les personnages présents dans l'histoire sont aux prises avec des situations extraordinaires ou présentées comme telles. Tout est exagéré, démesuré, excessif. Les héros sont amenés à se dépasser, à accomplir des actes héroïques, ce qui suscite chez le lecteur un sentiment d'admiration et de fascination (ou au contraire de répulsion dans le cas de héros négatifs). Les procédés d'écritures sont ceux qui permettent l'insistance sur le nombre, la démultiplication puisqu'il y a agrandissement, aggravation, exagération, mise en relief de caractères extraordinaires ou surhumains. On verra dans les explications que le récit de Ngoye répond à certains critères de l'épique romanesque.

le hors-texte et qui est à soumettre à la vérification. Cette réalité hors-texte est appelée par Philippe Lejeune le ‘‘modèle’’, qui est le réel auquel l’énoncé prétend ressembler.

Dans l’œuvre de Zotoumbat, plusieurs éléments permettent de démontrer les référents du hors-texte employés par l’auteur. En effet, le récit témoigne de la présence de l’auteur dans l’histoire à travers certains noms qui se rapprochent du milieu natal de l’écrivain. Ngoye, est un nom que l’on retrouve dans la contrée de la province ogivine du Gabon. Ceci se renforce par l’anagramme que l’auteur fait de lieu de naissance qui est Mekambo. Par transformation, on retrouve dans le récit Nkemboma : « sur cette route se trouvait donc une mère et son bébé, qui se dirigeaient vers la cité de l’espérance : Nkemboma. »[349]

D’autres expériences communes de la réalité gabonaise y sont assez présentent à l’instar de du Moana Mboka (une appellation traditionnelle du whisky (p.11)) et Mbolo’o (p.13) qui est le salut populaire et commun des Gabonais. Face à la multiplicité linguistique que l’on retrouve dans ce pays, un salut universel a été adopté par touts : Mbolo’o que l’on soit au Nord comme au Sud.

En s’intéressant à ces énoncés factuels[350] du récit, on se rend compte que l’écriture autobiographique trahit la vie de l’écrivain puisqu’elle la transforme en signes plurivoques. Cette trahison de la vie par l’autobiographie soulève le problème de la vérité ou véracité. Les conditions d’ordre narratif n’opposent pas pour autant le récit fictif au récit autobiographique, puisque l’un et l’autre s’inscrivent dans un espace sémiotique où l’écrivain est amené à interpréter l’expérience événementielle. C’est ce que l’on peut constater les propos qui suivent : « Tiens je te présente Ngoye, le camarade dont je parle souvent. Il est venu me rendre visite et il compte rester avec nous pour quelques semaines, et désignant, voici mon ami Honko, un ancien interprète dans l’administration coloniale. »[351]

---

[349] Zotoumbat (R.), op. cit.,p.20.

[350] N’ayant pas suffisamment d’information concernant la vie de l’auteur, on ne peut guère que formuler des hypothèses. Plusieurs éléments de récit ne sont pas une simple vue de l’esprit. Nous savons en effet, par double témoignage des voyageurs européens et de la mémoire collective, qu’une grande famine a décimé des populations entières. Ce fait semble être confirmé par André Gide, chez lequel ont peut lire, « à Libreville, dans ce pays enchanteur, où la nature donne des arbres singuliers et des fruits savoureux, l’on meurt de faim. L’on ne sait comment faire face à la disette. Elle règne, nous dit-on, plus terrible à l’intérieur du pays », *Voyage au Congo carnet de route,* Paris, Gallimard, 1927, p.21.

[351] Idem.p.10.

L'incipit du roman de Zotoumbat plante déjà le décor du déroulement du récit. Le contexte historique y est clairement présenté ; car parler d'un ancien interprète renvoie directement à l'époque coloniale, avec l'arrivée des étrangers dans ce continent. En référence avec la vie de l'auteur, nous sommes au tour dans des années soixante (60), période qui correspond avec l'avènement des indépendances des africaines. C'est donc par cette parole analeptique de la présentation de Honko, que le narrateur transcrit l'expérience événementielle de l'auteur. Il faut dire que les deux premiers chapitres du livre sont consacrés à la présentation. Par ailleurs, il faut noter que dans cette présentation, la relation entre l'auteur et le personnage principal est quasi-identique. L'œuvre est un récit de réflexions et de souvenirs d'enfance, soigneusement sélectionnés et mis en récit. Il s'agit dans son ensemble d'un genre hybride où fiction et factuel se côtoient, où le présent narratif renforce la vigueur du souvenir en actualisant le passé.

Le roman de Zotoumbat débute par un chapitre intitulé « présentations » dans lequel l'auteur expose le contexte d'énonciation de l'œuvre. Dans un premier temps, il s'agit de prendre en considération les allusions du premier narrateur (proche de la position de l'auteur), qui confesse le lien affectif qu'il entretien avec son enfance : « Je ne manquais jamais cette randonnée car les histoires que nous nous racontions nous rappelaient notre enfance ; c'était un grand plaisir pour nous de faire revivre ces souvenirs autour d'un feu de bois. »[352]

Cette confidence, *a priori* anodine, mérite une attention pour ce qu'elle exprime du rapport de l'auteur au personnage principal et au récit lui-même. Dans les deux premiers chapitres, l'auteur se met en scène pour exprimer son inquiétude sur l'évolution de la société africaine et constate avec amertume « les enfants ne se livraient plus aux jeux qui avaient été ceux de sa génération »[353] l'auteur croit non seulement à l'exemplarité de son époque, mais aussi et surtout à la singularité de son sort, au demeurant le même que celui de Ngoye. Méditant sur sa vie, le premier narrateur s'exclame :

> « Ma vie ! Vraiment je risque de vomir tripes et boyaux en prononçant ce mot, tant il me rappelle ces choses répugnantes. Mais est-ce une plainte

[352] Ibidem.p.7.

[353] Ibidem. p.6.

> que je suis en train de formuler ? Si oui, contre ? Je me rappelai alors une phrase que j'avais entendue au cours d'une conversation : ''La vie ne nous donne jamais ce que nous désirons au moment où nous voulons, tout est accident et on ne doit pas s'en plaindre''. Et je repris confiance »[354]

A quelques pages d'intervalle, Honko dévoile son sort malheureux à Ngoye et laisse ainsi entrevoir les similitudes dans les deux vies :

> « Mon cher, la vie est comme une ombre, elle fuit lorsque vous la suivez, mais vous suit lorsque vous la fuyez : elle vous aide aux moments opportuns et vous délaisse quand vous désirez de l'aide. […] Moi j'ai mené une vie que tu ne peux pas imaginer. L'histoire de ma vie est bouleversante, c'est tout un roman. Je peux te la raconter si tu n'y vois pas d'inconvénient. »[355]

Le roman autobiographie devient ainsi un moyen de libérer et d'exorciser certains souvenirs enfouis dans la mémoire de l'auteur. S'il rédige ses souvenirs, c'est par le souci de transmettre aux jeunes une expérience. L'histoire de Ngoye servira donc à l'auteur de revivre les moments pathétiques de son enfance. L'effacement de l'auteur met en valeur le récit pour faire jaillir toute gloire sur le personnage principal. Car il faut souligner que Ngoye se pose en véritable héros. Dans le second chapitre titré « Ngoye, mon invité », l'auteur expose le sujet de son œuvre et présente le personnage principal du récit en ces termes :

> « J'ai toujours aimé des histoires pleines d'aventures, et j'avais pensé que cet homme [son invité] satisferait ma curiosité. Je l'avais donc invité pour la seule raison de savoir ce qu'il cachait au fond de sa mémoire sèche de vieux, les griefs, les respectes et les bons souvenirs qu'il gardait en son cœur, bref je voulais qu'il me parlât de sa vie […] Orphelin de mère depuis tout petit, moi aussi, j'écoutai avec avidité cette longue histoire. La voici. »[356]

Il apparaît implicitement que le narrateur-personnage est ici une création de l'auteur qui investit une grande partie de sa propre vie dans l'œuvre. Son dessein ainsi clairement bien défini. Il a voulu écrire l'histoire d'un enfant orphelin, c'est-à-dire une

[354] Ibid.p.12.

[355] Ibid.p.14.

[356] Ibid., pp.14-15.

sorte de biographie de la vie du héros vertueux, présenté d'emblée comme un « homme intelligent mais révolté, capable mais humilié, parvenu à un niveau social, mais déçu par la suite, un homme marqué par bien des événements ». Il vient de toute évidence du même village que l'auteur, et les événements qu'il rapporte sont également connus de l'auteur (p.15). Cependant, Zotoumbat s'éloigne assez vite du procédé classique qui consiste à consacrer les premiers chapitres à l'enfance du personnage principal. Il choisit une double scénographie : celle de l'adulte, Honko, regardant avec nostalgie son enfance et celle du personnage, Ngoye, que l'on suit de la naissance à l'âge adulte. Dans ce roman, l'enfance ne surgit plus comme un souvenir, et l'accent est mis sur la nature et le rôle de la mémoire chez l'adulte.

Ainsi, dans *Recherche pour une sémanalyse*, Julia Kristeva écrit :

> « Autrement dit, le texte n'étant pas ce langage communicatif que la grammaire codifie, il ne se contente pas de présenter, de ***signifier*** le réel. Là où il signifie, dans cet effet décalé ici présent où il représente, participe à la mouvance, à la transformation du réel qu'il saisit au moment de sa non clôture. »[357]

C'est pour dire que le récit que Zotoumbat présente n'est pas clôt, il donne lieu à une ouverture et à une réalité qui est évolutive. Car la question de l'orphelin qu'il traite dans cette marge temporelle est également perceptible dans les œuvres des écrivains dits de la ''nouvelle génération''.

En effet, une réalité commune aux auteurs de notre corpus, est celle du traitement du personnage de l'orphelin. Que l'on soit chez Nzamba, Mabanckou, Essomba ou chez Yémy, la victimisation de l'orphelin est visible, mais la manipulation avec les références autobiographiques n'est pas évidente d'un auteur à un autre. Tout dépend de la focalisation et du maniement de chaque narrateur. Les instances diffèrent d'un roman à un autre, mais la problématique de l'orphelin reste centrale. Ce problème essentiel devient un point commun chez les auteurs qui font de la solitude et de la souffrance des personnages une forme d'expérience identique. Il se dégage une sorte ''d'inconscient

[357] Kristeva (J.), *Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Ed. Gallimard, 1986, p.9.

collectif''[358], c'est-à-dire le génie artistique collectif qui surgit de la pensée individuelle de nos écrivains. L'obsession de ce personnage réunit leur point de vue. Elle a un double ancrage : la réalité extérieure qui témoigne d'un malaise social, politique et idéologique, et l'écriture qui en est le témoignage par excellence. Cette symbiose des faits individuels des écrivains et de la réalité, explique en quelque sorte leur esprit critique que l'on développera les chapitres suivants. Car c'est aussi leur rôle de pointer les problèmes majeurs qui gangrènent l'Afrique. Pour l'heure intéressons-nous au mythe de l'orphelin tel que perçu dans le milieu africain.

2- Le mythe de l'enfant orphelin

Par mythe on entend ici un récit ou une histoire sacrée ou profane ayant une fonction sociale spécifique. Pris ainsi, le mythe ne s'oppose pas à la fable ou à la légende au sens où l'un et l'autre offrent, du point de vue de leur forme, une analogie structurelle.

La lecture du mythe de l'enfant orphelin dans notre corpus se situe à limite de ce que S. Freud appelle « le roman familial des névrosés »[359]. Pour évoquer le double aspect psychologique et littéraire du premier souvenir, Freud souligne que tout homme le forge inconsciemment dans son enfance, mais qu'il oublie, ou plutôt le refoule sitôt que les exigences de son évolution au cours des années ne lui permettent plus d'y adhérer.

Le concept du ''roman familial'' a été repris et adopté par Marthe Robert dans sa lecture de *Don Quichotte* et *Robinson Crusoé*. L'auteur des *Roman des origines et origines du roman* place les origines psychologiques de toute œuvre littéraire au-delà des accidents individuels vécus par l'écrivain. Ainsi, le mythe d'Œdipe qu'offre une grande ressemblance avec le mythe de l'enfant orphelin semble proposer à la littérature d'inépuisables virtualités que Marthe Robert résume dans ces lignes : « Le complexe d'Œdipe étant un fait humain universel, il n'y a pas de fiction, pas de représentation, pas

[358] Carl-Gustav Jung (père de la notion d'inconscient collectif et d'archétype) cité par Christian Chelebourg in *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Ed. Nathan/ Her, 2000, p.192.

[359] Sigmund Freud cité par Ennya Mohamed ''*L'être orphelin dans l'œuvre romanesque de Carlos Droguett*'', Thèse, 1994, n°1994 POTT5005, Poitier, p.98.

d'art de l'image, qui n'en soit en quelque sorte l'illustration voilée. »[360] C'est dire que certains romans que nous étudions attestent la survivance du ''roman familial'' qui vraisemblablement, tirent leurs origines dans le quotidien des auteurs et s'étendent dans l'espace fictif.

Si on s'en tient à l'œuvre d'Alain Mabanckou, *Et Dieu seul sait comment je dors*, on peut ramener la situation de Makabana à un roman familial en ce sens que son statut d'enfant adopté va le conduire vers un retranchement de la famille Rochambeau. Dans ce roman, la prise de conscience de Makabana va entraîner chez lui un sentiment d'étrangeté à l'égard de ses parents. C'est ainsi qu'il réalise peu à peu qu'il est *un enfant trouvé* au seuil de la porte d'un orphelinat en Afrique. Il se dresse désormais une nouvelle vision du monde. Il dressera alors sa destinée sur de nouveaux chemins en fuguant. A partir de cette fugue, la quête effrénée de l'identité et le désir de liberté seront les objectifs de cet enfant abandonné. A travers certaines épreuves dont la souffrance, le personnage veux se construire une image malgré son état physique (bossu).

En effet, les Habissois avaient un comportement réfractaire vis-à-vis de cet individu étrange qui était un ''enfant pas comme les autres'' comme on peut le constater dans les lignes qui suivent :

> « On voulut qu'il allât s'asseoir avec les autres handicapés de la localité. Il refusa sèchement. Il ne venait pas demander à Dieu de lui aplatir sa bosse. Il voulait se mêler aux valides. Ceux-ci le repoussaient même dans le quotidien. Alors, il comprit qu'il n'était pas comme les autres et qu'on ne souhaitait pas le considérer le même pied. Il s'écarta de la vie en communauté de lui-même, peu poussé à bout par cette contrainte manifeste des Habissois. »

La situation de Makabana pose un lien de cause à effet. Pourquoi a-t-il décidé de ne plus faire parti de la communauté qui lui avait déjà donné un nouveau mode de vie ? Il y a trois étapes à suivre dans le raisonnement du narrateur. Tout d'abord, il est conscient de son infirmité. Ensuite, il ne veut pas limiter sa vie à sa bosse. C'est pourquoi son refus catégorique de s'asseoir avec les autres handicapés ne se fait pas attendre. Le narrateur donne une information importante sur le mode de vie des

[360] Robert (M.), *Roman des origines et origines du roman,* op. cit., p.58.

Habissois. Même dans la maison Dieu où les humains devaient avoir les cœurs saints, tournés vers les vertus religieuses (solidarité, réconfort, etc.), on y trouve des comportements réfractaires. Sachant bien même que dans leur quotidien, il était repoussé, Makabana croit aller trouver le réconfort à l'église. Puisqu'en tenant compte de la colonisation, une des missions civilisatrices, la religion était la religion qui devait servir de changer le comportement des Africains. Mais les résultats au niveau de la vie quotidienne n'ont pas produit les effets escomptés à tel point que les religions trouvées sur place étaient considérées comme appartenant au diable.

La rencontre entre les deux cultures a produit ce que Joseph Tonda appelle le *diable chrétien* ou le *Souverain moderne* :

> « […] le diable chrétien serait la puissance que nous appelons le **Souverain moderne**. Pris à la lettre, ce schème signifie que la Mission civilisatrice aurait opéré une **convention négative** de la culture africaine au christianisme : au lieu d'opérer conversion en Dieu, elle aurait fait au diable. Les prophètes africains ne s'y trompaient finalement pas quand ils disent que ''le diable est un esprit que Dieu aime''[361] en Afrique.[362]

Revenant au texte, l'esprit qui agit dans l'église n'est pas l'esprit de Dieu, mais celui du diable. Car il n'est pas concevable que les Habissois agissent de cette manière avec Makabana. Le narrateur dit bien que sa présence à l'église signifiait pas qu'il demandait à ''Dieu de lui aplatir sa bosse'', mais juste être considéré comme un homme au même titre que les valides. Enfin, il comprit que ses efforts pour être considéré comme membre intégrant de la communauté étaient en vain. C'est pourquoi il décide alors de se retirer de cette communauté, mais avec beaucoup de contrainte affichée par les Habissois. C'est ici un exemple de l'isolement des orphelins. On a vu précédemment qu'ils préfèrent souvent fuguer, mais cette fois, Makabana ne peux plus fuguer, car il est désormais livré à son propre destin. La communauté sur laquelle comptait avoir le réconfort le rejette.

Le mythe de l'enfant orphelin est également perceptible dans le roman d'Essomba. En effet, l'histoire de Bilâm est assez complexe et plaine de révélation et

[361] Bureau (R.), *Le Prophète de la lagune, Les Harristes de la Côte d'Ivoire*, Paris Karthala, 1996, p.204.

[362] Tonda (J.), *Le Souverain moderne*, op. cit., p.23.

rapport avec la divinité. Tout part de la naissance de ‘‘l’enfant aux larmes de sang’’, celle-ci porte en elle une fonction prophétique qui viserait l’avènement d’un mode de vie, d’une nouvelle conception de l’orphelin. Bilâm porte en lui l’incarnation, une annonciation d’un monde qui en principe devait avoir un autre regard, une considération pour les orphelins. Un monde où régneraient les valeurs fondamentales du passé, celles d’une Afrique solidaire et fraternelle.

Nous touchons ici une dimension sotériologique du personnage. Car au-delà de son apparence misérable, repose le caractère *rédempteur* de Bilâm. Sa naissance annonce quelque chose de subversif. L’histoire de Bilâm vient tenter de redresser une société des hommes qui y règnent en maîtres absolus dans la violence, les injustices et l’hypocrisie comme on le constater dans les propos d’un des personnages qui ont assistés aux obsèques de Marguerite : « Je l’ai toujours dit, tout ça c’est du blabla. Il se moque du peuple ! Tu crois qu’après son discours ce cynique va ouvrir son porte-monnaie pour alléger la vie de l’orphelin ? Non, certainement pas ! »[363]

Il s’agit là d’une conversation qui porte sur le gouverneur de Charivaringa et qui assistait également à l’enterrement de Marguerite. Son discours ne donnait pas espoir aux orphelins, d’où les interrogations de ce personnage. Toute la question est de savoir, selon ses personnages, si la situation de l’orphelin va changer un jour. Et si les autorités peuvent aussi avoir un regard particulier sur cette tranche de la population.

En effet, la naissance étrange et l’enfance de ce personnage qui grandit avec son chien (Pipo), proposent une corrélation bien visible avec celle de Moïse. La destinée de ce dernier, exposé par ses vrais parents et accueilli par une princesse égyptienne, va être partagée entre deux familles à peu prêt comme le sera Bilâm qui est délaissé par la famille de sa mère, et sera soutenu et protégé par Martha, son mentor.

Nous retrouvons également dans la figure d’Œdipe la dimension primitive du mythe de l’enfant abandonné qui nous intéresse ici. En effet, selon Sophocle, Œdipe, enfant trouvé par un berger, a été confié au roi Polybe de Corinthe. Plus tard, conscient de sa condition d’enfant abandonné, il interroge ses parents adoptifs sur l’identité de ses géniteurs. Ce qui le conduit à quitter le milieu familial et se mettre à la recherche de ces derniers. Pour ce qui est de Bilâm, il faut dire que sa recherche était basée sur les meilleures conditions de vie.

[363] Ibid.p.98.

Dans les deux cas évoqués ci-dessus, il est clair que la situation de Bilâm, tout comme celle de Moïse et Œdipe, annonce par sa naissance une sorte de révélation prophétique. L'enfant aux larmes de sang, chassé par sa famille et ne voulant plus vivre avec sa mère dans la rue comme jadis, est contraint de rompre tous liens familiaux devenant dès lors la risée de la communauté. Comme Moïse, né pour sauver le peuple hébreux, il est certainement porteur de salut ; Œdipe, né pour commettre le plus grand crime de l'humanité, le parricide, devient un temps soit le *Pharmoks.*

C'est en principe dans l'épilogue que l'on comprendra finalement l'attitude de Bilâm qui était indocile vis-à-vis de sa mère. Mais tout commence avec l'énigmatique naissance de sa mère, Marguerite qui causera ensuite une distinction d'avec les autres enfants de la famille :

> « Le crime pour lequel Marguerite Belinga, la mère de Bilâm, allait payer toute sa vie était d'être née très différente de tous les autres enfants de sa famille. A sa naissance, son vagissement avait résonné dans la maison comme le cri d'un oiseau de mauvais augure et la vue de sa frimousse encore toute fripée avait plongé les femmes qui assistaient à l'accouchement dans une torpeur qui confirmait l'avènement d'un terrible malheur ».[364]

Marguerite cause un traumatisme à sa famille depuis sa naissance avec ce '' vagissement'' qu'elle avait poussé et qui présageait ''l'avènement d'un terrible malheur''. C'est ce qui va marquer l'antipathie des autres membres de la famille.

Cependant, ce qui attire l'attention du lecteur ici, c'est de savoir l'importance du sacrifice qu'elle avait fait pour la réussite future de son enfant. Elle est était prête à signer un pacte avec le diable pour que son fils ne vive pas « l'enfer qu'a été sa vie depuis sa naissance » (p.103).

Le sacrifice de Marguerite est semblable à celui de Christ, par les souffrances révélées sur la croix. Des différents paradigmes au cœur du mythe de Christ, Essomba met l'accent essentiellement sur l'expérience de la souffrance comme inhérente à l'homme, fondant de cette façon une christologie populaire de l'individu condamné à la solitude, à l'abandon et la persécution. C'est là, semble-t-il ce qui définit la destinée de Marguerite et qui permet de l'associer à Christ, personnage archétype des créations romanesques des auteurs. Ainsi, de la même manière que Christ prévoit plaider pour les

[364] Essomba (J-R), op.cit., p31.

pécheurs auprès du Père, Marguerite donne sa parole à cet homme mystérieux, voire étrange, pour son fils comme on peut le constater dans le dialogue qui suit :

> « -Si je possède vraiment quelques chances comme vous prétendez, alors prenez-les, toutes et investissez pour mon enfant.
> -Vous ne vous rendez peut-être pas compte mais sachez que si vous donnez toutes vos chances à votre enfant, pour vous c'est sera la déchéance totale et cela de façon irréversible. Ne croyez pas pourvoir échapper à votre sort en prenant la porte de la mort, vous portez la croix jusqu'au bout.
> -Je suis prête à assumer mon choix, a-t-elle répondu avec beaucoup de détermination »[365]

Il est perceptible ici que le cheminement de Marguerite est ''irréversible''. Elle portera sa croix comme Christ le martyr destiné à porter la couronne d'épines. La croix est en effet la trace symbolique inhérente à l'être biologique du personnage, au corps persécuté, battu et ensanglanté. Aussi bien, le corps de Christ a laissé coulé le sang, celui de Marguerite l'a fait et même pire. Car le corps de Marguerite avait été trouvé décapité comme l'en témoigne le narrateur en parlant de ce «chien mort qui tient dans sa gueule le bras coupé d'une femme » (p. 83). Cette parole anaphorique est répétée tout au long du récit, et cela pour monter l'ampleur et l'atrocité de ce sacrifice. L'expérience de la souffrance n'était qu'une étape de l'accomplissement du destin de Bilâm. Car l'histoire de Marguerite n'aurait pas eu effet si l'enfant n'était pas prédestiné à vivre heureux plus tard. En comparaison avec Christ, le narrateur rapporte les propos de l'homme qui avait promis le bonheur de Bilâm par le sacrifice de sa mère : « Pensez-vous que l'histoire de Jésus aurait été celle que nous connaissons tous si Judas ne l'aurait pas trahi ? J'ai simplement fait ce que Dieu attendait de moi ».[366]

L'évocation à Dieu rejoint ce que nous avons dit précédemment sur la mission de Christ. L'homme inconnu n'était qu'un aide à l'accomplissement du destin de l'enfant orphelin. Et la fin du récit montre que la situation de Bilâm, tout comme celle de Ngoye dans *Histoire d'un enfant trouvé*, laisse entrevoir un espoir pour les orphelins à travers la justice qui fini par triompher. L'aboutissement du récit montre un personnage comblé et riche ; ce qui permet de comprendre avec Marthe Robert

[365] Essomba (J-R), op.cit., p.105.

[366] Idem. p.108.

qu' « Il n'y a pas de héros mythique, de conquérant légendaire ou de prophète religieux qui n'ait une naissance en quelque façon anormale, obscure ou miraculeuse, fabuleuse ou divine ; il n'y a pas de personnage prédestiné qui vive ses années d'enfance auprès de ses deux parents, dans la chaleur de leur amour commun : tous viennent au monde en quelque sorte de travers, et c'est en cela précisément que consiste leur vocation »[367].

Marthe Robert montre par son analyse que l'accomplissement légendaire de Bilâm est normal dans un processus héroïque. Les malaises auxquels il fait face depuis sa naissance laissaient entrevoir, comme tous les autres héros mythiques, qu'il sera récompensé pour ses efforts, sa ténacité et sa patience. Tous les qualificatifs (anormale, obscure, miraculeuse, fabuleuse, divine) employés par Robert correspondent à ce qu'il a vécu et à son évolution. Le mythe de l'enfant orphelin n'est donc plus à rechercher dans l'écriture des auteurs négro-africains. Ce mythe peut être aussi perceptible dans les multiples micro-récits que l'on dénombre dans les différents textes de notre corpus et dont nous ferons allusions dans la suite de cette étude.

3- Etudes des micro-récits autour des enfants-soldats

« Il n'est pas d'histoire […] où au moins n'affleurent dans sa narration d'autres histoires. Une parenthèse de quelques lignes sur le destin d'un personnage secondaire, une digression explicative constitue déjà un récit dans le récit, présent dans les œuvres narratives […] »[368]

À travers la notion de « micro récits », il s'agit de mesurer la part qu'ont pu prendre la lecture et l'imitation des historiens de l'Antiquité à l'élaboration d'une nouvelle manière d'écrire et de penser l'histoire au XVIe siècle.

[367]Robert (M.), *Roman des origines et origines du roman*, op.cit., p52.

[368] Bourneuf (R.) et Ouellet (R.), *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., Coll. « littérature modernes », 1972, p.72.

Si des études, déjà quelque peu anciennes dans le milieu européen, ont pu montrer, une crise de l'exemplarité au XVIe siècle, impliquant une relecture des textes hérités de l'Antiquité, l'accent n'a sans doute pas suffisamment été mis sur la manière dont ces textes participaient à l'atomisation de l'histoire et à l'émergence du fait divers qui s'opère au XVIe siècle. Les études en la matière tendent à se concentrer sur l'écriture par les humanistes des temps présents et délaissent quelque peu le rôle joué dans ce processus par les modèles antiques ou la nouvelle manière de les lire qui en résulte. La notion de « micro récit » pourrait permettre de pallier ce manque en invitant à une réflexion d'ordre tout à la fois poétique et philosophique.

Dans cette perspective, on envisagera d'abord le préfixe « micro » en termes formels : le « micro-récit » sera alors considéré comme une séquence narrative brève pris dans un ensemble plus vaste auquel elle est arrachée pour être intégrée dans un autre texte. Ce phénomène de transplantation conduira à s'interroger sur les conditions de possibilité de cette extraction, sur les modalités d'insertion dans le texte second, sur l'assimilation de cette « pièce rapportée » ou au contraire sur le maintien de son hétérogénéité. On privilégiera les phénomènes de discontinuité, de digression, tout ce qui constituera ces micro-récits en « zones troubles » rompant le fil d'une histoire téléologique. La narrativité saisie dans sa brièveté sera dès lors envisagée comme un élément moins de cohérence que de démantèlement, ce qui pourrait permettre de penser la place faite à la contingence, au hasard dans l'écriture de l'histoire.

Par ailleurs, le préfixe « micro » pourra être pensé en relation avec le « contenu » des récits que l'on peut considérer comme « macro », c'est-à-dire le grand récit, raconté par un narrateur quel qu'en soit son point de vue (homodiégétique ou hétérodiégétique).

Porter une analyse sur les micros-récits dans notre corpus revient à établir une conjonction des récits ou histoires au tour du personnage de l'orphelin. Chacun de ses personnages, à des degrés divers, a une histoire qui s'apparente à celle des autres. Même pour les personnages dits secondaires, le contenu semble être le même. Cette partie insistera sur justement sur les personnages secondaires qui participent activement à la composition de la trame. Puisque le récit principal semble souvent insister sur les personnages principaux. Et à l'instar du « Nouveau Roman » français, le roman négro-africain connaît lui aussi des modifications qui s'adaptent au contexte. C'est dans ce sens que Mamadou Kalidou Bâ dit :

> «Le roman négro-africain de la deuxième génération se veut délibérément une œuvre littéraire intégrant l'enracinement et l'ouverture. Enracinement

> dans la mesure où les écrivains ne cachent pas leur désir de recourir aux procédés narratifs traditionnels, mais aussi en ce sens que le simple fait d'envisager d'écrire au lieu de « conter » suppose l'ouverture à ceux dont l'écriture constitue à juste titre une valeur ancestrale. »[369]

Il faut dire que cette réflexion de Kalidou Ba rentre dans la relation qu'il fait entre l'oralité africaine et le « nouveau roman français ». On peut comprendre par ces propos que l'écrivain négro-africain a acquis une certaine liberté dans son expression, dans son écriture. Mais que cette liberté ne suppose pas faire *tabula rasa* de l'ancien mode d'écriture, même si elle est inspirée de l'oralité. L'œuvre africaine est donc ouverte à toutes les sensibilités, à tout changement, tout en ayant un regard sur le passé. C'est donc cette influence du « nouveau roman français » dont les principaux tenants sont Alain Robert Grillet et Natalie Sarraute, qui bouleverse l'écriture le romancier négro-africain. Il s'adapte à cet effet à l'évolution de l'écriture comme pour montrer qu'il appartient au même contexte que les autres écrivains de sa génération. C'est dans ce sens que Jacques Chevrier pense que « […] l'écrivain quelque soit sa nationalité, participe de la vision du monde propre à son époque […] en conséquence, il n'échappe pas à tout un ensemble d'influences qui s'exercent sur lui souvent à son insu. »[370]

Toutes ces influences participent donc à l'évolution du roman africain. Et les micro-récits font partie de ces changements dans le mode d'écriture. Ba a montré dans son ouvrage que contrairement aux aînés dits classiques (exemple Ferdinand Oyono avec *Le vieux nègre et la médaille* ou Seydou Badian avec *Sous l'orage*) qui proposaient des récits ''simples'', les écrivains de la nouvelle génération produisent des œuvres dans lesquelles le lecteur peu habitué risque de se perdre. On retrouve dans ces œuvres une structure qui ne répond pas aux platitudes du récit linéaire des anciens. On a désormais affaire à un récit discontinu, entrecoupé dans lequel seul un lecteur averti peut comprendre le déroulement de la trame. C'est dans ce sens que Ba souligne que les classiques africains avaient habitués leur lecteur pendant des décennies à « des récits uniques que certes le lecteur appréhende facilement, mais qui sont pas moins monotones ». Il ajoute ensuite que « Dans les ''nouveaux romans'' africains, à l'instar du ''nouveau roman'' français, la monotonie du récit central est constamment rompue

[369] Kalidou Ba (M.), *Le Roman africain francophone post-colonial : Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, 2009, p.160.

[370] Chevrier (J.), *Littérature nègre* [1984], Paris, Armand Colin, 1990, p.150.

par une multitude de petits récits qui viennent s'y greffer conférant ainsi à l'œuvre une certaine diversité. »[371] Ce point de vue va donc être exemplifié dans la structure des récits de notre corpus.

En effet, certaines œuvres que nous étudions ne dérogent pas au procédé d'écriture dont Ba fait mention si dessus. En parlant du personnage de l'orphelin, il faut dire que la majorité des récits centraux sont greffés par d'autres micro-récits dont les histoires sont presque identiques. Ceux-ci racontent également des histoires individuelles de chaque personnage secondaire. C'est le cas de qui se passe dans *Allah n'est pas obligé* avec Sarah, Fati et Kik, mais aussi avec Double tête et Mélanie dans *Johnny chient méchant*. Mais la dernière citée, son récit sera évoqué dans la partie qui concerne la critique sur les institutions internationales.

Pour l'heure, commençons avec la perception de Birahima sur ses compagnons. Birahima étant le personnage central du récit dans l'œuvre de Kourouma, ce dernier prend en compte la description qu'il fait de ses amis et des histoires que chacun a vécues avant leur rencontre. En tant que narrateur-personnage, en parlant de ses compagnons, il procède par une description physique et morale. En commençant pas les deux filles qu'il présente presque de façon identique : « Il y avait parmi les soldats-enfants une fille soldat, ça s'appelait Sarah. Sarah était unique et belle comme quatre et fumait du hasch et croquait de l'herbe comme dix. Elle était en cachette la petite amie de Tête brulée à Zorzor depuis longtemps. (pp.88-89)

Plus loin on lit encore :

> « Il y avait parmi les soldats-enfants une fille unique appelée Fati. Fati, comme toutes les filles-soldats, abusait du hasch et était tout le temps dans les vapeurs. Fati a tiré les deux enfants de leur trou sous les branchages. […] Elle a voulu tirer en l'air mais, comme elle était dans les vapeurs, elle les a bien mitraillés avec son kalachnikov. L'un est mort, l'autre blessé. On lui a arraché l'arme. Fati s'est effondrée en les larmes. On ne fait pas du mal à des jumeaux, des jeunes jumeaux. Les gnamas des jumeaux, surtout des jeunes jumeaux sont terribles ».[372]

Il y a un petit bémol dans la présentation que fait Birahima de ces deux compagnons. On sait qu'elles sont toutes soldats-enfants. Mais en quoi sont-elles

[371] Kalidou Ba (M.), *Le roman post-colonial*, op. cit., p.162.

[372] Kourouma (A.), op. cit., p.95.

uniques l'une de l'autre ? Pour comprendre l'unicité de chacun de ces personnages, il faut procéder par une analyse individuelle de chaque micro-récit.

On voit dans la présentation de Sarah une certaines chosification en jugée par l'utilisation de ''ça''. Ce sui peut signifier que Birahima avait moins de considération pour Sarah que Fati. Pour tant, il présente Sarah comme ''l'unique fille'' et la plus ''belle comme quatre''. Le point commun des deux filles est à déceler dans leur façon de croquer l'herbe et les résultats que cette herbe donne sur chacune d'elle. Pendant que Sarah s'exhibe avec son *gnoussou gnoussou* devant les gens avec Tête brûlé son petit ami (comme nous l'avons vu dans la partie qui concerne l'obscénité), Fati, elle devient de plus en plus méchante. Fati est unique parce qu'elle est plus méchante que toutes les autres filles qui broutent le hachich. C'est ce qui d'ailleurs va faire en sorte qu'elle commette le meurtre des jumeaux.

En effet, Fati est présentée comme une fille impatiente et intransigeante, même avec les enfants de six ans. Ce meurtre va donc constituer la part de son micro-récit dans l'histoire de Birahima et permet de comprendre en définitive deux choses.

Il permet au lecteur de voir d'une part, que dans la milice, les soldats-enfants filles sont capables des atrocités au même titre que les garçons. Tout se lit aussi dans le jeu de mots entre ''soldat'' qui est placé avant ''enfant'' et ''fille'' en dernière position. Ceci peut signifier en filigrane que dans leur composition, ils sont d'abord soldats avant d'être considéré comme des enfants. Et le rôle du soldat dans certaines circonstances est l'exécution des ordres. Fati avait juste besoin des informations de la part de ces deux enfants, mais aucun n'était capable de livrer quoique ce soit. Au vue de leur âge (6ans), ils ne pouvaient orienter cette milice sur leur recherche. De plus, c'est comprendre que leur état d'enfant (soldat) vient après le rôle qu'ils doivent jouer. Et le caractéristique ''fille'' d'opérer la distinction d'avec les garçons. Elles montrent de même qu'elles absorbent aussi au même titre que les garçons le même hachich. D'autre part, Birahima veut montrer que les malheurs dont Fati est victimes sont inhérents au meurtre qu'elle a commis. Car ''les gnamas des jumeaux, surtout des jeunes jumeaux'', sont terribles.

Revenant au micro-récit de Sarah, elle est le prototype des personnages orphelins de la littérature africaine. En effet, au-delà de l'exhibitionnisme dont fait montre Sarah, il faut comprendre les circonstances qui l'ont conduit à devenir soldat-enfant. On sait que Birahima dans ses propos dit que « l'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. Quand un soldat-enfant meurt, on doit dire son oraison funèbre, c'est-à-dire comment il a pu dans ce grand et foutu monde devenir enfant-

soldat.»[373] Mais on lit tout de même une certaine ironie de ce personnage lorsqu'en paraphrasant la jeunesse Philip de Boek on sait la jeunesse est l'espoir d'un meilleur avenir. Cette célébration de l'enfant-soldat fait que plusieurs orphelins trouvent refuge auprès des milices qui leur garantissent au moins un repas et une ''protection''. C'est ce que l'on lira dans l'histoire de Sarah qui avait un père à Bouaké :

> « il était marin. Il voyageait et voyageait, ne faisait que ça et on se demande comment il a pu avoir le temps de fabriquer Sarah dans le ventre de sa mère. Sa mère, elle vendait au du poisson pourri sur le grand marché de Morovia et, de temps en temps, s'occupait de sa fille. Sarah avait cinq ans lorsque sa mère fut fauchée et tuée par un automobiliste soûl. Son père, ne sachant que faire d'une fille, la confia à une cousine du village qui la plaça chez Madame Mokui »[374].

On lit dans ces propos la présentation de la famille de Sarah et les circonstances de la mort de sa mère qui a été fauchée par un automobiliste ivre. Les circonstances de la mort de la mère de Sarah ne sont pas les mêmes que celle de Tsiana. Celle- ci, par contre était « morte après avoir mis au monde un mort-né. »[375] Mais les deux filles sont orphelines de mère.

Comme dans de ce genre de contingence, et en rappel avec ce que nous avons évoqué dans le phénomène de la *dépenrentalisation*, le père n'arrive plus à assumer ses responsabilités vis-à-vis de sa progéniture. C'est ainsi que Sarah sera confiée à ''une cousine du village'' et celle-ci la ''plaça dans chez Madame Mokui''. C'est dans ce milieu la jeune orpheline va connaître toutes les difficultés de sa vie et son destin est désormais tracé.

En effet, Madame Mokui était en charge de cinq enfants, nous dit le narrateur. Et l'arrivée de Sarah dans cette famille ressemble à celle de Tsiana, le personnage du roman de Sylvain Nzamba dont nous avons donné assez de détail plus haut. Comme Tsiana, Sarah va donc accomplir toutes les besognes de la maison de Madame Mokui : « Elle fit de Sarah une bonne et vendeuse de bananes. Chaque matin, après la vaisselle

[373] Kourouma (A.), op. cit., p.90.

[374] Idem.

[375] Nzamba (S.), op. cit., p.23.

et la lessive, elle allait vendre de la banane dans la rue de Morovia et rentrait à six heures pile pour mettre la marmite au feu et laver le bébé […] ».[376]

Ce micro-récit peut constituer une histoire entière et susceptible de constituer un roman ou une nouvelle. Car, lorsque se réfère au roman de Sylvain Nzamba, tout le premier chapitre est consacré à la présentation du personnage central et la description de la vie dans le milieu rural. Et l'histoire de Sarah peut constituer également une grande partie dans celle de Birahima en ce sens que le descriptif est le même que l'on retrouve chez Tsiana. Hormis l'accomplissement des tâches ménagères, il y a une certaine similitude dans la maltraitance et la victimisation des deux orphelines. Puisque que ce micro-récit permet de jauger encore une fois la vulnérabilité de personnage. D'un côté Sarah reçoit les fougues de Madame Mokui ; de l'autre Tsiana reçoit les acharnements de sa belle-mère et sont père :

> «Un matin, un petit voyou, un enfant de la rue, faucha une main de bananes et s'enfuit à toutes jambes. Sarah courut après le petit voyou sans l'attraper. Quand, à la maison, elle raconta ce qui lui était arrivé, Madame Mokui ne fut pas contente, alors là pas du tout. Elle gueula et accusa Sarah d'avoir bien vendu les bananes, d'avoir acheté des friandises avec le pognon. Sarah eut beau dire que c'était le petit voyou, Madame Mokui ne décoléra pas et ne voulut rien entendre. Elle la chicota fort, l'enferma et la priva de souper. Elle menaça : '' La prochaine fois, je te frapperai plus fort et t'enfermerai pendant un jour sans repas''. »[377]

Chez Tsiana on lira :

> « J'avais sept ans, et je me souviens encore de ce jour où revenant de la rivière, j'avais fait un faux pas et la calebasse que je portais sur la tête avait filée entre mes mains et s'était écrasée au sol. Ce fait pourtant naturel qui peut arriver à tout le monde était perçu chez moi comme un crime de lèsejasté. J'ai entendu des cris assourdissants venant de mon père et sa femme. […] Je me souviens que ce jour-là, je n'avais même pas eu droit aux traditionnels restes des écoliers. »[378]

---

[376] Ibidem.

[377] Idem.p.91.

[378] Nzamba (S.), op. cit., pp.19-20.

La dernière citation a déjà été évoquée pour expliquer d'autres sous-points en rapport avec le personnage de l'orphelin. Mais cette fois, il s'agit de mettre en relation la similitude des micro-récits qui racontent la même histoire dans des circonstances différentes. Tout ceci vise à montrer que le statut de victimisation de l'orphelin se confirme dans la fiction romanesque. Les deux personnages des œuvres distinctes sont traités de la même manière. Le châtiment corporel de l'une est aussi perceptible chez l'autre. D'un côté Madame Mokui chicota Sarah avec la promesse de le faire plus fort la prochaine fois ; de l'autre, les parents de Tsiana s'acharnent sur elle comme ''paquet d'abeilles sur un récolteur de miel imprudent. Bien plus encore, elles sont toutes les deux privées du maigres repas quotidien. Sarah était privée de souper, alors que Tsiana n'avait pas droit ''aux traditionnels restes des écoliers de la maison''.

Après ce parallélisme, il faut comprendre que le récit de Sarah continue dans des explications plus dramatiques. Car le geste du jeune voyou ne s'était pas arrêté le jour où elle écopé pour son inattention. Le jeune voyou a été la cause de son départ dans la rue. Puisque le braquage du jeune homme devenait répétitif et que les justifications ne suffisaient plus pour la crédibilité de sa personne. Elle se lance dans la mendicité et commence à s'y plaire. Mais un de ses donateurs lui propose un jour de ''lui faire l'amour en douceur sans lui faire mal''. Mais « Sarah eut peur et se mis à courir et à crier. Le monsieur plus rapide et plus fort attrapa Sarah, la renversa, maîtrisa au sol et la viola. »[379]

Cette partie du micro-récit de Sarah se rapporte encore une fois à l'histoire de Tsiana qui avait été victime d'un abus sexuel de celui qui est « passé d'un père adorable en un sadique impitoyable et insaisissable ».[380] Il s'agit du neveu de son père qui avait la charge de parfaire son éducation en milieu moderne, après le désistement du père géniteur. Mais hélas ! Ce milieu ne lui apportera que des ennuis et ne lui permettra pas de vivre sainement sa vie d'orpheline.

De plus, de la même manière que Sarah est présentée comme une prostituée, Tsiana, sans l'être, se considérait dans son errance comme « une vulgaire prostituée capturée au petit matin par un groupe de bandits assoiffés de sexe (…) »[381] Or,

[379] Kourouma (A.), op.cit., p.92.

[380] Nzamba (S.), op. cit., p.77.

[381] Idem.

lorsqu'on lit dans les propos des narrateurs, les deux orphelines n'ont pas jamais eu l'ambition, ni le désir de pratiquer la prostitution. Même si pour finir, « Sarah et quatre de ses compagnons se prostituèrent avant d'entrer dans les soldats-enfants pour ne pas mourir de faim. » (p.92.) Il y a une raison fondamentale qui la conduit à pratiquer ''le plus vieux métier du monde''

On lit dans le roman de Nzamba une volonté manifeste de garder la pudeur de son personnage. En dehors du viol dont elle a été victime, aucun autre rapport au sexe n'est évoqué. Pour tant, l'orpheline a eu des petits amis qui pouvaient la conduire à parler du sexe sans tabou. Mais elle s'est contentée de garder sa dignité. Il se lit alors une un désir de moralité sur l'éthique du personnage en sens que l'accent est mis sur sa victimisation. Tout autre rapport à la dépravation n'est que complémentaire. C'est le contraire de ce qui se lit chez Kourouma où le contexte de guerre fait que la jeune orpheline n'a d'autres choix que de vendre son corps pour s'assurer de sa sécurité et de son alimentation. Après sa fugue de chez Madame Mokui, elle a connu une longue période d'errance comme Tsiana. Contrairement à Tsiana, qui évitait les endroits mal fréquentés comme le bord de mer où elle risquait « d'être confondue à une prostituée et d'être soumise au marchandage de [son] corps », Sarah n'a pas le choix.

Tout compte fait, on remarque que les récits de deux personnages se terminent de façon dramatique. Comme nous l'avons montré dans la partie précédente, Tête brûlée a abandonné son amour Sarah au pied d'un arbre. En effet, sous la consommation abusée de hachich, Sarah a reçu une rafale de bal dans ses jambes sous la réplique colérique de Tête brûlée. Cette situation fera qu'elle ne poursuive pas le chemin avec les autres soldats-enfants alors qu'ils étaient suivis par des ennemis. Etait-ce un suicide comme Tsiana ? Non, Sarah n'avait pas pu maitriser ses ardeurs à cause de la drogue qu'elle avait consommée. Mais Tsiana quant à elle, avait jugé mieux de se suicider. Car, pour elle, la société est injuste à l'endroit des orphelins. On peut lire dans sa lettre adressée aux étudiants avant son acte ceci : « Quand les veuves et les orphelins seront réellement protégés par la justice à la demande expresse des hautes autorités étatiques, on évitera ce genre de rame qui m'emporte aujourd'hui »[382]. Ces écrits de Tsiana raisonnent comme une sonnette d'alarme à l'endroit de tous ceux qui ne protègent pas les orphelins dont l'Etat est au premier rang.

[382] Idem. p.145.

Il faut en résumé dire que le micro-récit sur la vie de Sarah permet d'étayer la victimisation des orphelins sur le fragment de l'histoire de Birahima. En même temps, il vient mettre en relief deux histoires différentes dans leur contenu, mais se joignent sur le plan esthétique. Le récit de Tsiana est complet avec plusieurs péripéties ; tandis que celui de Sarah est succinct mais la portée artistique est la même. De même que les deux auteurs sont de différentes nationalités et d'époques opposées. L'un considéré comme classique et l'autre faisant partie des auteurs de la nouvelle génération. Le contexte d'écriture n'est pas le même (guerre vs stabilité), mais le traitement du personnage de l'orphelin semble être le même.

Deux autres micro-récits racontent également les histoires de deux orphelins-enfants-soldats dans *Allah n'est pas obligé* et *Johnny chien méchant*. Il s'agit de Kik et Double tête qui ont en commun une sorte de naïveté. Il est vrai qu'on a tenté de faire un rapprochement sur les noms des deux personnages : Tête brûlée (compagnon de Kik et Birahima) et Double tête (compagnon de Chien méchant), mais l'histoire de Double tête se rapproche de celle de Kik. Les deux personnages brillent par une certaine idiotie du fait des ''drogues dures'' qu'ils consomment.

Suivant la description que Birahima fait de Kik, il se présente comme « un gosse qui était unique et tout le monde l'appelait capitaine Kiki le malin »[383]. Il faut dire que c'est par ironie que Birahima utilise l'adjectif ''malin''. Car Kik n'avait rien d'une personne maline. Cette confiance en lui-même lui servait d'argument pour être l'éclaireur du groupe. Mais son zèle ne le conduira pas plus loin. Puisque dans l'une des embuscades tendues par les ennemis, alors que les autres l'attendaient sur la route, « le capitaine Kiki le malin rapidement s'enfonça dans la forêt […] et voulut couper la route du village aux fugitifs ». Mais son habilité et sa dévotion n'ont été d'aucun usage quand tout à coup les autres ont « entendu une explosion, suivie d'un cri de Kik ». On remarque après cette explosion que Birahima ne l'appelle plus le capitaine Kiki le malin, mais simplement Kik. Le titre honorifique de capitaine lui a été ôté à cause de son idiotie. Il croyait être le plus malin de tous, mais au contraire, il a été le plus idiot. Come tous les autres orphelins-enfants-soldats dans son cas, « il appelait sa maman, son père, tout et tout », explique Birahima. Son destin, comme celui de Fati, Sarah et Tsiana, a été escamoté. Il restera dans le village ennemi.

[383] Kourouma (A.) op. cit., p.93.

La naïveté et l'ignorance se lit également dans le micro-récit de Double tête. Sans pour au tant revenir sur le point des sobriquets et des nominations des enfants-soldats, nous allons lire dans les propos du narrateur-personnage, Johnny chien méchant, les caractéristiques de Double tête. C'est un nom qui lui avait été baptisé par Chien méchant, le pseudo intelligent du groupe. Il détient son nom d'un « petit serpent de chez nous (le narrateur) appelé amphisbène [qui] pouvait se déplacer dans un sens puis dans l'autre sans se retourner parce qu'il avait deux têtes »[384]. C'est cette explication qui met Double tête en confiance, même si ce dernier fait une confusion entre amphisbène et amphithéâtre. C'est ce qui suscite d'ailleurs la moquerie de Chien méchant. Mais l'explication par le porteur du nom allait au-delà de la pensée de Chien méchant. Pour Double tête, ce nom signifiait pour lui avoir une vision dans de ce qu'il fait. Au combat par exemple, Double avait l'ambition de voir simultanément ce qui se passe devant et derrière, comme s'il avait deux têtes. Un mot, l'attribution de ce nom pour Chien Méchant, visait le ridicule de son ami. Car les deux étaient toujours en perpétuel conflit.

Pour finir, dans notre corpus il y a plusieurs micros-récits. Les plus représentatifs sont ceux que nous venons d'évoquer. Par leur écriture, ils montrent que l'écrivain négro-africain s'arrime aux nouvelles formes d'écriture, mais aussi que la représentation du personnage de l'orphelin reste pratiquement traditionnelle. C'est-à-dire le personnage qui a un destin implacable à double possibilités : soit il est aidé par les génies qui lui viennent en aide ; soit il est voué à l'échec. Et dans ce dernier cas, c'est la mort qui devient une sorte de sortie honorable pour échapper à la misère et mal être.

D'autre par, ces micro-récits montrent en substance le destin similaire des orphelins et la naïveté de certains au vue de la situation déplorable qui est la leur. Ils sont tous livrés à leur propre sort et doivent prendre leur destin en main. Mais malheureusement ce destin semble être tracé et dans la plupart des cas voué à l'échec. D'où la sonnette d'alarme du personnage de Nzamba qui voit en ce phénomène un problème d'ordre éthique et dont la responsabilité relève de toutes les acteurs de la société et l'Etat en premier lieu.

[384] Dongala (E.), op. cit., p.66.

Chapitre 2 : La carnavalisation de l'écriture négro-africaine : Essai sur une critique des mœurs

En partant du fait que la première « ambition de l'œuvre n'est pas la description ou la reproduction fidèle du monde mais davantage une opération qui, procédant par le biais de la narrativité et des modalités esthétiques appropriées, crée un monde virtuel, un monde réel »[385]. Ce monde virtuel ou réel se lit à travers certaines préoccupations qui font le quotidien des Africains.

Dans cette partie il s'agit de lire comment les auteurs font une caricature de certaines réalités des pays d'Afrique subsaharienne en insistant sur les faits liés au népotisme, la corruption et le détournement des biens publics. La mission sociale des écrivains négro-africains s'aperçoit à travers la vraisemblance et l'actualité de sa thématique. Parler de vraisemblance présuppose l'existence des faits réels vérifiables, matériels et historiques auxquels l'œuvre fictionnelle se réfère.

En nous focalisant sur les romans de notre corpus, l'on se rend vite compte que les auteurs se sont inspirés de la réalité socio-politico-économique de l'Afrique subsaharienne de l'époque. Qu'est-ce qui les auraient motivés ? Sans doute la pensée selon laquelle l'écrivain a pour mission d'éveiller la conscience toujours dormeuse de son peuple, de dénoncer le mal au grand jour dans l'espoir chimérique de transformer la société, de supprimer des injustices afin de créer une société exemplaire. L'on semble admettre de plus en plus que le rôle de l'écrivain africain consiste principalement à dénoncer « courageusement » le mal manifesté par les différentes tares de la société et l'on espère que de cette manière l'Afrique pourrait se débarrasser des injustices qui entravent inexorablement son épanouissement. Usant de la carnavalisation de l'écriture négro-africaine, nous montrerons avec les rudiments théoriques de Bakhtine comment le personnage de l'orphelin tourne en dérision les personnalités politiques de l'Afrique.

L'ambition est de critiquer la société africaine par l'ironisation, voir par la contestation. C'est en ce sens qu'il faut convenir avec Vincent Simédoh que

[385] Paré (J.), *Ecritures et discours dans le roman africain francophone postcolonial,* op. cit., p. 173.

> « Cette réflexion a pour objectifs de comprendre et de saisir les enjeux que suscite la pratique de l'humour et de l'ironie dans des situations dramatiques, déplorables voire tragiques qu'est le contexte de l'Afrique : rire pour (se) corriger, contester, sans pour autant être agressif? Dénoncer sans en avoir l'air? Est-ce une nouvelle esthétique? […] ce livre démontre comment le rire, à travers toutes les différentes formes qu'il peut prendre, à savoir la dérision, la parodie, le sarcasme, le grotesque par le biais de l'humour et de l'ironie qui sont les manifestations apparentes, est un outil à la fois de la contestation, de dédramatisation des situations tragiques, mais aussi une esthétique d'écriture en soi dans la représentation du réel, du sérieux, que ce soit au niveau social, politique ou de l'écriture elle-même qui joue à la fois sur la dissimulation, sur le carnavalesque, la polyphonie et le grotesque pour devenir une poétique du rire. »[386]

Dans ce sous point, nous entendons démontrer que la littérature négro africaine épouse, à une certaine période (notamment celle s'inscrivant dans la troisième génération) les contours d'une écriture qui s'énonce sous les caractères d'un carnaval (de l'écriture négro-africaine) qui plongent la littérature dans un certain dynamisme. Le carnaval, nous le savons, est une fête où s'entremêlent différentes formes et divers genres musicaux avec un rythme qui structure et s'énonce dans un désordre. Et le lieu de réalisation de cette fête est la rue. La crise dans cette optique consacre cette période où la littérature serait encore au service de l'histoire, laquelle histoire est encore entichée de drames (l'engagement, la contestation, la désillusion).

Ce chapitre traite de la notion de carnavalesque, qui fut proposée par le théoricien russe, Mikhaïl Bakhtine dès les années 1920. A partir de l'étude de la tradition orale des carnavals au Moyen Age et à la Renaissance en France, Bakhtine postule que la littérature peut être le lieu d'une subversion de la pensée vis-à-vis de la société. Opposant culture classique et culture populaire, Bakhtine définit le lien dialectique par lequel monde officiel et monde carnavalesque s'unissent et s'excluent mutuellement. Bakhtine le définit en ces termes :

> « […] l'origine allemande du mot carnaval, qui tirerait son étymologie de **Karne** ou **Karth**, ou ''lieu saint'' (c'est-à-dire la communauté païenne, les

[386] Simédoh (V.), *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Des enjeux critiques à une poétique du rire,* Peter Lang, coll."Cultures francophones et Littératures", 2012, quatrième de couverture.

dieux et les serviteurs) et de val (ou **wal**) ou ‘‘mort’’, ‘‘tué’’. Carnaval signifierait donc ‘‘procession des dieux morts’’. Nous citons cette explication dans le seul but de prouver à quel point l’idée de carnaval, compris comme la procession des dieux détrônés, pouvait être tenace. »[387]

En effet, l’écriture carnavalesque renvoie à cette forme scripturale dans laquelle le langage modèle l’espace comme un lieu de théâtralité où le verbe ne s’énonce plus dans un ordonnancement, mais plutôt dans le désordre le plus absolu. Nous allons donc mettre en application le point de vue de Bakhtine sur les auteurs négro-africains francophones.

1- La corruption comme mode de vie populaire : regard satiriste de l’orphelin

Pour bien analyser cette partie de notre travail, il est important de faire un contour sur la terminologie des termes essentiel : satire et corruption. Il faut dire que la satire est une forme littéraire que les écrivains ont mise au service de leur engagement. Mais la satire est aussi un type de discours que tout un chacun peut s'approprier. On peut la définir par une base minimale : c'est une forme qui unit un ton comique, un virulent esprit critique, une norme axiologique (c’est-à-dire un système de valeurs, qu'elles soient morales, politiques, religieuses, sociales ou autres) et une finalité pragmatique (c’est-à-dire l'intention d'avoir un impact sur la réalité). C'est l’union du système de valeurs, autrement dit des convictions, et de la visée pragmatique qui fait de la satire un comique militant.

En outre, en raison de sa portée critique, la satire est aussi un discours offensif : elle vise toujours un objet, qu'elle constitue en cible. Elle met donc en jeu trois actants : le satiriste (l’orphelin qui représente l’auteur), sa cible (les dirigeants politiques et la société) et le destinataire (le public à persuader). Le principe central de la stratégie satirique de nos auteurs est la dégradation : les politiques font l’objet d’un traitement rhétorique qui vise à les rabaisser, la déconsidérer dans l’esprit du public vulnérable africain. Et l’arme qui sert à dégrader la cible et à conquérir le destinataire, c’est le

[387] Bakhtine (M.), *L’œuvre de François Rabelais*, op. cit., p.390.

comique : le rire que suscite la satire a une double visée, déprécier la cible et nouer une relation de complicité supérieure entre le satiriste et son destinataire. L'orphelin veut décrire les tares de la société afin de susciter un regard sur son statut. La satire lui permet donc de déployer une rhétorique comique pour critiquer les pouvoirs politiques africains en les ridiculisant dans le but de persuader un destinataire et d'avoir un effet sur la réalité. Nous le verrons longuement sur la corruption qui se généralise dans tous les Etats africains.

En outre, le discours satirique a pour particularité de mêler le comique et la critique. Ce sont deux éléments que l'on peut analyser grâce à la notion d'*éthos*.

L'*éthos*, notion venue de la rhétorique, est un des éléments de la stratégie persuasive de l'orateur en général. Selon la définition de Roland Barthes, « ***éthè*** sont les attributs de l'orateur […] : ce sont les traits que l'orateur doit ***montrer*** à l'auditoire […] pour faire bonne impression : ce sont ses ***airs*** »[388]. L'***éthos*** du locuteur est prévu en fonction de l'effet qu'il doit produire sur le destinataire, si bien qu'il est indissociable des phénomènes de réception, ce que la rhétorique antique nommait *pathos :* « ***Pathè***, ce sont les affects de celui qui écoute (et non plus de l'orateur), tels du moins qu'il les imagine »[389]

Le discours satirique peut être analysé en ***éthè***, dans la mesure où il s'agit en principe d'un discours concerté, destiné à produire un certain effet, persuasif, sur le destinataire. Tout d'abord, il présente l'*éthos* de la moralité et du bon sens, qui vont de pair avec son système de valeurs. Tout satiriste prétend prendre la parole pour faire triompher le droit et la juste opinion, tout satiriste affiche sa vertu et sa lucidité. C'est ce que nous tenterons de montrer avec le discours persuasif des corrupteurs et dictateurs en Afrique.

Enfin, la satire comporte un dernier *éthos*, le comique. C'est lui qui, en s'alliant au mépris, engendre une cuisante moquerie. Ceci s'expliquera dans les justifications que les dictateurs donnent de leurs atrocités et actes commis pendant les périodes d'exercice de leur pouvoir. C'est à la fin que l'on comprend la moquerie et le ridicule que dégagent les discours de ces derniers.

---

[388] Barthes (R.), « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *in L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1985, p. 146.

[389] Idem.

A propos de la corruption, il faut dire qu'il est difficile d'étudier les œuvres négro-africaines de ces dernières décennies sans faire référence au phénomène de la corruption. Dans la plupart des œuvres de notre corpus, la corruption se déroule sous le regard du personnage de l'orphelin qui profite de cette occasion pour critiquer les tares de la société dans laquelle il vit. Avant de procéder à l'évocation de la corruption comme motif d'un satirisme, il est important de souligner que plusieurs critiques africains ont fait mention de ce phénomène dans leurs ouvrages. C'est dans celui de Mutsipayi K. Cibalabala que nous trouvons la définition de la corruption. Il tient cette définition du contenu sur l'internet :

> « Etymologie : du verbe corrompre, venant du latin **corrumpere**, briser complètement, détériorer, physiquement ou moralement. La corruption est l'utilisation abusive d'un pouvoir reçu par délégation à des fins privées comme l'enrichissement personnel ou d'un tiers (famille, ami…). Elle consiste, pour un agent public, un élu, un médecin, un arbitre sportif un salarié d'entreprise privée…, de s'abstenir de faire, de faciliter quelque chose, du fait de sa fonction, en échange d'une promesse, d'un cadeau, d'une somme d'argent, d'avantages divers. »[390]

La définition de la corruption est claire et se résume à la facilitation d'un agir. Même par la suite Cibalabala présente deux types de corruption : active (pour l'auteur de l'offre de promesse, de présents, d'avantages…) et passive (pour celui qui du fait de sa fonction accepte ou sollicite cette offre). Dans tous les cas les résultats sont les mêmes.

Du point de vue onusien, la corruption est un phénomène social, politique et économique complexe, qui touche tous les pays. Elle sape les institutions démocratiques, ralentit le développement économique et contribue à l'instabilité gouvernementale. La corruption s'attaque aux fondements des institutions démocratiques en faussant les élections, en corrompant l'État de droit et en créant des appareils bureaucratiques dont l'unique fonction réside dans la sollicitation de pots-de-vin. Elle ralentit considérablement le développement économique en décourageant les investissements directs à l'étranger et en plaçant les petites entreprises dans

[390] Cibalabala (M.K), *La dimension sociopolitique de la littérature africaine contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2012, p.104.

l'impossibilité de surmonter les « coûts initiaux » liés à la corruption. C'est donc un phénomène difficile à cerner.

Dans un de ses ouvrages intitulé *Le Roman africain francophone post-colonial : Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Mamadou Kalidou Ba dénonce la corruption à travers ce qu'il appelle ''Une Gestion gabegique'' des Etats africains. En effet, il montre que la corruption devient dans ces Etats comme une gangrène qui ronge tout le corps sociétal. Il considère que toutes les couches de la société sont soumises à ce phénomène. Il va même plus loin en considérant que :

> « la corruption et le détournement des deniers publics sont ancrés dans les mentalités et si ravageurs qu'aucun plan d'ajustement, si généreux soit-il, ne pourrait redresser ces économies plasmolysées. Ce phénomène est d'autant plus inquiétant que la corruption ne constitue pas l'apanage exclusif des dirigeants, elle est pratiquée autant par le haut fonctionnaire que par le modeste citoyen. »[391]

On peut lire que le phénomène de la corruption est lié à celui de détournement des deniers publics. Car il n'est pas rare de constater que dans les sociétés africaines telles que décrites par les auteurs négro-africains, les biens publics se confondent avec les biens individuels. Ceci devient à tout sens comme faisant partie d'une nouvelle culture ou d'une nouvelle pratique chez les Africains. Puisque le phénomène s'étend à toutes les couches de la société. Il n'y a plus que les dirigeants qui ont l'apanage de la corruption, même le modeste citoyen la pratique à son niveau pour satisfaire ses besoins et son égocentrisme. Nous montrerons des exemples précis dans la suite de cette analyse. Mais il est important de constater que malgré cette pratique, la population et l'Etat demeurent dans le même état de délabrement et de lamentation. Et les écrivains africains ne restent pas insensibles face à un tel fléau qui est presque généralisé dans tous les Etats comme il a été signalé plus haut. C'est pourquoi, avec beaucoup d'ironie et de satirisme, ils décrivent chacun à sa manière ce phénomène sous le regard du personnage de l'orphelin qui, pour sa part, ne se contente plus de peindre son état de marginalisé de la société, mais profite de cette occasion pour dénoncer ces tares.

La récurrence de ce phénomène amène donc Denise Coussy à faire la remarque suivant : « L'état de la nation est avant tout présenté à travers le prisme déformant de la

[391] Kalidou Ba (M.), *Le Roman africain francophone post-colonial : Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride,* Paris, L'Harmattan, 2009, p.45.

corruption qui est devenu le leitmotiv obsessionnel de ces littératures. Présentée comme l'intervention inévitable du politique (souverain) dans l'économie (défaillant), elle est l'expression du dysfonctionnement social généralisé »[392].

Elle montre à ce sujet que la corruption devient la sève qui nourrit la production littéraire des écrivains de la nouvelle génération. Dans ce sens, une justification peut être perçue en sachant que la majorité de ces auteurs ont choisi la satire comme mode d'écriture. Ils mettent au centre de leur sujet l'ironie et la subversion dans la perception du système politique. Cet aspect est lié à la défaillance économique que l'on retrouve dans la plupart de ses pays. Sur la généralisation de ce phénomène, la conversation entre Muna et Mutadibé[393] est assez expressive et permet de comprendre en détail comment la corruption se déroule dans les strates de la société. On peut donc lire :

> « Du sommet de l'Etat jusqu'au plus petit planton, un seul mot : Corruption ! Ainsi va ce pays. Les fleurs s'épanouissent ! disait-on jadis pour signifier que le Wasabondji restait prospère. Plus personne ne le dit aujourd'hui. Les Père de la Nation ont longtemps entretenu cette illusion, mentant allègrement à un peuple dont ils avaient auparavant fait large éventail d'ignares et passifs. »[394]

Cette assertion vient renforcer la pensée de Kalidou Ba et celle de Denise Coussy. En effet, Georges Yémy montre dans ce roman que la corruption semble être hiérarchisée et qu'elle devient ce que Coussy a appelé le ''leitmotiv'' des écrivains négro-africains. Ces propos montrent bien qu'à tous les niveaux de l'échelle sociale, la corruption est présente. Avant d'évoquer les principaux commanditaires de ce phénomène, il pense à travers la voix de son narrateur au temps jadis où ''le Wasabondji restait prospère''. Et l'évocation des ''fleurs'' [qui] s'épanouissent'' montre à quel niveau l'économie était florissante et permettait le bon fonctionnement de l'Etat. La comparaison avec les fleurs pourrait faire un rapprochement avec le Printemps en Europe ; saison durant laquelle les plantes retrouvent leur forme et reprennent vie. Ce

[392] Coussy (D.), *La Littérature africaine moderne au Sud du Sahara*, Paris Karthala, 2000, p.85.

[393] Soulignons au passage Mutadibé est le mentor et l'accompagnateur de Muna ; il est l'équivalent de Yacouba, le marabout multiplicateur de billet chez Birahima.

[394] Yémy (G.), op. cit. p.122.

qui peut signifier de la situation des pays africains avec le boom pétrolier. Et durant cette période, les dirigeants avaient la mainmise sur toutes les activités économiques et faisaient planer des menaces sur la population qui osait mener une activité illicite. Ce qui fait que les strates de la population étaient entretenues dans l'illusion comme le dit ce narrateur. Mais cela n'aura duré qu'un court instant. Ce qui fait que la prospérité dont il est question n'est plus valable de nos jours. Car la faiblesse économique causée par les tenants étatiques amène certains à ouvrir les yeux sur les pratiques qui s'y déroulent. Il faut dire que les années quatre vingt dix apportent un nouvel air dans le monde[395] et qui change la conception de plusieurs dirigeants dans la gestion de la chose publique.

Les Pères de la Nation, dont parle Muna ne sont autres que les dirigeants politiques qui ont longtemps gardé la population dans l'obscurantisme durant la période du parti unique. Mais aujourd'hui, chacun a compris le jeu de la corruption et prend sa part du gâteau à son niveau. Le peuple n'attend plus que les Père de la Nation leur donnent les restes. Chacun se sert quand il veut et comme il veut et comme il peut. C'est pourquoi on trouve la corruption dans toutes les instances administratives. On peut le constater à travers la présentation de certains corps : « La police wasboe[396] est la plus corrompue au monde et l'une des bêtement violentes. Quant aux militaires, ils sont pour ainsi dire intouchables. Et pas dans le sens de la sous-caste indienne. La justice ne se rend pas, elle se négocie à grand apport de billets de banque »[397].

En Afrique, après les politiques qui sont visés dans le phénomène de la corruption, il y a les forces de l'ordre. Celles-ci sont le socle même du pouvoir politique et militaire dans un pays. Ce sont elles qui sont capables de changer le fonctionnement des institutions avec les rébellions. C'est pourquoi, elles sont ''intouchables''. Pour éviter les révoltes, les Pères de la Nation regardent ces derniers commettre de forfaits devant la population sans pour tant les traduire en justice. La justice qui, elle aussi connaît le même sort. C'est dans ce sens que Mutadibé dit à Muna que ''la justice ne se

[395] La chute du mur de Berlin en 1990 a favorisé une recomposition des relations géopolitiques qui imposaient aussi aux États africains un ajustement de l'ordre politique interne. Les réponses nationales se sont cristallisées dans des formes et des modalités diverses de transitions politiques qui avaient en commun de se réclamer explicitement d'un projet de démocratisation de type libéral. Ainsi on passage des systèmes de partis uniques au pluralisme politique.

[396] Waboe est l'adjectivation de Wasabondji, le pays de fiction dans le roman de George Yémy.

[397] Yémy (G.), op. cit. p.122.

rend pas, elle se négocie à grand apport de billet d banque''. Le billet de banque est le déterminant de toute justice désormais. Tous les problèmes sont réglés à l'amiable. Les ''dessous de table'' ou ''pots-de-vin'' suffisent pour culpabiliser ou déculpabiliser quelqu'un[398].

Le mode de corruption policière est plus explicite dans le roman de Sylvain Nzamba. En effet, sous le regard de Tsiana la jeune orpheline et de sa copine Sabrina, l'action des policiers ne passera pas inaperçue. C'est lors d'un cours de conduite organisé par leur moniteur d'auto-école les enfants vont avoir l'illustration de la corruption :

> « il [le moniteur d'auto école] nous a demandé de bien observer le travail des policiers qui étaient au poste de contrôle. Ils étaient au nombre de cinq.
> Tous les véhicules étaient soumis au contrôle a priori. Mais nous avions l'impression que les particuliers étaient moins visés que les chauffeurs de taxis. Avec le temps, nous avons compris ce voulait nous montrer le maître d'auto-école. En moins d'une heure, nous avons vécu des scènes horrifiantes. Comment des agents de la force publique pouvaient racketter des citoyens dont ils ont pourtant la charge s'assurer la sécurité ! A chaque passage, le scénario était identique, une main pliée qui s'ouvre sur celle du policier. […] »[399]

Avant que Monsieur Diallo ne fasse observer à ses élèves la scène de raketage des policiers, elles étaient soumises à une épreuve de devinette qui visait à susciter l'esprit de discernement et d'analyse chez les enfants. Car l'endroit dans lequel il devait les y amener était inhabituel pour enfants. La découverte de cet endroit a provoqué la stupéfaction chez les jeunes. Tsiana particulièrement n'avait jamais affronté ce genre d'épreuves auparavant. Mais ce qu'elle voit dans la rue montre dans quelle mesure la corruption s'est accrue dans son pays. Ce qu'elles observent du comportement des policiers, c'est que ces derniers ne s'en prenent pas aux particuliers, mais uniquement aux chauffeurs de taxis. La preuve, après la démonstration du maître d'école, Tsiana a

[398] Selon Cibalabala, en France, la corruption est considérée comme une pratique illicite pouvant conduire à des amandes de 150 000 euros et jusqu'à dix ans d'emprisonnement pour des personnes exerçant une fonction publique.

[399] Nzamba (S.), op. cit. p.29.

pris le volant et est passée devant le poste sans se faire contrôler : « J'ai démarré en direction du poste de contrôle. Curieusement, nous sommes passés comme une lettre à la poste »[400]. Or, le poste de contrôle concerne normalement toutes les catégories de chauffeurs. Pourquoi cette particularité aux chauffeurs de taxis ? Sans doute parce que les chauffeurs de taxis sont en contact permanent avec l'argent et ces derniers sont facilement influençables. A la différence des particuliers qui sont généralement en règles, les chauffeurs de taxis ont souvent de défaut de documents. Pour éviter les procès verbaux qui coûtent souvent chers, ils ont contraints de traiter le problème à l'amiable avec les policiers. C'est pourquoi le ''scénario était identique, une main pliée qui s'ouvre sur celle du policier'' pour faire passer un billet dérisoire. Il y a donc deux questions à se poser dans ce cas : où va l'argent pris par ces agents de l'Etat ? Pourquoi le font-ils ?

Les réponses sont toutes simples en se basant sur les réalités même si Kalidou Ba pense que « le réalisme africain n'est pas nécessairement une reproduction fidèle de la réalité. Le romancier s'efforce à bien des fois à brouiller l'identification de l'espace et du temps dans son récit, à caricaturer l'objet de sa dénonciation, soit par esthétique romanesque, soit pour des raisons liées sa liberté de création »[401]. Toutefois, la réponse à ces questions se trouve dans le quotidien des Africains. Sachant que l'argent issu de la corruption va généralement dans les poches des agents de police qui souvent sont accompagnés d'un chef hiérarchique qui contrôle tout. Celui-ci se met la plupart de temps dans un véhicule de fonction mis pour la circonstance ou sous un abri qu'ils auraient fabriqués en forme de bureau ambulant. Le chef hiérarchique reçoit souvent les cas très litigieux : soit le chauffeur n'a pas voulu s'acquitter de son procès verbal, soit le policier est en face de quelqu'un qui est en règle et dont ils veulent absolument faire payer, ou ''mouiller le képi ou la barbe'' du policier pour employer une expression populaire au Gabon. On peut bien remarquer dans l'œuvre de Nzamba que la description n'est pas assez longue, mais en dit beaucoup sur ce phénomène de la corruption. C'est une sorte d'ébauche de ce qui se passe dans les villes africaines.

A la deuxième question posée, il faut dire que la principale motivation de la corruption chez les policiers est le souci de combler les fins du mois souvent trop longues. En effet, ces agents sont généralement mal rémunérés et pour combler leurs

[400] Idem.

[401] Kalidou Ba (A.), op. cit, p.16.

salaires dérisoires, ils sont contraints de recourir à ces méthodes illicites. La conséquence est bien entendu le manque à gagner de l'Etat.

Cette scène dont la jeune orpheline et sa copine ont vécus témoigne du degré de corruption qu'il y a dans les Etats africains et participe en même temps à l'élaboration d'une esthétique de la satire de la mauvaise gouvernance.

S'il y a à résoudre le problème de la corruption, toutes les parties de sont concernées. Tout semble se passer par l'amélioration des conditions de vie de toutes les tranches sociales dont les plus faibles sont les victimes du système. C'est en cela qu'il faut convenir avec Cibalabala que ce mal est un fléau auquel les gouvernants doivent combattre en appliquant la loi sans pitié aux coupables reconnus par la justice indépendante. A l'allure où vont les choses, on peut déduire que ces derniers seraient complices de certaines compromissions dont la population est victime. Comme on le constate, ajoute-il, la corruption dans ces pays ne doit pas être une gangrène à part, elle doit être intégrée dans la situation globale. Car elle ne peut se démarquer de cette dernière. Pour tout dire, elle reflète l'image de ces gouvernants présentés de satiriquement par les auteurs africains.

La satire est naturellement aussi, de façon bien plus traditionnelle et bien plus ancrée dans les mœurs, l'arme de la contestation des pouvoirs. Il est donc parfaitement attendu que les orphelins-enfants-soldats l'utilisent eux aussi, comme cela se fait dans tous les mouvements face à tous les gouvernements. Mais il se passe en plus de nos jours quelque chose d'inédit : la satire des contestataires est la réponse à la satire débraillée, sommaire et inconvenante des chefs d'Etats africains, et il se trouve qu'elle est de surcroît issue d'une communauté des personnes qui ont subies la souffrance dans leur enfance. C'est ce que nous allons voir dans la partie qui suit.

2- L'orphelin et la raillerie de la dictature : une esthétique de l'envers des choses

Poursuivant dans la même logique que la partie précédente, le deuxième *éthos* de la satire est cet énergique esprit critique qui se manifeste par le rabaissement de la cible. En d'autres termes, le deuxième *éthos* de la satire est le mépris. Ce satirisme comporte

un dernier *éthos*, le comique. C'est lui qui, en s'alliant au mépris, engendre une cuisante moquerie, la raillerie. Cette raillerie va se déployer sur le concept de dictature en Afrique.

Thème très développé par plusieurs écrivains, la dictature est devenue comme une obsession dans la production littéraire de ces dernières décennies. Mamadou Kalidou Ba a consacré tout un ouvrage sur la question de la dictature en Afrique[402]. Ce thème qu'il a repris dans son ouvrage intitulé *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) : De la narration de la violence à la violence narrative*[403] où il montre que c'est sous l'impulsion du roman de Kourouma (*Les soleils des indépendances*[404]) que les langues des écrivains de nouvelles (2éme) génération se délient. Il cite entre autre *Le cercle des tropiques* d'Alioune Fantouré, *Perpétue et l'habitude du malheur*[405] de Mongo Beti, *Le Bel immonde*[406] de V.Y Mudimbé, *Les crapauds brousse*[407] de Tierno Monénémbo, *La vie et demie* de S.L Tansi, *Toiles d'araignée*[408] de Ibrahima Ly, etc.

Il montre dans le premier ouvrage cité que «le mal de la dictature et ses terribles conséquences tant sur l'individu que sur la communauté tout entière » est devenue une obsession. Il a donc focalisé son étude sur la « question du pouvoir politique et son exercice, mais tout en mettant l'accent sur la manière avec laquelle ces écrivains [les écrivains de son corpus] ont essayé de rendre compte de ce phénomène complexe »[409]. (p13)

---

[402] Kalidou Ba (M.), *Le Roman africain francophone post-colonial : Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, 2009.

[403] Kalidou Ba (M.), *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) : De la narration de la violence à la violence narrative*, Paris, L'Harmattan, 2012.

[404] Kourouma (A.), *Les soleils des indépendances,* Paris, Seuil, 1970.

[405] Beti (M.), *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet/Chastel, 1974.

[406] Mudimbe (Y.), *Le Bel Immonde*, Paris, Présence africaine, 1976.

[407] Monénémbo (T.), *Les Crapauds-brousse*, Paris, Seuil, 2010.

[408] Ly (Ibrahima), *Toiles d'araignée*, Paris, Actes Sud, réédit.1997

[409] Kalidou Ba (M.), *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) : De la narration de la violence à la violence narrative*, op. cit., p.13.

Mais l'angle nous avons choisi pour parler de la dictature dans notre corpus est celui de la raillerie et de la dérision telle que présentée par Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*[410]. En prenant argument sur le personnage de l'orphelin qui est l'acteur central de cette raillerie, les auteurs de notre corpus montrent que la dictature est l'une des caractéristiques des chefs d'Etat africains.

Nous ne reviendrons pas longuement sur l'histoire qui a déjà été dressée par Kalidou Ba en montrant l'accession de ces dirigeants au pouvoir, mais nous les pointons nommément comme cela a été fait par les personnages que nous étudions. La grande remarque que l'on peut faire dans ces romans c'est que la dictature est décrite plus dans les œuvres qui parlent de la guerre civile, même si elle est ébauchée chez d'autres auteurs qui ne parlent pas de guerre. C'est donc dans les œuvres de Kourouma et Yémy que nous allons ressortir la dérision des dictateurs comme mode d'une esthétique du roman négro-africain et qui participe en même temps de montré la victimisation des orphelins. Signalons au passage que les acteurs principaux de cette description ne sont d'autre que des orphelins que nous analysons depuis le début de ce travail.

Lorsqu'on lit l'œuvre de Kourouma, on remarque que la dérision est plus directe et cinglante. Cette approche, sans doute très abrupte du sujet hautement délicat qu'est la politique, trouve certainement son explication da la nature de son narrateur homodiégétique. Birahima, puisqu'il s'agit de lui, est comme il se définit lui-même un de dix douze ans « insolent, incorrecte, comme barbe de bouc et parle comme un salopard »[411], c'est « l'enfant de la rue sans peur ni reproche ».[412] Birahima installe ici un procédé narratif qui permet à son auteur d'aborder une critique de l'autorité en dehors de la pudeur traditionnelle qui caractérise l'Afrique. Dans la perception de Kourouma, son narrateur n'appartient pas à une nationalité bien précise. Il parle de l'Afrique et ses dictateurs. A ce titre, il lance une critique sur les différents régimes politiques d'après les indépendances. Ses jugements peuvent être hâtifs et sévères même quelque peu tronqués mais toujours pertinents comme l'illustre cette citation :

---

[410] Bakhtine (M.), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, « Edi. Tel », Gallimard, 1970.

[411] Kourouma (A.), op. cit., p.08.

[412] Idem. p.222.

> « Compaoré à Taylor, Compaoré le dictateur du Burkina, Houphouët-Boigny le dictateur de la Côte d'Ivoire et Kadhafi le dictateur de Libye sont des gens bien, des gens apparemment bien. Pourquoi apportent-ils des aides importantes à un fieffé menteur, un fieffé voleur, à un bandit de grand chemin comme Taylor pour que Taylor devienne le chef d'un Etat ? Pourquoi ? De deux choses l'une : ou ils sont malhonnêtes comme Taylor ou c'est ce qu'on appelle la politique dans l'Afrique des dictatures barbares et liberticides des pères de la nation »[413]

Au-delà de l'expression romanesque très originale de Kourouma dans cette œuvre, cette citation est intéressante à plus d'un titre. Les célèbres chefs d'Etat cités, qui aujourd'hui encore parmi eux font « amende honorable » dans l'opinion internationale, sont tous qualifiés de dictateurs sous le verbe du petit orphelin Birahima. Le raisonnement du narrateur pour justifier son allégation peut paraître superficiel et hâtif, pourtant, il n'en est pas moins logique. En effet, au moment de la publication de cette œuvre, le caractère à la fois dictatorial et sanguinaire de Taylor restait à établir, avec le recul, la culpabilité de celui qui fut l'homme fort du Libéria ne fait plus aucun doute puisqu'il se trouve en ce moment dans les geôles de du tribunal pénal international (TPI). Or, si les faits qui lui sont aujourd'hui reprochés sont irréfutables, comment alors expliquer le soutien de ces pairs qui n'ingoraient pas les exactions de leur protégé ? Parce qu' « ils sont malhonnêtes comme Taylor, répondrait Birahima par inférence. Dès lors on s'aperçoit que les deux possibilités de réponse proposées par le narrateur renvoient la même assertion : l'Afrique est dirigé par les un consortium de chefs d'Etat dictateurs, ''barbares et liberticides'' qui s'attribuent des titres de « père de la nation » !

Nous n'insisterons pas sur Mayinzamba et Konda qui sont les deux leaders incontestés du Wasabondji. Notre étude va se focaliser surtout sur les véritables dictateurs que l'on retrouve chez les deux auteurs.

Chez Yémy on remarque le même procédé. L'auteur a choisi de représenter les dictateurs nommément. Comme chez Kourouma, on retrouve presque les mêmes dictateurs chez Yémy. Il s'agit donc de : Mobutu, Bokassa, Compaoré, Eyadema, Ahidjo, Bongo, Idi Amin, Houphouët etc… Mais la particularité que l'on remarque chez Yémy ce sont les explications que son personnage-narrateur donne à chacun de ces

[413] Idem. p.68.

noms. En effet Muna, le jeune orphelin opère une sorte de descente aux enfers pour rencontrer tous les dictateurs cités ci-dessus.

Comme dans un rêve, il s'embarque avec celui qu'il appelle [son] Capitaine dans un souterrain pour Téphrapolis (équivalent de l'enfer). L'ouverture du chapitre trente sept met le lecteur de plein pied dans ce milieu imaginaire où l'on retrouve la plus part des dictateurs africains. Mais il s'agit avant tout de présenter les victimes de cette dictature :

> « Viens voir, mon Capitaine, ce que tu as fait aux charnures qui, hier seulement, bien qu'aujourd'hui en putréfaction, fraîches encore étaient. Eh oui ! Et vives. Je t'apprends cette vérité. Du cœur fondu. Elle vient de là. Pas lisse et tragique ! Ramasse l'acte de d'accusation tombé de la chaise cassée. Suis-moi à travers le tunnel. Ramène ta clique de fourbes. Allez ! Allez ! Vous m'appellerez le Grand Psychopompe ! Suivi ? Compris ? »[414]

Il s'agit comme nous l'avons dit des victimes de la dictature. Muna parle des corps humains comme de la viande dont on devait choisir les meilleures parties. C'est dire que les victimes de la dictature sont les leaders de la société et qui souvent causent du tord ou sont des entraves à la réalisation des dictateurs. Ces leaders étaient hier des vaillants hommes, mais sont devenues des corps en putréfaction.

On remarque une certaine autorité qui se dégage de la tonalité de Muna. Par anticipation à la logique de l'envers de chose dans le carnavalesque de Bakhtine, Muna devient dans cette partie l'autorité, le chef du milieu. On verra comment dans la suite tous les dictateurs sont soumis à ses recommandations, car c'est le maître du souterrain. Pour l'heure, le capitaine doit répondre aux chefs d'accusations dont il est le commanditaire. C'est pourquoi il lui demande de « ramasser sa clique de fourbes ». Il s'agit ici de l'ensemble des Présidents que nous avons cités, de ces trompeurs de la population africaine.

L'autorité de Muna durcie au fur et à mesure qu'ils avancent dans le tunnel. Pour raffermir cette autorité et sa dérision, il procède par des injures. Ils doivent tous fermer leurs « gueules », cette « bande de suceurs » qui n'a pas de question à poser, ni où ils vont, encore moins ce qu'ils vont faire. Même si ce tunnel est un « Enfer » ou le « Tartare », ils doivent suivre la cadence de leurs « couilles » et marcher. Ces couilles,

[414] Yémy (G.), op. cit., p.238.

Muna ne veut pas qu'ils germent ni n'éclosent. Car une autre semence venant d'eux ne sera que la ruine « du reste de ce qu'on appelle encore… Humanité »[415]. Muna ne veut aucunement que ces dictateurs puissent encore semer avec leurs organes génitaux. Car s'ils produisent des enfants, ces derniers vont poursuivre l'œuvre commencée par leurs Pères. Dans cette optique, la réalité est accablante, puisque les enfants germés produits par les dictateurs sont ceux qui poursuivent l'œuvre de leurs pères. Trois cas sont perceptibles : le Gabon, le Togo et Congo Démocratique où les enfants des présidents ont remplacé leurs pères qui étaient au pouvoir. On lit en filigrane une certaine raillerie sur le mode de succession au pouvoir et une caricature de ces dictateurs africains qui jette se jalons.

Cette raillerie se poursuit par la présentation que Muna fait des compagnons du Capitaine. C'est dans cette longue présentation que l'on voit tous les dictateurs :

> « Mobutu C'est-Sot-C'est-Con Wazabanana, Jean-Bedel, ton pote empereur-bananier, pas vrai, Capitaine ? Quel Bokassa, celui-là ! Mais quel clown ! Jean-Bedel ? Quel prénom génial ! Vous avez vraiment le don de faire rire, vous autres ! Quel sens de la drôlerie ! Et de l'autre côté, tout aussi hilarant mais moins spectaculaire, Ahidjo et le Jouisseur immobiliste. ''Pôle Billets'' pour nom de code. Ces deux-là, surtout le dernier, Paul Biya, dévastèrent la Rivière de Crevettes coulant entre le Cameroun et le Wasabondji. Que fait Interpol des billets saisis ? Ah tous ces singes payés à divertir et à gaver les Blancs ! Vous n'êtes pas mes nègres ! Que de pogroms, de tables rases, de charniers atroces et immenses, de camps de concentration. Schein ! Hitler et Staline surent vraiment vous inspirer »[416].

Cette assertion semble est un peu longue, mais elle permet de mieux procéder à la présentation d'une partie des dictateurs, surtout dans les détails. Muna ne laisse aucun indice échapper au lecteur. Tous les dictateurs sons nommés mais de façon parodique. Mobutu Sesse Seko Kuku Ngbendu Wa Za Banga né Joseph-Désiré Mobutu est devenu Mobutu C'est-Sot-C'est-Con Wazabanana. Il se présente donc comme un sot n'agissant qu'à son vouloir. Il avait la décision sur tout. Le pouvoir était centralisé à lui. La preuve, son nom de naissance a été changé. C'est pourquoi Muna dit que tout cirque est con,

[415] Idem. p.240.

[416] Yémy (G.), op. cit., p.240.

surtout dans cette république « bananière ». Poursuivant avec Bokassa, Muna le présente comme un « clown » que l'on sait s'était proclamé Empereur pour ressembler à Napoléon Bonaparte. Mais il s'agit pour Muna d'un « empereur-bananier », un empereur qui, comme son ami Mobutu, avait aussi la mainmise sur tout. Car l'histoire nous apprendra en détails les circonstances de son arrivée au pouvoir et ce qu'il en a fait. Muna se contente de montrer au lecteur quel type de personnage il s'agit, avec ce prénom qu'il trouve « génial ». Il se lit caricature, une raillerie derrière son appréciation. Car le prénom Jean Bedel est une abréviation de Jean Batiste de Lassalle (wikipédia). Pour ne pas faire dans le conformisme de l'administration coloniale, il a composé son prénom à partir de ce nom. Muna trouve cette attitude très drôle. C'est dans son vocabulaire qu'il appuie sa raillerie : « le don de faire rire », « barbarie, drôlerie », « hilarant » sont des expressions et des adjectifs qui montrent son degré du comique et de dérision. Aucune valorisation de ces personnages n'est perceptible. Puisqu'il que la plus part de ces dictateurs changent leurs noms ou modifient leurs prénoms par des anagrammes infondés. En même temps il pense que ce procédé relève d'une barbarie que les dictateurs infligent à leurs populations. Et cette barbarie est comparable à la drôlerie qu'ils tentent de créer dans ce procédé.

La dérision se poursuit également avec Ahidjo et son successeur Paul Biya. Sur le premier, la description n'est pas assez hilarante comme celle de son successeur dont la transformation du nom donne « Pôle Billet ». C'est un nom que Muna considère comme un « nom de code », mais pour qui ? Certainement pour les Blancs dont ils avaient pour mission de les gaver avec les richesses du sous-sol camerounais. Il ajoute par ailleurs que ces deux dictateurs sont considérés comme des « singes payés » pour divertir les Blancs. C'est donc réduire ces personnages au rang des animaux puisqu'ils ne sont même pas dignes d'être (ses) « nègres ». Le nègre qui jusque là est considéré comme un sous-homme.

Les dictateurs sont donc pires que des animaux. Car ils constituent en eux-mêmes la terreur. Il faut dire qu'ils pourraient s'inspirer du modèle colonial qui passait par la force pour faire imposer son idéologie. Tout le vocabulaire stalinien et hitlérien est réuni avec une progression ascendante. D'abord :

Pogrom = mot d'origine russe [погром] où l'on désigne un assaut, avec pillage et meurtres d'une partie de la population contre une autre. Et c'est exactement ce dont il est question dans les guerres civiles en Afrique. Muna ne ménage pas son langage pour le dire. Il le dit avec toute la cruauté qui se dégage lorsque ces actes sont commis.

Ensuite, ces dictateurs sont considérés comme des personnes qui ont subies un lavage de cerveau d'où l'utilisation de l'expression ''tables rases''. Enfin cette description de Ahidjo et Biya se termine par leur comparaison aux ''charniers atroces et immenses'', ce qui fait penser à la multitude des cadavres qu'ils ont été exécutés. C'est pourquoi le narrateur fait un rapport avec les ''camps de concentration'' qui rappellent Staline et Hitler.

Toutefois, la dérision ne s'arrête pas là. Elle se poursuit, mais cette fois accompagnée de la violence. Même en enfer, Muna emploie la violence puisqu'il procède ici au renversement de l'ordre tel que perçu par Bakhtine en parlant du ''bas matériel et corporel chez Rabelais'' : « […] avec le banquet, l'enfer lui offre le spectacle passionnant de la vie des damnés, organisée comme un vrai carnaval. Tout y est inversé, à l'opposé du monde des vivants. Les grands sont détrônés, les inférieurs couronnés »[417].

On remarquera que tout au long de sa description, Muna procède de la même manière. Il devient le Gargantua de Yémy dans ce roman, lui-même est couronné chef des enfers. Prenant le contrôle de l'action par le renversement de chose, il commet la violence sur celui qui a été un des dictateurs les plus sanguinaires de l'Afrique : Idi Amin Dada de son vrai nom Ongo Ango était le Président ougandais qui a laissé l'image d'un dictateur fou, violent et sanguinaire, tout autant qu'un cannibale présumé. Muna s'exprime avec autorité en ces mots :

> « Hé, halte-là, saleté de troupe ! Idi Amin Dodu, approche ! Clac ! Reçois mon soufflet, violent comme un fouet en pleine face. Transmets – le à ton voisin afin qu'il t'imite. Ainsi de suite jusqu'à la fin. Vous n'avez jamais rien su partager de bon avec vos frères. Je viens vous apprendre ce. Commencez par ce soufflet. Clac ! Bien, le dernier vient de recevoir sa part »[418].

Il y a une sorte de vengeance et d'acharnement qui se dégage dans l'action du jeune orphelin. La violence se lit clairement dans les propos de Muna. Le soufflet qu'il donne celui qu'il a transformé le nom –de Dada à Dodu – est flanqué en plein visage. Comme il ne veut pas que la douleur soit l'apanage d'Idi Amin, il lui demande de faire

[417] Bakhtine (M.), op. cit., p.381.

[418] Yémy (G.), op. cit., pp.240-241.

suivre le soufflet aux autres dictateurs de la troupe. Tout en émettant une critique sur le nombrilisme et l'égoïsme des ces dictateurs, il pense que la distribution du soufflet sera un moyen pour eux d'appliquer une des valeurs africaines qui est le partage. C'est à Blaise Compaoré que revient l'honneur de l'humiliation en recevant ''une claque de fillette''. Ce dernier est selon Muna considéré comme un ''macaque''.

Toutefois, en continuant cette longue marche dans le tunnel de l'enfer, Muna fait une distinction entre les dictateurs et les martyrs qui ont succombés à cause de leur opposition idéologique et politique. Il s'exprime en ces mots :

> « En avant, marche ! Sankara, Lumumba, Biko, Moumié et tous les autres s'impatientent. Que dire de Nyobé et Wandji. Martyrs point ne s'effacent. Vous ne les verrez pas, vous n'en êtes pas dignes, mais ils seront là, assistant à votre chute […] Vos victimes vous attendent. Vous avez même laissé faire Piètre Botha »[419].

La distinction est donc claire : il y a d'un côté les dictateurs et de l'autre les martyrs africains. Le camp des dictateurs concerne les Présidents dont nous avons décliné les identités selon le narrateur. Il y en aura d'autres dans la suite de cette analyse. Le camp de martyrs appartient aux figures de la lutte pour l'égalité des peuples et la justice en Afrique. Le jeune narrateur ne donne pas assez de détails sur chacun de personnage. Mais historiquement on sait que Sakara a lutté la libération du Burkina-Faso sous l'emprise de l'ancienne puissance coloniale. On sait également ses positions par rapport à la redistribution des richesses naturelles. Lumumba quant à lui est considéré comme le martyr de l'indépendance et de l'unité du Congo démocratique.

Biko est connu pour son militantisme anti-apartheid et proxénétisme en Afrique du Sud. Félix-Roland Moumié est une des grandes figures de la lutte pour l'indépendance au Cameroun. Il est considéré comme le héros national conformément à loi du 16 janvier 1996. Nyobé, comme son compatriote camerounais, dans le rang de ceux qui voudrait à l'époque des indépendances se débarrasser de l'emprise du colonialisme.

En citant ces personnages distingués par leur bravoure, Muna montre que leurs images resteront à jamais manifestes dans les cœurs des Africains. De plus, il opère une séparation entre les deux camps et certifie aux dictateurs qu'ils ne verront pas leurs victimes. Ceci montre la distinction du narrateur entre l'enfer des dictateurs et le paradis

[419] Idem.

des martyrs qui assistent au ‘‘détrônement’’ de chacun. Cette séparation est aussi faite sur la déformation onomastique des dictateurs. Tous sont tournés en dérision par la déformation de leur nom qui frise le ridicule. Mubutu et Biya qui ont vu leurs noms changé d’orthographe. Mais ceux des martyrs n’ont pas subis de transformations parodiques. On constate tout de même que d’autres dictateurs sont cités de façon systématique sans être parodiés. C’est le cas d’Eyadema. Mais ce dernier est aussi victime de la vengeance de Muna qui continue sa violence : « Avance, Eyadema…Bing ! Voici coup de pied. Alimente la chaîne. Partage avec tes frères ! N’oublie pas le Tchadien et le Soudanais[420].

Et plus loin, il ordonne encore à son Capitaine de donner ‘‘deux bonnes claques à Mobutu’’. Et le cycle va recommencer comme précédemment. Outre la violence physique, Muna procède également par la violence verbale qui se distingue surtout par les phrases entrecoupées, des interjections et des interrogations : « Tu m’énerves à la fin ! » [...] En as-tu terminé, Capitaine ? Bien. Viens recevoir ta ration »[421]. Il faut dire que la violence de Muna sur les dictateurs se tient sur quatre chapitre (38, 39, 40, 41). Et le Capitaine semble être celui le plus privilégié de tous. Car, dans la suite, c’est lui qui exécute toujours en dérision les chefs d’Etat Africains :

> « Capitaine, dis à Omar de ne pas dormir dans les rangs. Son Gabon n’est pas d’ici ! Ses amis français non plus. Et réveille Biya d’une claque. Tu baves, Paupol ! Et tes couilles ballottent. Du nerf, Houphouët ! C’’est bientôt la belle basilique du Deuxième Relais. Du nerf. Soutiens Jean-Bedel. Il y a un beau château d’Hardricourt en amont. Avec des servantes aux petits soins »[422].

Si on tient compte du contexte de publication de ce roman, le rapprochement se fait très vite avec l’état de l’ex-président du Gabon. En effet, en évoquant Omar qui dort ‘‘dans les rangs’’, le narrateur veut montrer la fatigue qui habite ce personnage qui croule sous le poids de l’âge. Omar a présidé le Gabon pendant près d’une quarantaine années d’un règne sans partage. Et sa somnolence n’est que le résultat de son épuisement au pouvoir. Il voulait absolument mourir au pouvoir comme tous les autres dictateurs africains.

---

[420] Ibid.

[421] Idem. p.146.

[422] Idem. p.250.

De plus, Muna émet également une critique sur la relation d'Omar avec ''ses amis français'' qui étaient le socle de son pouvoir. L'histoire montre bien comme se déroulent les relations Franco-Gabonaises[423].

Les injures fusent à nouveau sur celui qu'il appelle cette fois Paupol Biya dont ''couilles ballotent'' entre les jambes. S'ensuit alors la critique sur les belles bâtisses d'Houphouët, notamment la grande basilique ; et celles de Jean-Bedel ne sont pas en reste, d'où l'assemblage des noms Bokassa-Boigny. Dans le même ordre d'idées il évoque le service des femmes qui traitent ''aux petits soins'' ces dictateurs dans leurs grandes villas. Ce mode de vie est bien explicite dans l'ouvrage de Mamadou Kalidou Ba, Le roman africain francophone post-colonial dans la partie intitulée ''L'obsession sexuelle du dictateur''. Il pense que « le dictateur apparaît comme terriblement obsédé par une sexualité très différentes des humains ''normaux'' »[424]. Mais il faut préciser avec Muna que ceci concerne leur vie passée. A présent, c'est lui qui est le maître qui règne dans le tunnel de l'enfer et son Capitaine est son exécutant.

Pour prouver que c'est lui qui couronne les dictateurs qu'il tourne en dérision, Muna emploie une tonalité encore plus coriace et rigide telle dans une armée:

> « Halte-là dictateurs nus ! Voici le Deuxième Relais. L'excavation à votre gauche est une salle d'attente pour ceux de passage. Assis ! Ça alors…Moment dort émouvant, il m'est donné de vivre l'humanité d'un dictateur ! Tu nous fais ta crise de claustrophobie, Jean-Bedel ? Songe à tous ceux que tu entassais dans des cages à rats, négriers sodomite ! Tu fus même taxé d'anthropophagie. Et ça se tient, ne serait-ce que métaphoriquement. Dis, comment est-ce, un gigot d'étudiant frais ? Où sont tes vastes palais, maintenant, hein ? Capitaine, vite une savate dans les noix. Et que ça le calme ! Je pourrais te faire arracher un bras. Ainsi tu ne serais plus empereur mais manchot. Rien de drôle, Mayirnzamba, chiotte salopée. Tien donc, Bongo réclame de l'eau. Il en exige même hic et nunc. On a soif, vieux ? Capitaine, astique ton petit tuyau et actionne ton robinet dans sa face

[423] Les relations entre la France et le Gabon sont séculaires et multiformes pour des raisons qui tiennent aussi bien à l'histoire qu'aux enjeux d'ordre politique, économique, culturel et social. Ces relations reposent sur des piliers de dialogue, de respect mutuel et de confiance. http://www.affaires-etrangeres.gouv.ga/ambassade/france/37-informations-generales/290-les-relations-franco-gabonaises/ du 08/07/2013.

[424] Ba (M.K.), *Le roman africain francophone post-colonial : Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, op. cit. p.89.

adipeuse. Qui a faim ? Capitaine, demande à ta meute qui a faim et sert-lui ce que tu sais en poussant sec »[425].

''Dictateurs'', le mot est dit. Ce mot qui est cité trois dans la même page n'était jusque là pas évoqué par le narrateur. Le lecteur sait alors qu'il s'agit de dictateurs humiliés. Comme on l'a démontré précédemment, tout le vocabulaire de Muna est dépréciatif, puisqu'il s'agit de la raillerie d'un orphelin. C'est pourquoi le narrateur décrit à nouveau l'univers de ''l'humanité d'un dictateur''. Lui-même se sent dans la peau d'un dictateur. Au-delà du stalinisme et l'hitlérisme qu'il décrit, il y aussi que Jean-Bedel entassait sa population dans des cages à rats et les sodomisait. Autrefois, il fut même taxé d'anthropophagie et c'est ce qui suscite la question de Muna sur la qualité d'un ''gigot d'étudiant frais''. Puisqu'il s'agit d'une vengeance/révolte, Jean-Bedel qui a commis ces atrocités, au lieu d'être empereur, sera manchot comme les victimes d'autrefois (cette image que l'on retrouve chez Birahima avec le phénomène de court et long manche c'est-à-dire les personnes à qui on coupait les bras pour ne pas aller voter).

Lorsqu'il s'agira de l'alimentation de ces bourreaux, c'est avec Bongo que Muna illustre la soif : « Bongo réclame de l'eau ». Alors qu'il vit dans un pays situé sous l'équateur et dont la pluviométrie est abondante et avec de nombreux courts d'eau, le Gabon connaît à l'orée du troisième millénaire les problèmes d'eau potable. C'est dans le roman de Sylvain Nzamba (*Les larmes de Tsiana*) que le problème est le mieux exposé.

Pour tenter de résoudre la préoccupation de Bongo, Muna demande à son Capitaine de sortir son organe génital pour arroser sa ''face adipeuse''. En ce qui concerne la faim, il lui demande de leur servir ce qu'il sait ''en poussant sec'', il s'agit sans doute de ses excréments. Cette partie est le sommet de la dérision chez Muna, même si celle-ci se poursuivra avec la justification des dictateurs qui s'accusent mutuellement sur leurs crimes.

La justification des crimes est un des détails assez important que Muna ne veut pas épargner à ces dictateurs. Celle-ci permet de comprendre en filigrane non seulement les causes pour lesquelles ces Présidents sont devenus dictateurs, mais aussi de cerner leurs actes et surtout leur responsabilité face aux personnes vulnérables comme les orphelins : « Aucun châtiment n'est à la hauteur de ce que vous avez fait, ta clique et

[425] Yémy (G.), op. cit., p.251.

toi, de nous[les orphelins, les ‘‘marginaux de la société’’], des bébés, des femmes, des vieillards et des chiens, monsieur… »[426] Muna montre bien qu'il n'y a pas de comparaison entre ce que ces dictateurs ont fait et ce qu'il les fait subir. Mais il veut quand même que chacun se justifie.

- Le Capitaine : « Nous avons tous été comme toi : enfant et plein de rêves de justice pour la Nation. La belle histoire ! Cite-moi un seul endroit au monde où les gens estiment avoir une justice qui ne lèse personne et je te donne illico raison sur tout »[427].

Il faut dire que l'intervention du Capitaine se résume à montrer Muna que lui aussi avait des ambitions pour le Wasabondji. Mais la société ne lui a pas permis de réaliser ses rêves. C'est pourquoi il s'est rangé du côté de ceux qui ne respectent pas la justice et l'égalité des hommes. Une façon de montrer à Muna qu'il termina aussi par faire ce qu'il a fait.

- Mobutu : « J'ai été pauvre, j'ai pioché dans le mangeoire des cochons, j'ai connu la souffrance qui apprend à résister, j'ai suivi chaque marche, pas à pas, jusqu'au sommet, qui es-tu, toi ? D'où sors-tu, pâle fantôme ? »[428]

Mobutu semble tenir sa justification de sa souffrance d'enfance. Est-ce ce qui lui donne raison sur ses atrocités ? Explication fallacieuse pour Muna qui relève qui voit en cela un motif de raillerie.

- Idi Amin Dada : « J'ai eu faim toute ma vie avant de pouvoir grossir, gringalet ! J'ai obtenu tout ce que j'ai possédé par la force de mon intelligence et la puissance de mon caractère »[429].

Idi Amin Dada doit sa gloire à son intelligence et son caractère rustre et motivé par la souffrance d'enfance. Une autre justification qui relève d'une raillerie, puisque celui qui était gringalet est devenu Dodu au pouvoir.

- Ahidjo : « N'ai-je donné la Révolution verte à mon peuple, lui apportant ainsi l'autosuffisance alimentaire ? Biya a tout cassé, ruiné les villes et le reste, partagé avec les siens en oubliant le peuple »[430].

---

[426] Yémy (G.), op. cit., p.254.

[427] Idem. p.255.

[428] Idem. p.256.

[429] Ibidem.

Ahidjo trouve sa justification comme une légitime défense fasse au pouvoir en place. Il a donné ce qu'il pouvait au peuple camerounais, mais Biya tout cassé et a fait usage du népotisme en oubliant le reste la population.

- Biya : « J'ai souffert moi aussi. J'ai grandi sans mon père et on m'appelait…bref […] J'ai trimé, j'ai douté, j'ai espéré comme n'importe qui, j'ai moi aussi mes blessures et mes traumatismes perpétuels. J'ai fait de mon mieux. J'ai échoué, mais on ne peut pas me juger sans comprendre. »[431]

L'intervention de Biya commence par l'implantation des jalons qui prouvent sa comparaison face à l'orphelin qui est devant lui. Comme Muna, il justifie qu'il a perdu son père très jeune et qu'il était aussi indexé par des sobriquets qui ne font pas toujours la joie des porteurs. C'est pourquoi il s'abstient de le dire. Mais le point commun avec les autres c'est la souffrance dont ils ont tous étés victimes. Comme tous les autres enfants, son espoir était en vain et ne garde que les souvenirs traumatisants. C'est pourquoi il dit à Muna qu'on ne peut pas le ''juger sans comprendre''.

- Bokassa : « Nous avons massacré et torturé, nous avons enfoncé nos mains dans les entrailles de ceux qui nous dérangeaient, tout ce que tu veux, petit comme dans du cambouis, mais c'était pour la maintenance de la machine […] j'ai été un enfant battu, et si pauvre que j'allais parfois recueillir discrètement des miettes de pain chez le boulanger ! »[432]

Bokassa ne ménage pas son vocabulaire comme les autres dictateurs. Il est franc et directe avec Muna. Il avoue leurs atrocités mais trouve une justification dans son enfance battu et contraint de recueillir les miettes de pain à la boulangerie. Plus loin, il justifie son extravagance en ces mots : « Je vivais dans un taudis que l'idée d'un empire jalonné de châteaux m'a hanté toute ma jeunesse…Tu me juges, me tourne en dérision… ». Le mot est dit : dérision. Le narrateur qui, depuis le début de sa description des dictateurs n'a pas osé dire qu'il s'agissait de la dérision, le dit maintenant après avoir compris les justifications des uns et des autres. On notera entre autre l'explication d'Houphouët qui justifie l'établissement de la basilique tout

---

[430] Ibid.

[431] Ibid.

[432] Idem. p.258.

simplement « parce qu'on a été longtemps frustré par la vie, et parce qu'on veut impressionner les Blancs ». Il voulait juste jouer aux impressionnistes alors que Compaoré de son côté dit que « l'Afrique était déjà pourrie » lorsqu'il est arrivé au pouvoir et que la mort de Sankara n'était pas de sa faute : J'ai juste fait la Rectification de son tir, et malheureusement, je l'ai atteint sans le vouloir dans son dos et loupé de face… ». Compaoré a commencé son propos en disant qu'il n'était pas Caïn. On sait l'histoire de Caïn qui a tué son frère Abel dans la Bible. Dans sa justification, on comprend le ridicule qui l'habite.

En définitive, il faut convenir avec Mamadou Kalidou Ba que Kourouma a inauguré un nouveau procédé d'écriture basé sur l'aspect anthroponymique inconnu des lecteurs des romans négro-africains. Il montre qu'en général les dictateurs tournés en dérision étaient représentés par des personnages dotés de traits de caractères tellement soulignés que seul le lecteur informé finissait par deviner l'homme ainsi indexé. Mais avec Kourouma et Yémy ensuite, on remarque qu'ils ont su briser cette barrière entre les personnages de fictions et les personnes réelles. Ils choisissent de citer plusieurs chefs d'Etat aujourd'hui déchus du pouvoir et dont nombreux sont décédés. Cette attitude montre qu'ils ont franchit la « limite » de la liberté d'expression. La traditionnelle convention romanesque de la représentation de la réalité dans la fiction ne suffit plus. Ils ne veulent plus s'arrêter à une simple indexation, ils veulent nommer en les affabulant du terme honni (surtout en Afrique) de dictateur.

La démarche de Yémy a été méthodique pour justifier la victimisation de l'orphelin et son couronnement en défaveur des dictateurs. On voit que le narrateur en prenant possession de la parole, s'élève au-dessus des dictateurs qui ont pillé l'Afrique et son peuple autrefois. On assiste tout au long de sa description au renversement de rôle tel que perçu par Bakhtine : « Les grands sont détrônés, les inférieurs couronnés »[433]. Tous les dictateurs n'ont plus aucun pouvoir devant lui. Même ceux qui comme lui étaient des orphelins dans leur enfance, sont soumis au même châtiment les autres. La souffrance semble être le point commun de ces dictateurs déchus. C'est cette même souffrance qu'ils ont fait subir aux populations qu'ils avaient le droit de diriger. Mais « les enfers, c'est le mal du passé, vaincu et condamné »[434] selon Bakhtine. Muna, lui a

[433] Bakhtine (M.), op. cit., p.381.

[434] Idem. p.387.

choisi de ressusciter le passé de chaque dictateur afin de comprendre les motivations de chacun la gestion gabegique des Etats africains.

Le pari de Yémy et Kourouma semble avoir réussi. En procédant par l'onomastique de ces dictateurs, ils passent dans les détails descriptifs les vrais détracteurs de l'Afrique et ceux qui ne donnent pas la possibilité aux personnes vulnérables (en particuliers les orphelins) la possibilité de se frayer une place dans la société. Victimes et bourreaux, ils le sont en même temps.

Kourouma pour sa part, a aussi indexé les vrais commanditaires de la guerre civile au Libéria et en Sierra Leone. On voit que les deux auteurs ont du recourir à l'onomastique tirée de l'histoire réelle pour présenter cette dénonciation de la dictature. C'est pourquoi nous avons fait le choix chez Yémy de ne pas insister sur le Wasabondji et les deux personnages dictateurs qui représentent ce pays : Konde et Mayirzamba. C'est aussi un choix délibéré de n'avoir pas insisté sur l'esthétique du renversement chez les jeunes orphelins qui ont la responsabilité de leurs parents restants. Laokolé devient la ''mère de sa mère'' et Bilâm le ''père de sa mère''. Car ces deux orphelins ont eu la tâche de s'occuper des seuls parents vivants. En même temps, on aurait pu lire la raillerie chez Bilâm qui se moque du gouverneur et en même temps soulève un problème étique. Il s'agit ici de l'ironie. Dans le cas de l'ironie, le sens littéral masque un sens implicite critique. Pour comprendre un énoncé ironique, il faut donc se livrer à un travail d'interprétation, qui consiste à déchiffrer une signification cachée et moqueuse sous un sens apparent qui sert à véhiculer clandestinement cette position subversive : « je te l'ai toujours dit, tout ça c'est du blabla. Il se moque du peuple ! Tu crois qu'après son discours ce cynique va ouvrir son porte-monnaie pour alléger la de l'orphelin ? Non certainement pas ! »[435]. Cette citation a été utilisée dans d'autres circonstances, cette fois elle permet de montrer que le point de vue du compagnon de Philo qui assistait aux obsèques de Marguerite, la mère de Bilâm, était une pure ironie sans fondement. Car même si le Gouverneur était présent pour des raisons politiques, il avait tenu sa parole, celle d'offrir à la mère de Bilâm les funérailles ''digne d'une princesse''.

L'étude carnavalesque se poursuit chez nos auteurs dans la critique qu'ils font dans la perception de la mort dans littérature africaine.

[435] Essomba (J-R.), op. cit., p98.

3- La carnavalisation de la mort dans littérature négro-africaine

Suivant la logique de la satire telle que décrite par Bakhtine sur l'œuvre de Rabelais, certaines œuvres de notre corpus déclinent avec mépris l'écriture de la mort. La mort est considérée en Afrique comme une étape cruciale de l'existence de l'homme sur terre. Le mort est respecté quel que soit ce qu'il aurait comme faute dans ce bas monde. Mais l'image que véhicule la littérature africaine du mort ressemble à celle décrite par Bakhtine.

En effet, la mort devient pour Bakhtine une banalité. Après avoir montré l'image de l'enfer telle qu'elle a été présentée par Muna dans sa rencontre avec les dictateurs africains, l'étude sur la mort n'est que la continuité de cette logique :

> « Voilà pourquoi la culture populaire s'est efforcée de vaincre au moyen du rire cette expression extrême du sérieux lugubre et de la transformer en joyeux épouvantail de carnaval. La culture populaire organise à sa façon l'image de l'enfer, opposant à la stérile éternité la mort grosse et donnant le jour, à la perpétuation du passé, de l'ancien, la naissance d'un avenir meilleur, **nouveau**, issu du passé agonisant »[436].

Par cette expression, Bakhtine montre la banalisation de la mort par le rire qui vient sans doute chasser ''cette expression extrême du sérieux lugubre'' pour que règne enfin un climat ''joyeux'' face la mort. Il ajoute que la culture populaire, l'autre nom du carnaval, présente autrement l'image de l'enfer où la mort serait une sorte de passage ou transition pour une meilleure vie. Il s'agit ici d'une sorte de linéarité dans la logique des événements et la mort se rencontre avec la vie, la nouvelle naissance inspirée de l'ancienne vie. Dans notre corpus, cette image est fortement représentée par le personnage de l'orphelin chez Essomba. En effet, le récit de Bilâm tourne au tour de la mort de sa mère. Dans les précédentes parties, nous avons donné quelques détails sur la mort de Marguerite. Mais dans l'analyse qui suit, il s'agit de montrer comment la mort devient une banalité dans la littérature africaine. Paradoxe avec l'évocation des mânes ancestrales que nous avons évoqué précédemment. L'ébauche qui a été fortement expliquée dans la partie du mythe de l'enfant orphelin, permet ici de désigner la mort de Marguerite comme une renaissance. Car nous dit Bakhtine, « là où il y la mort, il y a

[436] Bakhtine (M.), op. cit., p.392.

aussi naissance, alternance, rénovation » (p.406). Mais la renaissance dont il s'agit n'est pas d'ordre matériel. Et Essomba a su le démontré dans son roman en présentant le personnage de l'orphelin plein d'optimisme et le soumet à croire que la mort de marguerite n'est qu'une étape de sa vie sur terre.

En effet, pour Bilâm, « sa mère n'était pas partie, elle était là, plus belle que jamais, cachée dans cette vie qu'on ne peut pas voir, et ensemble ils aillent jouer un beau tour à tout le monde » (p.99). On voit bien que le narrateur refuse de prononcer le mot ''mort'' et préfère utiliser le verbe ''partir'' pour la désigner. Il s'agit là d'une conception typiquement optimiste de la mort. Le jeune orphelin dans la communion spirituelle avec sa mère voyait en ce décès une sorte de tour de magie qui allait changer le court de son existence. Cet instant transitoire de la mort à l'optimisme et de l'optimisme à la vie, est vécu par l'orphelin comme une catharsis. A Bakhtine d'ajouter que « la naissance et la mort se sont croisées. La mort est l'autre face de la naissance » (p.404). Muna ne sait pas s'il doit rire ou pleurer. Mais son questionnement laisse entrevoir l'espoir d'un meilleur avenir comme on peut le lire :

> « Et si tout était fini ? Non, ça ne pouvait pas être fini, il lança dans le trou une poignée de terre pleine de cailloux qui, en allant ricocher sur le cercueil, firent entendre à l'enfant une musique qui était tout sauf un air funèbre, et l'espoir renaquit, plus fort que jamais. En s'écartant pour laisser la place à Martha, son cœur murmura ce que sa n'aurait jamais avoué : ''Maman, je t'aime'' »[437].

Bilâm perçoit un signe de sa mère par la musicalité des cailloux qui ont ricochés le cercueil de sa mère. Cette musicalité, il était le seul à l'entendre, nous dit le narrateur. C'est ce qui confirme encore la théorie de la communication ancestrale. Comme il a été démontré précédemment, « les morts ne sont pas morts » et certains Bafouniers[438] avaient la conviction que « la mort n'était qu'une porte qui s'ouvrait vers un meilleurs qu'ils souhaitaient meilleur pour eux-mêmes et pour les leurs »[439]. Cette porte, Marguerite Belinga l'avait affranchie.

Revenant à l'aspect carnavalesque de la mort tel que présenté par Essomba, il faut dire que la mort de Marguerite était mêlée d'un comique qui brise les limites de la

[437] Essomba (J-R.), op. cit., p.100.

[438] Nom donné aux habitants du faubourg des Bas-Fonds.

[439] Essomba (J-R.), op. cit., p.11.

réalité africaine c'est-à-dire le respect pour les morts. En se rapprochant du thème de notre étude, Essomba soulève ici un problème d'éthique africaine qui brise les limites de la sacralité des morts. Cette présentation anaphorique d' « un enfant qui tenait dans ses bras un chien mort, qui lui-même tenait dans sa gueule le bras coupé d'une femme » montre à quel point les morts ne sont plus respectés. Cette image peut être ambivalente dans son analyse. Tantôt elle suscite un sentiment de tristesse, tantôt elle présente une image surréaliste digne d'un film d'horreur. Et ce film peut susciter la raillerie. Il semblerait qu'Essomba veut montrer la banalisation de la mort en Afrique. C'est lors des obsèques de Marguerite que le narrateur présente de façon ironique la valeur de la dame d'Elobi :

> « En temps normal, les clochards de l'acabit de Marguerite Blelinga étaient, à leur mort, furtivement jetés dans un trou grossier creusé à la hâte dans un coin de la forêt, le corps, dans le meilleur des cas, enroulé dans un vieux pagne. Mais, grâce à la succession d'événements dont l'étrangeté ne tenait qu'à leur agencement dans le temps, la mère de Bilâm avait droit à un enterrement digne d'un notable »[440].

Comme nous l'avons vu avec la mort de la mère de Muna, toutes les personnes non identifiées étaient enterrées dans la même fosse. Cette fois, pour des personnes de la classe de Marguerite, elles étaient ''furtivement jetées dans un grossier trou creusé en hâte dans un coin de la forêt''. Ceci montre une certaine négligence et un non respect pour le mort. Le corps de Marguerite n'était pas traité comme les autres en fonction de ce qu'elle était, mais de ce qu'elle est devenue. La mère de Bilâm comme celle de Muna, a droit à une sépulture ''digne d'un notable''. Cette femme qui a trimé durant sa vie trouve une considération de la communauté, le jour de sa mort. Essomba pose ici une question d'éthique qui relève de la marginalisation des personnes économiquement faibles. Durant sa vie, la vieille dame souffrait et dormait dans des abris de fortunes. Mais pour des raisons politiques, le Gouverneur veut « organiser pour cette femme pauvre femme des obsèques digne d'une princesse » (p.95).

La pauvreté de Marguerite n'était pas à démontrer selon la description du narrateur. C'est le constat de Martha, le mentor de Bilâm qui le confirme : « Elle-même, qui était pourtant une enfant de riche, ignorait qu'il pouvait exister tant de distance entre deux pauvretés » (p.77). Ces propos du narrateur montrent l'étonnement de Martha face

[440] Idem. p.97.

à ce qu'elle a vu dans le faubourg d'Elobi. La pauvreté de Marguerite était poussée à l'extrême. Mais le jour de son enterrement, elle avait eu droit aux funérailles d'une princesse. On lit dans les propos du Gouverneur une présentation oximorique. D'un côté une pauvre qui devient tout à coup princesse. Cette image relève plus de la raillerie que d'une attitude positive. La vision de l'auteur est sans doute de se moquer de la position du Gouverneur qui, comme tous les politiques, est prêt à tout pour amadouer le peuple. Marguerite n'avait pas besoin de tant d'honneur à sa mort.

Cette annonce de décès qui a traversé toute la ville du Charivaringa a soulevé tous les habitants au point où chacun avait un mot à dire. Il y a parmi les conversations populaires, celle d'un « homme chétif à la démarche chancelante et à la voix rauque » et le « surnommé Philo à cause de son parcours universitaire » (p.86). Les observations des deux personnages participent de ce que Bakhtine appelle la ''culture populaire'' (Genre culturel qui a pour principale particularité d'être partagé par une grande partie de la population). Participant au comique dans le roman d'Essomba, Philo, par ses connaissances universitaires trouvait une explication à donner à son acolyte. Car, dit-il, il ne voulait pas les choses lui soient racontées (p.88). Il devait vivre les hommages populaires de la dame d'Elobi avec les autres habitants. Et dans les propos ironiques de son ami, il est possible d'entendre :

> « Quand je vois ça, rétorqua son complice, j'ai envie de leur chanter à tue-tête la chanson du grand Sam, tu sais, celle qui : ''n'attendez pas ma mort pour m'acheter un cercueil en or, aidez-moi pendant que je suis encore en vie''. Il paraît que cette pauvre femme a passé sa vie à Elobi et que pour survivre, elle cherchait sa nourriture dans les poubelles »[441].

Cette image participe à la carnavalisation de la mort. Comment peut-on tenir des conversations n'ont pas de rapport avec la mort de Marguerite et chanter en même temps ? Ceci relève de la pure absurdité et concourt à la subversion du texte essobaien. En même temps, dans cette chanson, le personnage dit les vérités qui portent la critique sur l'attitude du Gouverneur, partant des hommes politiques. Pour rejoindre ce que l'on disait plus haut, la dame d'Elobi a souffert durant toute sa vie, c'est à sa mort qu'elle bénéficie d'un cercueil en or. Le ''rire et la mort'' (p.131) rabelaisien sont aussi présents dans l'œuvre d'Essomba au point de braver la sacralité de la mort en Afrique.

[441] Idem. p.98.

Chapitre 3 : Pouvoir politique et religions : Essai d'une critique des meurs

Cet ultime chapitre s'ouvre par le propos de Jacques Chevrier qui dit :

> « Lors de leur second congrès tenu en 1959, les écrivains noirs proclamaient solennellement leur volonté d'exprimer la réalité de leur peuple. Et de libérer ce peuple encore soumis. C'était poser le problème de l'engagement de l'écrivain noir et affirmer clairement sa mission et sa responsabilité à l'égard d'une masse innombrable et asservie. Mais cette postulation généreuse se heurtait, et se heurte encore à trois obstacles : la relative rareté de la production littéraire africaine, l'analphabétisme de la plus grande partie de la population et le manque d'intérêt des élites pour les œuvres littéraires. »[442]

Ainsi, non seulement la littérature critique les mœurs sociales et politiques, les faiblesses humaines et tous les maux qui rongent l'humanité, mais elle propose également des modèles, des héros, des personnages et des faits en situation. La société peut largement tirer profit de tous ces faits littéraires en situation dans la mesure où ceux-ci traduisent telle ou telle de ses préoccupations. Bessière et Michaud n'ont-ils pas écrit que « si la crise atteint l'homme et loge en son sein, l'art a son mot à dire ».[443] Ce mot se lit à travers les écrits de nos auteurs qui n'ont pas dissimulé les cris d'alarme de la population africaine, notamment les orphelins. C'est dans ce sens que s'inscrit l'engagement de nos deux écrivains qui s'attaquent aux dispositifs politiques des Etats africains. « La littérature engagée se caractérise donc par le fait qu'elle s'inscrit implicitement au cœur du texte l'espace d'une réflexion centrée sur la problématique de la réception. »[444] Cette littérature s'adresse d'abord au lecteur africain avant de s'étendre dans le ''Tout monde'' glissantien.

---

[442] Huit Mulongo Kalonda –ba-Mpeta ''La promotion des lettres congolaises dans l'enseignement Secondaire et Universitaire en République démocratique du Congo'', Colloque international, « 1960-2004 : Bilan et tendance de la littérature africaine », Lubumbashi, 26-28 janvier 2005, p.104.

[443] Bessière (J.) et Michaud (S.), *La Main hâtive des révolutions* (Esthétique et désenchantement en Europe de Léopondi à Hiener Müller), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11.

[444] Denis (B.), « Qu'est-ce la littérature engagée ? » *in La littérature et l'engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, p.58.

L'instauration d'un ordre nouveau positif dans une société suppose la maîtrise de tous les paramètres par ses dirigeants, et même par tous ses membres. Une société qui ne se « connaît » pas, qui ne sait pas se situer par rapport à son temps et à l'avenir, incapable d'identifier ses problèmes, ses aspirations, ses attentes, ses aptitudes, est une société en déroute, condamnée à mourir. Heureusement, Claude Duchet, indique que «le roman donne forme et sens [à l'idéologie collective], il est lecture de la société, lecture orientée, active, transformatrice ».[445] Il est vrai que la littérature a surtout une fonction esthétique. Mais la fonction esthétique de la littérature revêt le caractère cathartique dans la mesure où, en plus de ce sentiment de satisfaction intérieure qu'elle procure d'abord, elle offre ensuite souvent l'occasion d'une catharsis individuelle ou collective, charriant des problèmes accumulés consciemment ou inconsciemment et devenant ainsi un moyen de libération. Face au problème de la religion en Afrique où les prêtres ne respectent plus leur secret confessionnel ; les politiques qui entretiennent une relation ambiguë avec la sorcellerie, l'écrivain négro-africain trouve matière à nourrir son imaginaire et produire des œuvres de qualité. Ils proposent donc une critique de la société qui est la leur. D'autre part, les institutions internationales n'assument pas souvent le rôle comme il faut dans les conflits en Afrique. Plusieurs exemples abondent dans notre corpus, mais nous allons nous attarder sur le cas le plus flagrant dans le roman de Dongala.

1-L'orphelin et la figure du prêtre : une critique du secret confessionnel

Pour bien décrire le personnage du prêtre comme figure du malaise chez l'orphelin, il est important de faire une ébauche historique sur l'arrivée du christianisme en Afrique. Ensuite, il semble judicieux de montrer l'influence que cette nouvelle pratique religieuse a provoquée chez les peuples indigents en changeant leur mode de vie. Enfin nous terminerons par la lecture critique que l'on peut tirer de l'attitude prêtre face au secret confessionnel dans les églises.

[445]Duchet (C.), *Roman et société*, op. cit. p.65.

L'analyse concernant la figure du prêtre se résume essentiellement dans l'œuvre d'Alain Mabanckou *Et Dieu seul sait comment je dors* même si dans les autres œuvres de notre corpus on parle du prêtre[446]. C'est pourquoi en parlant de l'arrivée du christianisme en Afrique, on fera beaucoup plus référence au Congo qui est le pays d'origine de l'auteur. En effet, si les premières apparitions du christianisme de se font déjà sentir en Egypte, au Soudan et en Ethiopie au début de notre ère, il faut attendre le XVème siècle pour qu'il s'étende au Sud. C'est donc avec la conversion des rois du Congo qu'il commença. Mais cela ne fit pas long feu, car les Portugais estimaient que les Congolais n'étaient pas près à se débarrasser des fétiches signale John Mbiti[447]. Mais au XVIIIème siècle avec l'expansion de colonisation, commence alors l'évangélisation à grande échelle, même si on peut signaler l'œuvre d'anciens esclaves noirs d'Américains affranchis qui retournèrent en Afrique de l'Ouest.

Dans son ouvrage *L'enfant africain et ses univers*, Ferdinand Ezémbé montre que l'Afrique s'était présentée aux Occidentaux comme une terre propice pour l'expérimentation du christianisme. De faite, les missionnaires avaient l'ambition de faire table rase des cultures locales[448] et recréer des communautés chrétiennes vivants en vase clos comme en Europe. D'autres également venaient assouvir leur rêve de domination colonialiste et raciste n'hésitant pas à taper sur les fidèles. C'est ce qui conduit à comprendre les raisons qui amenaient les Africains vers cette religion. Il faut de prime à bord signaler que les Occidentaux ont joué avec les états émotionnels insufflés par la beauté des statuettes et des chants religieux (le grégorien) qui suscitaient l'admiration de la population. En cela, les conversions étaient aussi motivées par des raisons sociales, il s'agissait pour certaines franges marginalisées de la société de retrouver un statut social élevé ou acquérir un savoir qui les rendrait aussi intelligents que les Blancs. Ezémbé poursuit en montrant que pour les femmes, les esclaves et les jeunes, il s'agissait de s'émanciper d'une tutelle des anciens jugée trop astreignante. Achille Mbembé parle d'intelligence indigène pour montrer que les Africains ne s'étaient pas naïvement convertis au christianisme. Il dit à ce propos :

---

[446] Il s'agit de *Johnny chien méchant* et de *Allah n'est pas obligé* dont la question de la religion est aussi importante et que dans le contexte de guerre civile, le prêtre est représenté par la fameuse soutane ceinturée de gris-gris, dans laquelle on trouve aussi des armes.

[447] Mbiti (J.), *African religion and philosophy*, Heineman, 2ème édition, 1989, pp.98-99.

[448] Disons que *Le Pauvre christ de Bomba* de Mongo Beti semble bien avoir étayé cette problématique.

> « La venue des Africains au christianisme fut donc tout sauf neutre ou gratuite ; de nombreux exemples l'attestent qu'il s'agisse de l'accès à l'éducation, des offres aux soins dans les dispensaires, de la pénétration des sociétés indigènes par le biais d'initiatives économiques ou des luttes en vue de l'éradication de la sorcellerie. »[449]

Sur la question de l'éradication de la sorcellerie, Mabanckou en fait mention dans son œuvre en parlant du sorcier Mouloki. Ce vieil homme réputé par sa sorcellerie et qui avait été accusé d'avoir tué sa femme par un coup de couteau. « Dès que Mouloki avait franchi la cour de l'église, sa présence avait été très bien ressentie. Ce qui voulait dire que chacun d'eux, ce jour-là avait, constata qu'il y avait un être maléfique, une apparition dans la cour. »[450]

Sa présence dans l'église suscitait beaucoup de remous au point où « quelques vieilles personnes tombèrent en transe et commencèrent à parler une langue inintelligible qu'une interprète essayait de recopier en répétant ''alléluia'' toutes les trente secondes ». Il s'agit ici de montrer que la sorcellerie dont les missionnaires avaient pris argument pour leur évangélisation, fait toujours partie d'un motif littéraire chez les auteurs négro-africains. Bien plus encore, Mabanckou va montrer que le prêtre utilise cette thèse pour montrer son pouvoir à diriger ce peuple au nom de la religion :

> « Toujours est-il que le prêtre Moupolo tira profit de cette apparition. Il rappela que seule la foi, l'amour de Dieu pouvaient préserver les humains de toutes ces apparitions. Ce fut la première fois que le prêtre vit sa propre photo dans un journal. On parlait de lui. On parlait de l'église de Vieux-Habitants. »[451]

Il faut comprendre que les églises africaines se sont développées en mettant en avant des notions telles que le salut immédiat, la guérison, la lutte contre la sorcellerie. C'est dans ce but qu'elles parviennent à attirer plusieurs fidèles dans une sorte d'africanisation de l'Eglise. C'est ce qu'il fallait chercher derrière les motivations du

---

[449] Mbembé (A.), *Afriques indociles, Christianisme, pouvoir et état en société post-coloniale*, Paris, Karthala, 1988, p.87.

[450] Mabanckou (A.), op. cit., p.54.

[451] Idem. p.57.

prêtre. Il s'agit pour lui d'emmener un maximum de personnes à se convertir au catholicisme.

En Afrique centrale particulièrement au Cameroun, l'histoire autour du pays boulou[452]montre la dimension anecdotique de la conversion. En effet, un prêtre catholique y arriva pour convertir les villageois, dans ce pays le mariage et la polygamie étaient très valorisés ; les paysans lui demandèrent où était son épouse il leur répondit qu'il était marié avec Dieu, ce qui causa l'incrédulité et l'hilarité dans la foule. Quelques temps plus tard arriva un pasteur, qui se présenta avec son épouse en chair er en os, les paysans clamèrent en cœur : « Voilà quelqu'un avec qui on peut parler ! » ; ils se convertirent alors au protestantisme. A ce propos, parlant de l'inculturation, Eloi Messi pense qu'elle

> « ne tiendrait compte ni de l'exégèse biblique, ni des problèmes concrets d'un grand nombre d'Africains aujourd'hui. Jésus-Christ ne serait pas comparable à un ancêtre, de par son côté révolutionnaire, il aurait été condamné par les tribunaux de traditions africaines ; aussi le rituel chrétien du pain et du vin célébrant la mort du Christ serait plus proche de la culture méditerranéenne entre des brousses africaines. Enfin il y aurait une incompatibilité entre le mariage chrétien dont l'objectif est l'amour et le mariage africain basé sur la procréation, ce qui justifie peut justifier la polygamie lorsque deux époux sont stériles. »[453]

On comprend bien que plusieurs moyens avaient été mis en œuvre pour la conversion des Africains. Et qu'il fallait un moment donné épouser certains aspects de leur vie quotidienne. Et le mariage étant un élément important dans cette société, le pasteur qui aurait compris devait les amener petit à petit à abandonner ces méthodes qui n'obéissent pas à la volonté de Dieu.

Toutefois, en revenant sur le personnage de Mabanckou, l'histoire de Mouloki qui servait d'argument pour le prêtre avait été déjà fustigée par les vieux habissois. Car certains avaient également le don de pourchasser les mauvais esprits comme on peut le constater dans les lignes qui suivent :

---

[452] Le Bulu (prononcer « boulou ») est une langue africaine, parlée principalement au Cameroun.

[453] Messi (E.), *Dieu peut-il mourir en Afrique, essai sur l'indifférence religieuse*, Paris Karthala, 1997, pp.198-199.

> « L'idée amusait aussi les sorciers de la commune qui, en passant, détenaient, comme le prêtre Moupolo, l'art de pourchasser les mauvais esprits. Ces vieux, dans le temps, n'avaient pas cru à l'histoire de Mouloki, une histoire, disaient-ils, montée de toutes pièces par le prêtre Moupolo dans le dessein de convertir les derniers animistes de la commune. L'argument de ces vieux sorciers était clair : quel est ce diable qui prendrait le risque de défier Jésus chez lui devant tous ses fidèles les plus zélés ? Aucun diable n'aurait cette bravoure»[454]

La position des vieux incrédules semble être juste. Car l'objectif du prêtre était de convertir un bon nombre de fidèles. Pour cela la stratégie de la sorcellerie avait marché. Il fallait susciter la peur de certains pour les amener à changer d'avis. Mais les sorciers ont compris que le diable ne pouvait pas entrer dans la maison de Dieu et défier son Fils Christ. Ce sorcier allait donc être vaincu depuis la cour. Mouloki était bel et bien vivant, même si le prêtre lui avait accusé de meurtre de sa femme. Les supputations qui montraient dans les journaux que le vieil homme serait mort par « suicide. Empoisonnement. Maladie. » n'étaient que des inventions du prêtre Moupolo. Toute cette mascarade visait la peur et la crainte des fidèles en vue de les amener à lui.

Cette anecdote vient ici mettre en préambule la critique que l'on fera dans la suite sur le personnage du prêtre en parlant du secret[455] confessionnel de l'orphelin August-Victor. Car par cette lecture, on montrera que la critique sur le prêtre n'est pas admissible uniquement pour l'orphelin, mais aussi pour la société tout entière.

En parlant de la conversion d'Auguste-Victor au christianisme, celle-ci se fait en prison. En effet, c'est pensant sa période de détention (sept ans) qu'il fait la

[454] Mabanckou (A.), op. cit., p.57.

[455] Les secrets existent depuis bien longtemps. L'on raconte volontiers, en guise de mythe d'apparition du secret, qu'un jour le roi Midas fut témoin d'une curieuse rivalité qui opposait Pan, dieu des bergers, à Apollon. Pour le punir, Apollon transforma les oreilles de Midas en oreilles d'âne Midas, pour cacher sa disgrâce, portait jour et nuit un bonnet conique maintenu par deux bandeaux noués sous le menton qui dissimulait ses oreilles (le bonnet phrygien). Pourtant, un homme, l'esclave chargé de coiffer et de raser le roi, les avait vues. II n'osait pas répandre la nouvelle et son mutisme lui pesait. Un jour, n'y tenant plus, il creusa un trou sur le bord d'une rivière et lui confia son secret. Peu après, des roseaux poussèrent à cet endroit; agités par la brise, ils répétaient à tous les échos la phrase : « Le roi Midas a des oreilles d'âne. ».

connaissance avec Dieu. Le prêtre qui l'amène à se convertir n'était pas Moupolo, le prêtre le plus réputé, mais « un [autre] prêtre qui lui parlait de la vie éternelle, du Seigneur qui pouvait l'aider à changer de vie ». Car la vie passée d'Auguste-Victor était parsemée d'embûche et de malheur.

Lorsque son père trépasse, sa relation avec Juliette, sa sœur, se détériore comme nous l'avons expliqué plus haut. Mais après moult tournoiements, dans lesquels il perd sa femme et son enfant, sa sœur est éprise de remord et décide de le ramener auprès d'elle. Mais l'alcoolisme, le spleen et le désespoir conduisent Auguste-Victor à commettre l'irréparable en violant sa nièce Madiana. Ce qui provoque l'antipathie de Juliette qui le conduira en prison. Dans cette prison, l'âge de la maturité, de la raison, selon le narrateur omniscient, provoque en lui des réflexions qui l'amènent à petit à petit vers Dieu. Et la présence du prêtre fait que certaines émotions s'éveillent. Parfois il pleurait comme un enfant dit le narrateur. « Il regrettait de n'avoir pas croisé le Seigneur bien avant » ce qui aurait pu l'éviter de tomber dans les déboires et commettre des péchés qu'il a commis durant sa sombre existence. Il a ouvert son cœur à Dieu et la lecture de la Bible avait eu une grande influence dans sa vie. La prière était devenue son élément favori. Ses prières qu'il terminait toujours par « *Et Dieu seule sait comment je dors… ».* Une phrase qu'il avait lu sur le bus ''l'hôpital Dessalines'' et dont il a fait son crédo.

Après cette conversion, il reste à montrer comment la vie de cet orphelin va connaître un tournant avec la confession qu'il fera auprès du prêtre Moupolo. Pour décrire cette confession, il est important de faire un détour sur les principes confessionnels qui régissent l'Eglise Catholique et dont l'auteur semble lancer une critique.

Lorsqu'on revient dans le domaine littéraire, la confession est un mode d'écriture opté par certains écrivains ou philosophes comme André Gide, Saint Augustin ou Tolstoï[456]. Mais cette analyse ne va pas être déployée dans ce sens, elle vise surtout une critique du secret confessionnel auprès de l'église catholique.

Sur ce point, dressons un bref aperçu historique sur la confession. La forme concrète du sacrement de conversion, de pénitence, de la confession, du pardon, ou de la

[456] La confession est en soi un genre littéraire et comportemental (éthique) codifié, qui a une histoire propre. Ses origines sont complexes ; son rapport à l'ensemble de la philosophie est problématique. Il est intimement lié à la religion chrétienne, la confession prend également racine dans la philosophie antique. Au premier abord la confession est une institution religieuse bien précise.

réconciliation, selon ses différentes dénominations, a beaucoup varié au cours des siècles[457]. Durant toute l'Antiquité chrétienne, ce sacrement, qui est d'institution divine explicite (*Jn* 20, 23), fait l'objet d'une discipline rigoureuse : pour être réconcilié à la suite de péchés graves commis après le baptême (idolâtrie, homicide, trahison, adultère), il faut entrer *dans « l'ordre des pénitents »* ; la pénitence doit être *publique* et bien qu'on ne rende pas public un péché qui ne l'est pas, sa célébration revêt toujours un caractère communautaire. A partir du VIIème siècle, les missionnaires irlandais apportent en Europe continentale la pratique de la pénitence *privée*. Le sacrement se réalise désormais d'une manière plus secrète entre le pénitent et le prêtre. Cette nouvelle pratique prévoit la possibilité de sa réitération autant de fois que nécessaire et intègre le pardon des péchés véniels. En 1215, le IVème concile du Latran fait obligation à tous les fidèles de confesser une fois l'an au curé de leur paroisse tous les péchés dont ils ont connaissance, - disposition que le *Code de droit canonique* de 1983 estime toujours valable (can. 989). Des devoirs s'imposent aussi au ministre du sacrement : il doit questionner le pénitent avec *« prudence et discrétion »* (can. 979), l'aider à faire une confession complète, l'exhorter à la réparation et à la conversion. Une fois qu'il s'est assuré des dispositions du pénitent, il ne peut pas lui refuser l'absolution, ni la différer et il est absolument tenu par le secret sacramentel. Le droit canonique est clair au sujet de la confession du pénitent et de la gestion du secret.

Le *Catéchisme de l'Eglise catholique* l'enseigne en effet formellement :

> « Tout prêtre qui entend des confessions est obligé de garder un secret absolu au sujet des péchés que ses pénitents lui ont confessés, sous des peines très sévères. Il ne peut pas non plus faire état des connaissances que la confession lui donne sur la vie des pénitents. Ce secret […] s'appelle le 'sceau sacramentel' (**sacramentale sigillum**) car ce que le pénitent a manifesté au prêtre reste 'scellé' par le sacrement » (*CEC*, 1467).

Trois articles du *Code de droit canonique* concernent le secret de la confession : au canon 983, 1 il est dit que « le secret sacramentel est inviolable ; (qu') il est absolument interdit au confesseur de trahir en quoi que ce soit un pénitent, par des paroles ou d'une autre manière, et pour quelque cause que ce soit ». Le canon 984, 1 précise que « l'utilisation des connaissances acquises en confession qui porte préjudice

[457] *Catéchisme de l'Eglise Catholique,* Mame/Plon, 1992, § 1423.

au pénitent est absolument défendue au confesseur, même si tout risque d'indiscrétion est exclu ». Enfin, le canon 1388, 1 prévient le confesseur que la violation directe du secret sacramentel entraîne l'excommunication *latae sententiae*; la violation indirecte, une punition selon la gravité du délit. Aux yeux de la Loi de l'Eglise, le secret de la confession existe donc bel et bien et il oblige gravement le confesseur. Mais ce secret est-il toujours gardé ?

Aucun moraliste ne soutiendra le contraire : le prêtre qui reçoit la confession d'une faute ne peut jamais la divulguer quelle qu'en soit la gravité. Ce fait n'a jamais prêté vraiment à discussion dans une société africaine qui devient massivement chrétienne. On comprend pourquoi : les péchés relevant souvent de la vie privée, - l'infidélité conjugale, le viol incestueux pour ce qui est d'Auguste-Victor par exemple – , le secret a évidemment pour but de protéger la réputation des personnes, d'éviter que cela leur porte préjudice. La confession s'accomplit devant Dieu et le confesseur (prêtre) n'est pas le maître mais le serviteur du pardon de Dieu (*CEC,* 1466). Le pénitent est absous dès lors que sont réunies les conditions essentielles du sacrement : l'aveu, la contrition et la satisfaction. Le secret est une garantie qu'offre l'Eglise à tout pénitent pour qu'il puisse user de ce droit sans aucune entrave. Il a donc jusqu'ici une connotation positive. Or lorsqu'un prêtre s'astreint à cette contrainte, et brise le secret, la vie du confessé est dévoilée au vue de tout le monde[458].

L'œuvre de Mabanckou obéit-elle à la logique reproche que l'on fait de l'Eglise Catholique aujourd'hui (celui de protéger les acteurs des abus sexuels sur les mineurs) ou porte-t-elle une critique sur la gestion du secret dans l'Eglise ?

Il faut dire que c'est à partir du sujet des abus sexuels commis sur mineurs par des clercs que le secret de la confession a été récemment mis en cause. Il a été alors reproché à l'Eglise d'en faire mauvais usage, de pratiquer *l'omerta*[459], de se dérober à son nécessaire examen de conscience, de protéger les coupables et de faire peu de cas des victimes.

Quel ques soient ces dispositions, les prêtres sont tenus de garder le secret sur les révélations des ministres de Dieu et des fidèles. C'est à partir de cet instant qu'il faut

[458] Même dans une société de la transparence absolue, il semble important de maintenir la possibilité d'un secret inviolable, inhérent à la dignité de la personne humaine, essentiel au processus de rédemption, de guérison et de reconstruction de ceux qui ont fauté.

[459] La loi du silence.

comprendre que le personnage de Moupolo vient ici ouvrir la critique sur l'attitude des prêtres face au secret confessionnel. En effet, lorsqu'on essaie de voir dans la nature du secret, il devrait être quelque chose de personnel mais qui quelques fois peut être confiée et gardée dans des relations personnelles dans lesquelles l'homme est engagé. Le secret noue la relation personnelle autour de quelque chose qui ne doit être dit…A première vue, le secret pourrait avoir quelque chose de négatif, c'est ce qui ne doit absolument pas être dit. Revenant sur la vie d'Auguste-Victor, son secret aurait pu être gardé dans cette nouvelle contrée où il ne connaissait personne et personne ne le connaissait. Mais il a choisit la confession en espérant au pardon de ses péchés.

Face aux désagréments qu'il subit après cette confession, c'est dans les propos de celui qui est devenu son ami, que l'on le lecteur découvre que c'est le prêtre Moupolo qui a rapporté l'histoire d'Auguste-Victor auprès de la population :

> « Regarde autour de toi. L'homme qui a raconté cette histoire, la vraie, ton histoire, tu le connais. Tu le connais très bien, et tu as eu confiance en lui : c'est le prêtre Moupolo … Je sais que tu avais besoin de parler, de te confier à quelqu'un. Ce n'était qu'à ce prix que pouvais respirer, souffler, te délivrer. Tu as oublié que j'étais là. Que je pouvais aussi t'entendre, te soulager, t'aider à porter ta bosse à toi qui est plus lourde que la mienne. J'étais là. J'ai toujours été là. Nous nous ressemblons. Tu as préféré te confesser, raconter ton histoire au prêtre qui l'a raconté à un fidèle qui à son tour est l'a racontée à un autre fidèle…L'histoire est arrivée aux oreilles du Syrien. »[460]

Il y a deux variations à noter dans les propos de Makabana : d'un côté il y a le reproche qu'il fait sur leur lien d'amitié ; de l'autre il y a la critique sur le prêtre.

Dans la confidence, comme dans la confession, le problème est au niveau de degré de connaissance : autant dans l'amitié nous connaissons notre ami, au tant nous ne connaissons pas le prêtre que nous allons trouver, ou bien nous n'avons pas d'amitié particulière avec lui. C'est ici le cas d'Auguste-Victor. Que cherchait-il en réalité dans sa confession? La satisfaction psychologique d'avoir dit ce qui lui pesait dans sa ''bosse'' plus lourd que celle de Makabana passait-elle nécessairement par le prêtre Moupolo ? Auguste-Victor ne pouvait pas raconter ses bêtises à son ami si proche, pour

[460] Mabanckou (A.), op. cit., p.245.

tant il l'a fait auprès de Moupolo. C'est à ce propos que Makabana fait un reproche à son ami qui a oublié qu'ils se ressemblent tous les deux et que le problème de l'un devrait être celui de l'autre. Mais la voix du Christ l'a conduit vers celui qu'il a jugé mieux placé pour servir d'intermédiaire avec Dieu.

Pour le chrétien, en effet, les sacrements sont le mode de présence de Jésus sur sa personne, et une manière de vivre de Lui. Ils sont transmis par l'Eglise pour qu'il vive de Jésus. Mais Jésus est-il en lui ?[461] C'est donc convaincu de la parole de Jean qu'Auguste-Victor restait accrocher à sa Bible et qu'il croit trouver son salut auprès du représentant de Dieu. Mais Moupolo n'a pas respecté la confession *''auriculaire''*. C'est le terme technique donné au sacrément de la confession. Les prêtres reçoivent et entendent les fidèles. Les prêtres gardent donc le secret, ce qui leur a été confié, ces fautes, et qui son l'occasion d'un lien de miséricorde vécu entre le fidèle et Jésus, dont ils sont témoins dans le sacrement. Moupolo n'a donc pas respecté le sacrement de l'Eglise qui le contraint à garder le secret de la confession. Sa trahison a eu des conséquences directes au niveau de la vie d'Auguste-Victor.

En effet, la vie d'Auguste-Victor a rebasculé après la propagation de cette nouvelle auprès des Habissois. Car, « l'histoire [qui] est arrivée aux oreilles du Syrien »[462] a value à Auguste-Victor la perte de son emploi. Lui qui après sa fugue et son exil avait trouvé refuge à Vieux-Habitants, semblait retrouver une vie paisible, loin de son lourd passé. Et le Syrien lui avait donné l'opportunité de redémarrer une nouvelle vie en lui donnant du travail. Le « Syrien qui tenait une importante épicerie de la commune », avait trouvé à Auguste-Victor du travail dans son enseigne comme le confirme le narrateur : « Le Syrien eut désormais un boy dans son établissement : Auguste-Victor balayait la cour. »[463] Les deux hommes avaient une complicité qui fait que même après le travail, Auguste-Victor montait dans son logement partager un verre avec son employeur. Mais lorsque son passé fut révélé au grand jour, le Syrien était devenu méconnaissable. « Cet homme peut tout pardonner, sauf le viol. Il a ses raisons. Tout Vieux-Habitants l'appelle fils de bâtard car il est né d'un viol : il est le fils de son oncle, cet homme dut abandonner sa boutique, et fuir Vieux-Habitants à cause de ce

[461] « Dieu a tant aimé le monde qu'Il a donné son Fils unique, afin que quiconque croit en Lui ne se perd pas, mais qu'il ait la vie éternelle. » (Jean 3-16)

[462] Le commerçant de la commune.

[463] Mabanckou (A.), op. cit., p.237.

scandale. »[464] Il était hors de question pour lui de garder le violeur de sa propre nièce près de lui.

Tel est le scandale causé par la trahison du secret confessionnel d'Auguste-Victor auprès du prêtre Moupolo. Et c'est dans les propos de Makabana que l'on retrouve la moralité qu'il donne son ami : « Maintenant, vis comme moi, regarde les gens, marcher et prie Dieu sans passer par les hommes… »[465].

Est-ce une interpellation d'Alain Mabanckou face au scandale des Eglises en Afrique ? C'est par le regard de ce personnage orphelin inconsistant que l'auteur livre ici une critique de la religion telle que perçu de nos jours. Que le scandale éclate au sein des églises ou qu'il soit relégué par les fidèles au point de porter atteinte à certains, la religion est remise en cause. La lecture du secret confessionnel permet de bien comprendre le rôle de la figure du prêtre dans cette œuvre. Pour cela, Mabanckou a compris que pour saisir le sens du secret de la confession, il fallait paradoxalement se placer sur un autre terrain que le religieux. Car le secret est nécessaire pour des raisons qui sont d'ordre philosophique, anthropologique et social autant que théologique. Le secret est ‘‘ le baromètre’’ qui permet de savoir dans quel type de société nous vivons, libérale ou totalitaire. Les notions de secret, de confiance, de promesse, sont des catégories fondamentales de la personne humaine. A Marie-Jo Thiel d'ajouter que « Toute société se fonde en effet sur la confiance réciproque de ses membres, c'est-à-dire sur la possibilité de se fier à la parole d'autrui, et le secret en est un corollaire direct »[466]. Il a pour base un intérêt social : le bon fonctionnement de la société veut que le malade trouve un médecin, le plaideur un défenseur, le pécheur un confesseur et l'orphelin un mentor ou parent proche. Et André Damien estime que « Tous ces acteurs de la société, ne pourraient accomplir leur mission si les confidences qui leur sont faites n'étaient assurées d'un secret inviolable […]. Personne n'oserait plus s'adresser à eux si on pouvait craindre la divulgation du secret confié »[467]. Pour toutes ces raisons, il semble peu probable que l'Eglise renonce au secret de la confession, fût-il parfois

[464] Idem. p.245.

[465] Ibidem.

[466] Thiel (M-J.), *A propos de la pédophilie*, « Documents Episcopats », Bulletin du Secrétariat de la Conférence des Evêques de France, n°10 / juillet 1998, p. 4.

[467] Damien (A.), *Secret professionnel et secret de la confession*, « Esprit et vie » n°85, juillet 2003, pp. 10-14.

détourné sans vergogne dans le but d'occulter la vérité ou de « protéger l'institution ». Comme on pourrait le constater dans le cas de pédophilie dans les Eglises.

Avec Alain Mabanckou, on voit comment le secret « honteux » peut susciter un mouvement séparant un individu de la société. *Et Dieu seul sait comment je dors* qui a permis de décrire les tares du secret confessionnel, est construit à partir d'un tel procès. Le héros est différent car il vient de l'extérieur et cache un secret. Il présente les caractéristiques de cet orphelin qui devient un bouc-émissaire. Le viol incestueux, secret honteux s'il en est, divulgué, permet d'introduire une réflexion sur Société et Eglise face au viol et à l'inceste. Par ailleurs, ce roman participerait à montrer les représentations de l'Afrique dans l'imaginaire guadeloupéen : l'Afrique de l'esclavage. En même temps il pose de problème de fond sur l'éthique religieux tout en gardant l'aspect subversif du roman.

2- Le pouvoir politique et la sorcellerie : une étrange complicité, la question de "pièces détachées"

Dans les précédentes parties nous avons montré les différentes formes de sorcelleries notamment la sorcellerie positive (celle qui soigne) et la sorcellerie négative (destinée à faire du mal). Dans cette partie, nous nous intéresserons à la sorcellerie négative. Car sa relation avec le pouvoir politique est incontestable en Afrique subsaharienne au point où elle se répercute dans les romans négro-africains. Mais, la sorcellerie qui apparaît comme une des nombreuses manifestations des sciences occultes en Afrique noire a rarement l'objet d'études sérieuses. La plupart des anthropologues qui se sont intéressés à cette question ont généralement préféré l'appréhender comme un épiphénomène, sans doute à cause des difficultés méthodologiques liées au cadrage de cette pratique. En effet, aujourd'hui encore, l'on ne saurait définir avec précision les contours de cette science, son objet et sa « zone de prédilection ». Ce d'autant plus que la majorité des hommes se défend d'appartenir à cette « société » hors du commun. Certains anthropologues n'hésitent d'ailleurs pas à affirmer que la sorcellerie est un simple phénomène d'imagination et qu'en tant que tel, elle ne peut exister.

C'est avec Marc Mvé Bekale qu'il convient de dire que :

> « L'un des aspects de la sorcellerie équatoriale réside dans sa relation avec le pouvoir. Les stratégies politiques puisant directement dans la sphère du sacré ont influé sur la vie publique du Congo-Brazzaville et du Gabon depuis les vagues démocratiques des années 1990 et la montée en force des mouvements d'opposition aux régimes autoritaires. Avec l'effondrement relatif des idéologies officielles et des réseaux qui les soutenaient (marxisme-léninisme, parti unique, armée) les entrepreneurs politiques se sont jetés dans la course au contrôle de l'appareil de l'Etat et aux ressources financières […] »[468]

Comme nous l'avons montré précédemment, les années soixante ont été pour les politiques africains une période pendant laquelle ils avaient le pouvoir sur toutes les richesses de leur pays respectif. Mais avec la montée de la démocratie, les régimes autoritaires voient leur force faiblir. C'est pourquoi, ils sont livrés à faire recours à tout ce qui se présente à eux, comme la sorcellerie pour faire asseoir leur pouvoir. Mvé Bekale montre deux exemples précis, au Gabon et au Congo-Brazzaville. Dans les romans que nous étudions, plusieurs passages montrent la relation entre le pouvoir et la sorcellerie. Et le personnage de l'orphelin, avec l'amertume de ce qui se passe au tour de lui, dénonce cela avec fermeté. Que ce soit dans les textes qui évoquent de guerre ou dans les textes des zones dites stables, la question des ''crimes rituels'' et des ''pièces détachée'' est présentée avec insistance au point il est impossible d'élaguer ce détail sociologique et à la fois littéraire.

Avant d'entrer en détail dans l'analyse littéraire du corpus, il est important d'insister sur le point sur le point de vue de Mvé Bekale. Pour lui, les difficultés socio-économiques (Gabon) et l'état de guerre chronique (Congo-Brazzaville), la fragilisation extrême de la santé publique et l'éducation, on exacerbe les luttes dans les pays où tout combat politique est aussi économique et social, et où toute compétition économique et sociale doit passer par le champ politique. Dans ce contexte, la survie de la politique (en haut) et l'insertion dans des réseaux clientélistes fort (en bas) sont devenues littéralement une affaire de mort ou de vie. Les dirigeants sont d'abord des seigneurs de guerre qui tiennent leur légitimité de leur capacité à mobiliser les soldats, à développer

[468] Mvé Bekale (M.), *Démocratie et mutations culturelles en Afrique noire*, Paris L'Harmattan, 2005, p.26.

au sein de leur faction une unité idéologique et identitaire, à remporter des victoires militaires et politiques décisives à garantir à leurs combattants sécurité et prospérité. Or dans ce combat, la plupart des acteurs recourent, ouvertement ou implicitement, à la ‘‘sorcellerie’’, terme colonial fourre-tout, réapproprier par le vocabulaire commun.

Mvé Bekale continue en montrant que le système politique particulier au Gabon et au Congo-Brazaville, né au moment des luttes pour la saisie et le transfert du pouvoir colonial et de l'appareil d'Etat, imposait aux leaders de suivre deux stratégies parallèles : la manipulation du système politique colonial (élections, contrôle des réseaux administratifs, missionnaires et privés) et l'appropriation d'emblèmes sacrés empruntés à la fois aux anciennes cosmologies et aux nouveaux cultes syncrétiques, afin de constituer non seulement une légitimité politique vis-à-vis du « haut » (la gouvernement français et les élites européennes de la colonie), mais aussi des bases politiques les plus larges possibles parmi les électeurs et les supporteurs locaux. Pendant la période coloniale, les élites nationalistes eurent donc recours à la fusion créative de différents cadres de légitimités. Aujourd'hui, ce système a peu ou pas changé : les dirigeants les plus populaires sont ceux qui réussirent à accumuler, à coté des ressources matérielles, le plus grand nombre de ressources symboliques dans une combinaison plus ou moins opératoire. On les voit ainsi juxtaposer dans un désordre apparent emblèmes anciens du pouvoir (peaux de léopard et insignes divers, charmes, aide des guérisseurs), y compris dans ses aspects menaçants (rumeurs de meurtres rituels).

Cette vision des choses n'échappe pas à l'écriture d'Ahmadou Kourouma. La cruauté qui se dégage dans son roman montre en claire cette relation entre la force du pouvoir politique et la sorcellerie (L'exemple sur Tiécoura ou Yacouba le multiplicateur de billet qui est accepté par tous les chefs de milices). Sous le regard du personnage de l'orphelin-enfant-soldat, il n'est pas rare d'entendre les propos qui font les éloges des atrocités. Par exemple après la mort de Samuel Doe, il est possible de constater ce que son rival politique fait de son corps :

> « Johnson délirant, dans de grandes bouffées de rire, commanda. On enleva le cœur de Samuel Doe. Pour paraître plus cruel, plus féroce, plus barbare et inhumain, un des officiers de Johnson mangeait la chair humaine, oui la

vraie chair humaine. Le cœur de Samuel Doe fut réservé à cet officier qui en fit une brochette délicate et délicieuse. »[469]

Cette assertion montre non seulement la rage que Johnson avait contre son adversaire politique, mais aussi la volonté de montrer aux enfants-soldats qu'il avait le pouvoir en lui. C'est pourquoi, les parties essentielles comme le cœur sont réservées aux officiers. Plus loin encore dans l'idée d'affirmation du pouvoir, Birahima constate à nouveau qu' « ils mangeaient le cœur leurs victimes, de celles de leurs victimes qui s'étaient comportées en braves avant de mourir. On se montrait du doigt l'anthropophage, on le craignait, et l'anthropophage était fier d'être considéré comme un cruel capable de toutes les humanités »[470].

Cette idée renforce la première en ce sens que la cruauté fait partie intégrante de ceux qui veulent devenir forts et leaders. Manger le cœur de ses victimes signifie prendre la force de cette dernière et une façon d'affirmer sa force face aux autres. Ceci participe de l'intimidation des enfants-soldats qui sont à leur charge. La crainte de sa personnalité est le but visé par ces politiques ; il est contraint de devenir anthropophage pour être digne de respect.

Toujours dans la même vision de Mvé Bekale, il se développe au Gabon et au Congo-Brazzaville un phénomène qui se désigne sous le vocable de ''crime rituel''. Pourtant cette stratégie d'agression sur la population ne date pas d'aujourd'hui, mais de l'époque du parti unique. Pendant cette période il était possible d'assister à des exécutions sommaires de la population et surtout des opposants au pouvoir. Les romans de Kourouma et Essomba exposent ce problème avec clairvoyance : *« Ils les amenèrent* sur la plage. Sur la plage, les mirent en caleçon, les attachèrent à des poteaux. Au lever du jour, devant la presse internationale, les fusillèrent comme des lapins »[471]. A y voir de très près, les victimes de ces exécutions étaient des leaders qui s'opposaient au régime en place (exemple Thomas Sankara et Patrice Lumumba). C'est dans le livre d'Essomba que l'auteur montre en clair ce qui se passe avec les opposants : « La forêt d'Isola était également le lieu où étaient exécutés et enterrés en secret certains

[469] Kourouma (A.), op. cit., p.139.

[470] Idem. p.207.

[471] Idem, p.100.

opposants au régime en place »[472]. Les deux citations semblent décrire le même problème mais à des degrés différents. Tandis que chez Kourouma les victimes sont mises à nus avant d'être exécuté, chez Essomba les corps ne sont même pas retrouvés.

Le massacre de ces hommes impunis au nom du pouvoir est aussi perceptible chez Yémy. Muna le personnage principal descend dans les limbes de l'enfer pour voir toutes les atrocités humaines :

> « J'ai vu trancher le bras d'un homme ligoté, le tremper dans une grande marmite d'huile de palme portée à claire au feu, j'avais entendu chuinter l'huile en ébullition, j'ai vu le bras se racornir et brunir sous l'action de la chaleur, j'avais senti monter l'odeur de la viande frite, à la fois appétissante et écœurante […] j'avais vu un chien courir, la main coupée dans la gueule […], j'avais vu ça, entre autre atrocités »[473].

Ces scènes son similaires et montrent à quel point les politiques sont prêts à tout pour garder leur place au pouvoir. L'idée de la psychose tient son énonciation en ce sens que le but visé par les politiques est de parfois de semer la terreur au sein de la population.

Le dédoublement de politique vise à démontrer une légitimité en recourant à la sorcellerie. L'important pour tracer une trajectoire qui conduit à la considération passe (selon eux) par le chaos chers aux afro-pessimistes. Ceci était « l'imaginaire sorcier qui permettait, voire encourageait les anciens chefs à innover sans relâche dans l'exercice de leur pouvoir, servit aux nouveaux leaders à ancrer les pratiques de juxtaposition idéologiques et matérielles issus de la rencontre coloniale dans une continuité historique légitimante»[474].

Il s'agit de montrer que les nouveaux dirigeants imitent la mauvaise sorcellerie. Autrefois, elle permettait au sorcier de donner des rudiments au politique pour mieux diriger sa population. Mais cette fois, le politique veut s'accaparer de tous les deux pouvoirs. Cette rencontre entre les deux pouvoirs conduit au chaos humanitaire qui

[472] Essomba (J-R.), op. cit., p.91.

[473] Yémy (G.), op. cit., pp.137-138.

[474] Mvé Bekale (M.), op. cit., p.28.

règne dans les villes et les quartiers. Dans le roman d'Essomba, la mort de Marguerite est un exemple précis.

En effet, comme le démontre le narrateur, Marguerite était une femme très souffrante et affaiblie par la maladie. Sa mort était donc imminente. Mais par concours de circonstance,, le phénomène de crime rituel règne à Elobi comme on peut le lire :

> « Ainsi, dans le souci d'ajouter la peur à la peur, ils laissaient de temps en temps traîner la tête d'une de leurs victimes sur le bord de la route dans la mise en scène éprouvée. Elobi et sa foule d'éclopés étaient un véritable vivier pour ces criminels sans état d'âme. Ils n'avaient pas eu besoin d'assassiner marguerite Belinga. La pauvre femme était déjà morte lorsqu'ils l'avaient trouvée au lever du jour […] En déposant le bras sur le mythique tas d'ordures quelques kilomètres plus loin pour ajouter du mystère au climat de terreur qui régnait déjà, ils ne se doutaient pas que les choses allaient prendre une tournure aussi inattendue »[475].

Les propos du narrateur sont précis sur la psychose qui règne dans la contrée d'Elobi. Cette scène macabre a ajouté ''la peur à la peur''. Le narrateur montre ensuite que dans cette forêt les crimes étaient le quotidien des habitants. Mais la mort de Marguerite n'avait rien avoir avec les pratiques criminelles qui s'y déroulent. Ils ont eu l'opportunité d'un corps sans vie pour faire croire une scène macabre.

Mais à quel moment parle-t-on des ''pièces détachées'' ? La réponse on la trouve dans l'ouvrage de Joseph Tonda, Le Souverain moderne dans lequel il fustige les pratiques insidieuses des hommes d'Etat en Afrique en général et au Gabon en particulier. Selon lui, ''les meurtres rituels'' sont :

> une « activité de production des miracles et mise en scène en récit par la presse dans les pays africains, et particulièrement au Gabon, où l'on parle de ''pièces détachées'' humaines extorquées par des gens, sous commande de fétiches, de **nganga**, au vice des puissants, les hommes politiques notamment soucieux de conquérir ou de se maintenir au pouvoir au moyen de pratiques magiques ou fétichistes »[476].

[475] Essomba (G.), op. cit., p.92.

[476] Tonda (J.), *Le Souverain moderne*, op. cit., p.32.

Cette explication de Tonda renforce celle de Mvé Bekale, concernant l'accession ou du maintien au pouvoir par les pratiques fétichistes. On parle de ''pièces détachées'' lorsqu'il s'agit du trafic des organes humains dans un but fétichiste. Et dans la quasi-totalité des œuvres de notre corpus, on retrouve une obsession de la mise en scène des ''pièces détachées'' par les orphelins. On peut le constater dans les extraits qui suivent :

- Muna : « J'ai vu trancher le bras d'un homme… »
- Birahima : « Ils lui ont écrasé la tête ; ils lui ont arraché la langue et le cul. La langue et le sexe pour rendre les fétiches forts ». (p.128)

« On les trouvait le lendemain matin tués, asexués (sans sexe) et décapités comme la malheureuse Sita avec en prime un billet portant : ''Par dja, l'âme vengeresse de Sita'' ». (p.188)

- Bilâm : « Cela fait deux jours qu'elle est morte, et lorsque nous avons trouvé le corps, à quelques kilomètres d'ici, il lui manquait un bras ». (p.12)

« Les yeux da la malheureuse crevés et sortis de leurs orbites, pendaient sur les joues boursouflées. Malgré la putréfaction avancée de la chair, l'œil exercé du médecin nota que le bras avait été coupé avec une précision chirurgicale ». (p.91)

- Chez Tsiana, la pratique des crimes rituels ne se manifeste pas par la présence ''pièces détachées'', mais par d'autres cohabitations quotidiennes : « Les cuvettes de sang à la douche, les grandes liasses de billets de banque qui écumaient les tiroirs de mon lit, ces murmures d'êtres humains que l'on ne voyait jamais, ces bougies allumées à des heures impossibles dans la douches… ». (pp.77-78)

Cette énumération des pratiques ritualistes montre à quel point le pouvoir politique africain est attaché à la sorcellerie. Encore une fois, en peignant cette facette cachée de la société africaine, les initiateurs du roman négro-africain font preuve de réalisme. La sorcellerie est parfois peinte dans un dessein d'affirmation de l'identité culturelle africaine par rapport à la civilisation occidentale. Mais elle est utilisée par les politiques pour des fins personnelles.

3-Lecture et critique des institutions internationales dans les conflits en Afrique

La critique des institutions internationales met en exergue le mépris des gouvernants occidentaux des vies humaines africaines dans les conflits qui gangrènent ce continent. La lecture de Mamadou Kalidou Ba dans *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-20120)*, nous permet de mieux cerner ce problème. C'est dans *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala qu'il tire cette critique assez acerbe. En effet, d ans ce récit où s'opposent dans une guerre fratricide les Mayi-Dogo aux Dogo-Mayi, l'anomie devient telle que les populations civiles de la capitale sont contraintes à errer de quartiers en quartiers et d'ambassades en ambassades dans l'espoir d'obtenir une protection contre les escadrons de la mort. Balloté d'un endroit à un autre avec à chaque parcours son lot de victimes, un groupe de fugitifs constitué, entre autre, de femmes et d'enfants, arrive à s'introduire dans les locaux des Nations unies pour y trouver refuge. C'était également dans ces mêmes locaux qu'avait été regroupée la population expatriée occidentale qui séjournait dans le pays. Là encore une opération militaire de grande envergure (hélicoptères et chars) ordonnée par les gouvernements occidentaux devait récupérer leurs ressortissants, seuls à mettre hors danger. L'évacuation se passa presque comme prévu : tous les occidentaux qui se trouvaient dans les locaux furent amenés à bord du convoi. Malgré les cris et supplications des femmes et des enfants autochtones, aucun Africain ne fut admis dans le convoi qui s'ébranla écrasant sans ménagement Mélanie qui, terrorisée par ce qui adviendrait après leur départ, s'était trop rapprochée du tank suppliant les militaires étrangers de l'emmener avec eux. Et pourtant quelque minutes plus tard, le convoi revint sur ses pas : une des femmes occidentales à bord avait piqué une crise d'hystérie en se rendant compte qu'elle avait oublié un être qui lui était trop cher. Apitoyés par les plaintes de leur compatriote, les soldats occidentaux revinrent sur les lieux pour lui permettre de reprendre l'être cher qu'elle appelait son « mignon, [son] chouchou, [son] bébé ». Accompagné de deux soldats, elle s'introduisit dans le bâtiment :

> « Ils n'ont pas tardé et sont ressortis aussitôt. Ils ne soutenaient pas la dame qui avait dans ses bras un petit caniche tout frisé, à la toison tondue sur le dos. Encadrée par les deux soldats en armes, elle marchait en caressant

> l'animal et en lui murmurant : '' ça y est, n'ait plus peur, mon minou, tu es sauvé mon mignon''. Enfin, elle a atteint le véhicule, les soldats l'ont aidée à montrer avec son chien. Les véhicules ont démarré en trombe, sont passés pour la troisième fois sur le corps en bouillie de Mélanie pour rejoindre les autres.»[477]

Ce passage appelle une remarque de taille. Les soldats occidentaux, comme la femme propriétaire du chien, sont mus par un sentiment hautement humain de pitié. Les premiers parce qu'emportés par la désolation d'une femme extrêmement malheureusement d'avoir oublié un être cher et la seconde qui ne supportait pas de se séparer de son animal de compagnie. Seulement à côté de ce tableau psychodramatique, un autre tableau qui contraste profondément avec à la fois la sensibilité et le sens même de l'existence humaine. Les soldats et la femme occidentale, tout en se montrant sensibles à leur propre souffrance et à celle de leurs animaux de compagnie, restaient de marbre face à l'océan de douleur qui les entourait à crever les yeux. Une telle attitude illustre parfaitement le principe qui sous-tend le colonialisme d'abord et le néocolonialisme ensuite : les hommes ne seraient pas nés égaux, leurs origines leurs origines raciales et continentales détermineraient leur valeur existentielle.

Cette terrible réalité humaine est encore davantage rendue poignante dans cette œuvre par le fait qu'en revenant chercher le chien, les véhicules (le tank et les trois camions militaires) sont passés et repassés sur le corps de l'orpheline Mélanie, cette fille africaine qui ne demandait qu'a être sauvée comme avait pu l'être l'animal de compagnie. Mais c'était hélas trop demander à l'absurdité humaine qui caractérise les identités raciales, ethniques et autres particularités. Mélanie finit par retrouver ses parents qui avaient déjà été massacrés par les miliciens.

L'une, Laokolé, n'a pour arme que la soif de vivre ; la peur au ventre, elle est prête à tout pour sauver ce qu'elle a de très cher, la vie. L'autre, Johnny, armé de son fusil d'assaut, soutenu par les nouvelles autorités, est sûr de triompher. Comme dans la tragédie grecque ou dans un film de « western », la tension est à son comble. Habitée par le rêve de vivre, Laokolé, naïve, espère trouver refuge dans une ambassade. Elle croit apitoyer les représentants étrangers au nom des principes qui sous-tendent la

[477] Dongala (E.), op. cit., p.236.

conception politique de certains pays : celui de la fraternité humaine et celui de l'assistance des peuples en danger. A contrario, Johnny Chien Méchant est un partisan de la realpolitik dans la mesure où il sait que les ambassades accréditées dans un pays – dans ce cas précis, il s'agit du sien – défendent avant tout les intérêts de leurs pays d'origine. Tous les discours sur la fraternité humaine, sur les droits de l'homme résonnent faux. Ils sont destinés à amuser la galerie. En tout cas en Afrique, du Biafra au Rwanda en passant par le Liberia, la Sierra Leone, ces discours n'ont jamais montré leur efficacité. Malgré tout, Laokolé ainsi que tous les autres Mayi-Dogos espèrent toujours trouver refuge dans les ambassades ou dans les représentations des organisations internationales :

> un cri a surgi et a parcouru la foule : « Ambassade ! » Je ne sais pas de quelle ambassade on parlait, mais tout d'un coup ç'a été comme un mot de passe ; un mot qui nous ouvrait la porte de l'espoir… J'avais toujours appris que les ambassades étaient des domaines inviolables, […] j'avais également entendu parler de la Communauté internationale, en particulier les mots fétiches d' « aide de la Communauté internationale ». Et avec ces mots j'avais aussi appris que cette Communauté internationale s'opposait à la barbarie, et que jamais plus elle ne croiserait les bras devant le massacre d'un peuple, d'une communauté. Nous étions un peuple, une communauté en train d'être massacrée, elle ne nous laisserait donc pas tomber. Au fait, que représentait cette fameuse Communauté ?

Laokolé pose le problème de notre humanité conventionnelle. Elle se demande ce c'est un homme. Celui-ci est-il encore doué d'une raison ? La question fondamentale qui occupe toute la pensée de Laokolé est celle de savoir si l'homme ne devrait-il pas être autrement. Elle pose donc l'exigence de justice Johnny Chien Méchant comme Birahima (*Allah n'est pas obligé*) ne sont pas conscients de leur inhumanité.

En effet, les ambassades étrangères n'ont pas à accueillir les nouveaux barbares les mots sont de Coetzee, ceux que le nouveau pouvoir désigne par génocidaires : Il semblait que toutes avaient reçu la même consigne : ne pas ouvrir leurs portes ; de plus : à présent c'était nous qui faisions face à un mur : serions-nous les nouveaux barbares qui prenaient d'assaut les forteresses érigées par les nouveaux maîtres du monde ? Dans le texte de Dongala, il y a une appropriation des termes, des interrogations qui amènent le lecteur à jeter un regard suspect sur les rapports entre les Africains et les Autres – les Occidentaux.

Conclusion partielle

La troisième partie de ce travail suit la logique des deux précédentes. La deuxième qui présente l'inconsistance du personnage de l'orphelin conduit au dépassement de son ambivalence et s'intéresse à la critique de cette société instable. Pour y arriver, les modalités génériques ont permis de montrer qu'il s'agit d'une littérature qui tient compte des problèmes soulevés par les auteurs qui eux-mêmes font parti de cette société. En dehors de cette mythification du personnage de l'orphelin, on remarque que dans la structure même du récit au tour de celui-ci, il est possible de ressortir plusieurs micro-récits qui dont le contenu est semblable au récit principal, puisqu'il s'agit du même type de personnage.

L'esthétique et l'éthique nous a permis de lire la société africaine par le personnage de l'orphelin qui use de son caractère satirique pour faire passer un message. La satire dans le roman africain vise à explorer la construction d'un personnage africain typifié, perçu de l'extérieur, non évolutif et jugé sur ses actes et ses émotions. D'où le rapport qu'on peut également établir entre la satire et une certaine rhétorique de l'émotion africaine (Senghor). A ce sujet, les personnages principaux tels que Birahima, Muna, Johnny chien méchant, Tsiana etc., peuvent paraître comme ces personnages typifiés, de part leur tendance à raisonner sur les sujets vifs de la société à laquelle ils appartiennent, de la par leurs allures d'orateur, de performateur du texte oral, de par leurs aspects volubile et leur irascibilité légendaire à la limite de l'agacement. La caractérisation ne peut être exhaustive ici. Il s'agissait aussi de voir comment ces personnages sont conçus par assemblages de vices. On peut par exemple dire si le personnage est monté par *variation* : elle apporte plusieurs éclairages sur une même dépravation. Un vice générique se ramifie en plusieurs espèces. Chien méchant, Birahima, Muna sont décrits comme des bandits de grand chemin, violeurs, mais sont en même temps perçus comme des victimes de la société. Tiécoura, quand à lui, se présente comme un gri-gri man, multiplicateur de billets. Sa duplicité est vue sous l'angle de la religion et de l'argent. Le compagnonnage de l'enfant-orphelin le configure comme un personnage désintéressé tel qu'il sera présenté en comparaison à son ami Sekou: «Sekou avait été obligé de quitter Abidjan et d'abandonner sa Mercedes et tous ses biens à cause d'une sombre affaire de multiplicateur de billets comme

Yacouba. »[478] Sans pourtant être exhaustif, cette option veut aussi établir le rapport de la *satire* à la *réalité,* l'idéologie, la norme, la littérature, au langage et à elle-même dans sa visée pragmatique et réformatrice. Il était ici question de lire les textes en portant un regard sur les personnages orphelins qui se situent du côté de la non-norme, de manière à sortir une typologie des mécontents qui se manifeste par la violence vue dans la partie précédente. La dégradation de la cible, sa démolition opérée par un langage oblique peut s'arrimer à la dévalorisation qui repose sur une double énonciation : celui du sujet parlant et clin d'œil de l'auteur. Ce qui montre en filigrane la relation entre l'esthétique et l'éthique. Il faut donc y voir une dynamique du dévoilement répondant à la *théâtralité satirique.* Les écrivains satiristes construisent des épisodes, des micro-récits hypothétiques, comme Tsiana et Fauste dans les *Larmes de Tsiana* de l'écrivain gabonais Sylvain Nzamba, ou Birahima, Sarah, Fati et Kik dans *Allah n'est pas obligé* et enfin Johnny chien méchant et Double tête dans *Johnny chien méchant.* L'intertextualité renforce la structure ironique de ces romans. La référence au monde laisse apparaître la figure de l'enfant-orphelin et soldat comme les *personae satiristes*. Les structures enchâssantes, ces formes brèves et morcelées issues de la littérature orale qu'affectionnent les auteurs africains, délivrent des vérités blessantes thérapeutistes pour une humanité souffrante. Il n'est donc pas rare de lire dans la littérature africaine ces héros picaresques, burlesques et héroï-comiques qui sont rarement dupés mais *satiristes indignés*. La tendance qu'offre l'engagement satirique à l'esthétisation du laid ou du vice conduit à sa mission corrective. La critique sur la figure du prêtre dans *Et Dieu seul sait comment je dors* a permis donc de jauger le genre de société dans laquelle les Africains vivent de nos jours. *In fine*, il y aurait, en gros, un conflit permanent entre la restauration de l'éthique à laquelle se livrent les écrivains ou le personnage satiriste et l'engagement esthétique. En élargissant le sujet, on a vu finalement que le personnage de l'orphelin ne s'apitoie pas seulement sur son sort, mais ouvre également une brèche sur plusieurs problèmes de la société qui l'entoure. C'est pourquoi, l'instar du carnavalesque bakhtinien, on a pu lire une critique approfondie sur les mœurs et l'éthique africaine. Tous les problèmes sont exposés, de la corruption en passant par la raillerie de la dictature, les auteurs négro-africains montrent un personnage capable de soulever même dans les limbes de l'enfer tous ceux qui ont contribué au retard du développement du continent mère.

[478] Kourouma (A.), op. cit., p.48.

Conclusion générale

L'instauration d'un ordre nouveau positif dans une société suppose la maîtrise de tous les paramètres par ses dirigeants, et même par tous ses membres. Une société qui ne se « connaît » pas, qui ne sait pas se situer par rapport à son temps et à l'avenir, incapable d'identifier ses problèmes, ses aspirations, ses attentes, ses aptitudes, est une société en déroute, condamnée à mourir. Heureusement indique Claude Duchet, « le roman donne forme et sens [à l'idéologie collective], il est lecture de la société, lecture orientée, active, transformatrice ».[479] Il est vrai que la littérature a surtout une fonction esthétique. Mais sa fonction esthétique est liée à celle de l'éthique et revêt aussi un caractère cathartique dans la mesure où, en plus de ce sentiment de satisfaction intérieure qu'elle procure d'abord, elle offre ensuite souvent l'occasion d'une catharsis individuelle ou collective, charriant des problèmes accumulés consciemment ou inconsciemment et devenant ainsi un moyen de libération.

Fort de ce constat, on voit que les auteurs prennent prétexte de l'écriture pour exprimer un malaise qui les habite : les orphelins sont maltraités devant la conscience politique. La seule issue pour eux est de se lancer dans les milices ou de devenir d'éternels mendiants. La littérature est donc ce lien qui permet à Dongala, Essomba, Kourouma, Mabanckou, Nzamba, Yémy et Zotoumbat d'affirmer leurs aspirations, leurs intentions et leurs réalisations possibles. Ces points de vue correspondent à ceux de Rachel Bouanga qui dit dans son Mémoire de Maîtrise: « La littérature est un chemin parmi tant d'autres qui permet à l'homme de réaliser ses désirs en explorant les sentiers, mêmes les moins inimaginables. Elle est une sorte de purgatoire qui guérit l'âme ».

En lisant l'avertissement de Nzamba, il dit haut ce que le commun des mortels pense bas. La littérature est donc ce moyen qui lui permet de s'exprimer, de s'aventurer. Car écrire dans ces conditions, c'est : « Prendre partie dans la singularité de son époque », c'est « faire entrevoir les valeurs d'éternité qui sont impliquées dans les débats politiques ». Nous touchons là le cœur du dispositif sartrien qui fait de la prose une simple parole utilitaire, une parole conçue pour désigner, démontrer, ordonner, refuser, interpeller, persuader. Ecrire, c'est agir en parlant, ou dévoiler les situations dans l'optique de changer le monde qui nous entoure.

A cette pensée, s'ajoute de celle de Bernard Mouralis qui pense que jusqu'à la fin de la deuxième guerre mondiale, «le texte proprement ''littéraire'' est resté pratiquement le seul moyen dont disposait les Africains pour exprimer leur point de vue.

[479]Duchet (C.), *Roman et société*, op. cit. p.65.

[…] Ainsi, elle (la littérature) a eu pour fonction de véhiculer un certain nombre d'informations que les structures de la recherche ''africaniste'' ne donnaient pas ou réfléchissaient trop souvent […] »[480]. Il se lit ici la primauté de la littérature à dire les choses que les autres sciences africaines ne dévoilent. La littérature va donc au-delà des barrières érigées par la censure généralement des politiques africains ou des ''maîtres'' colonisateurs. A partir du moment où les barrières sont brisées, les langues se délient, les tabous disparaissent et les écrivains se livrent au jeu de dévoilement. L'une des conséquences, c'est l'écriture obscène qui dépasse la pudeur africaine. On assiste à une écriture de la raillerie des la dictature sans craintes. Les critiques des institutions religieuses et des instances onusiennes dans les conflits africains ne sont pas en reste. Au cœur du dispositif narratif se trouve un personnage : l'orphelin. Certainement parce qu'il n'a plus rien à prouver dans ''foutus pays'' pour reprendre l'expression de Birahima, qu'il est le personnage idéal pour exposer les faits sociétaux.

Les littératures africaines d'après les indépendances sont obligées de transposer, d'exprimer cet état d'âme : re-penser, à l'instar de la littérature de la Négritude, une nouvelle libération, de l'Africain, partant celle de l'orphelin dans ce nouveau contexte. Tel est le projet que l'on peut lire derrière l'écriture de nos auteurs. Il est vrai que l'analyse que nous avons menée est proche de l'interdisciplinarité faisant appel aux études de sociologie, d'anthropologie ou ethnologie, mais elle reste d'abord une préoccupation littéraire comme le précisait déjà Mouralis. Car, le roman permet de transposer ces faits de la société en invariants[481] littéraires.

Même s'ils mettent en scène des personnages fictifs dans leur aventure d'écriture, il est aisé de comprendre que tout écrivain part à la recherche de lui-même, à travers quelque trame où se dessine peu à peu sa propre individualité extirpée, au nom de la fiction, aux vicissitudes et aux manipulations accommodantes de la société. Le lecteur averti reconnaîtra d'une part que *L'Enfant aux larmes de sang* décrit des phénomènes bien distincts dans les pays africains : les enfants abandonnés et la question des meurtres rituels, ce qui relève donc d'un problème éthique; *Les Larmes de Tsiana* décrit la situation des orphelines qui sont victimes des viols de la part de leur tuteurs sensés les protéger ; *Et Dieu seul sait comment je dors* fait non seulement une critique de l'esclavage moderne, mais aussi une lecture d'une société en crise d'identité ; *Histoire*

[480] Mouralis, (B.), *Les contre-littératures*, Paris, PUF, 1975, Rééd. Hermann Editeurs, 2011, p.191.
[481] Eléments universels, commun de la littérature et de la pensée littéraire.

d'un enfant trouvé à critique la société traditionnelle qui n'offre plus la possibilité de à l'orphelin de faire le deuil de ses parents décédés, mais aussi la problématique des enfants-sorciers. D'autre part, il comprendra qu'*Allah n'est pas obligé, Tarmac des hirondelles* et *Johnny chien méchant* dépeignent clairement la réalité des guerres civiles qui divisent le continent et mettent en danger les populations. La voix du personnage de l'orphelin-enfant-soldat permet de comprendre qu'il s'agit pour d'une réponse donnée à l'indifférence des politique. Certes manipulés, mais ils ont conscience que leur survie en dépend.

En détaillant les différentes articulations de notre travail, on a vu que le chapitre premier présente l'orphelin dans son environnement culturel traditionnel. Ainsi, l'éducation traditionnelle était de mise et que celle-ci passait par la transmission orale. On a montré qu'en dehors de ses fonctions éducatives et distractives, l'oralité est aussi en charge du passé. La mémoire de ceux qui transmettent la connaissance notamment des anciens est immense. La célèbre formule du Malien Amadou Hampaté Bâ : ''En Afrique, chaque fois qu'un vieillard meurt, c'est une bibliothèque qui brûle'' explique le désir de transposer par écrit ces connaissances. Il s'agit de sauvegarder une mémoire. La mémoire du passé suppose des récits longs qui remontent à la nuit des temps et s'écoule au fil de généalogies interminables. Or, certains orphelins ne font pas parti de ces lignages. On peut donc assister à une rupture épistémologique qui se fait entre les générations. Même s'il est jugé digne de valoriser et reléguer les enseignements laissés par certains membres qui les considèrent, les orphelins ne peuvent s'affirmer.

En effet, en nous intéressant de près sur le statut de l'orphelin, la communauté en général a le droit de regard sur son avenir. Bilâm est porteur destin, celui des jeunes abandonnés, ou des orphelins qui périssent sous le signe d'une société barbare. Les auteurs expriment par l'entremise de certains personnages comme Bilâm ou Makabana, le mal d'une société qui n'assure pas la protection et le bien-être des enfants en général et celui des orphelins en particulier. La société africaine, à l'instar des autres sociétés, a des droits et des obligations vis-à-vis des citoyens de toute tranche d'âge et de tout sexe. Malheureusement ces droits et obligations ne sont pas respectés. Ainsi par l'état de délabrement que l'on constate villes et villages africains, il n'y a aucun espoir pour les orphelins qui sont souvent obligés de se livrer à la mendicité et à des services qui, en contrepartie donnent lieu à un repas. Telle est la vision que l'on donne à la société qui est censée protéger les enfants. Ils sont soumis à ce que Maurice Lengellé-Tardy appelle

L'Esclavage contemporain[482]. Car, nous dit-il, « l'esclavage contemporain ne résulte (en principe) plus de l'abusus mais de l'usufruit à distance de l'homme par l'homme ».[483] Des millions d'enfants dans le monde subissent le même sort que l'orphelin. En même temps, ils sont non seulement spoliés de leur héritage culturel et matériel, mais ils sont encore accusés d'être porteur de malédiction ce qui creuse encore leur écart avec la société. Ils sont marginalisés.

Avec l'évolution de la société, l'Afrique s'urbanise et se modernise. La transposition de l'action du personnage de l'orphelin dans le mieux moderne a montré qu'il était livré au phénomène de *déparentalisation* qui le conduit droit à la rue. Les parents ne pouvant plus supporter la charge de leur progéniture, les accusent d'être des sorciers. On assiste donc à un début de migration qui nous a permis de faire une lecture sur le départ du continent mère de certains de nos auteurs. Au mouvement incessant de ce personnage, il croit trouver refuge auprès de certains mentors qui au fil des récits, dévoilent leurs intentions. Et les figures du malaise (beau-père et belle-mère) chez les orphelins sont la confirmation de leur rejet au sein de la communauté.

La deuxième partie de cette analyse, nous a conduit dans l'aspect typiquement littéraire. On a montré que l'écrivain africain des années 2000 n'est plus le Négro-africain apatride luttant, dès les années 1930, à partir de Paris, pour la reconnaissance d'une identité niée ; il n'est plus un homme politique déguisé en poète ni, d'ailleurs, seulement un homme (car les femmes aussi écrivent[484]) ni même un thuriféraire de la langue classique (puisqu'on écrit de plus en plus en ''français local''[485]). Avec la fin de l'époque coloniale la Négritude a cessé d'être le thème-phare de la littérature et le français n'est plus, l'unique langue de la création littéraire. Mais l'identité qu'il réclame aujourd'hui est celle d'un personnage qui ne trouve pas sa place d'un monde en

---

[482]Lengellé-Tardy (M.), *L'Esclavage contemporain*, Paris, P.U.F, « Que sais-je », 1999.

[483] Idem. p.5.

[484] L'entrée des femmes en littérature dans les années 1970-80 est l'un des événements les plus importants de l'histoire africaine. Citons quelques pionnières : Clémentine Nzuji-Madiya avec *Kasala et autres poèmes* (1969),
Aminata Sow Fall avec *Le revenant* (1976) et *La grève des Battù* (1979), Nafissatou Diallo avec *De Tylène au*
Plateau (1976), Mariama Bâ avec *Une si longue lettre* (1979), Marie-Léontine Tshibinda avec *Poèmes de la terre* (1980) . La relève est, aujourd'hui, largement assurée avec des " écrivaines " au talent incontestable comme Ken Bugul (Sénégal), Véronique Tadjo et Tanella Boni (Côte-d'Ivoire), Angèle Ntyugwetondo Rawiri (Gabon), Werewere Liking, Calixthe Beyala et Evelyne Mpoudi-Ngolle (Cameroun) et bien d'autres.

[485] Un bon exemple en est fourni par *Les Matitis : mes pauvres univers en contre-plaqué, en planche et en toile* du Gabonais Hubert Freddy Ndong Mbeng (1992). Et comme on l'a vu dans notre analyse, les auteurs comme Kourouma, Mabanckou ou Zotoumbat n'hésitent d'insérer quelques passages en langues locales.

perpétuel mouvement. Ils présentent donc un personnage qui, par la marginalisation, par le rejet dont il est victime, offre à la communauté une possibilité d'affirmer son Moi intérieur. Pour ce fait, il est prêt à tout donner. Il se livre à toutes activités humaines en vue de montrer sa bonne personnalité. Mais incompris, la fugue semble pour lui être le meilleur moyen de trouver une liberté in conditionnelle. Cependant, cette liberté voilée le livre aux véritables maux qui minent le continent.

C'est pourquoi finalement, on assiste à la naissance de la violence de leur part. Et les auteurs de la nouvelle génération s'élèvent avec virulence pour décrire toutes les violences vécues, individuellement ou collectivement, dans l'histoire passée ou immédiate du continent africain : l'esclavage, le racisme, le colonialisme, la dictature, le népotisme, la marginalisation. Une étude attentive des thèmes de la littérature africaine écrite en français révèle, notamment à travers les titres des œuvres romanesques, poétiques ou théâtrales[486], un imaginaire particulièrement débridé : il s'agit, le plus souvent, de caractériser ou de stigmatiser, d'un mot ou d'une phrase, la dégradation permanente des sociétés africaines, de dénoncer un univers social violent, hostile et inhospitalier (celui que décrit, par exemple, *Allah n'est pas obligé, Johnny Chien Méchant, Tarmac des hirondelles*) qui appelle, à son tour, la violence physique (crimes et délits), psychologique (magie et sorcellerie), politique (violence idéologique ou régalienne) ou verbale (parole injurieuse ou maldisante) qui habite l'espace du quotidien africain : en famille, dans la rue, au marché, au lieu de travail ou de loisir[487]. Il s'agit aussi de formuler, de manière lapidaire et percutante, les nouvelles problématiques du milieu africain. Une part importante de la littérature africaine d'aujourd'hui procède de la dénonciation des maux dont souffre la société, de la contestation des remèdes proposés par les responsables et de la révolte contre l'impuissance à changer le monde dans lequel vivent les Africains. L'écriture de la violence apparaît alors comme une façon de lutter, avec les mots, contre la décrépitude de la pensée, le cynisme des idéologies et l'absurdité des actions de ceux qui ont en charge le destin de leurs concitoyens et dont celui des orphelins ; comme une thérapeutique collective par la conscientisation des citoyens-lecteurs. Encore faut-il que ceux-ci soient formés au difficile exercice de la lecture, qu'ils entendent le message en un langage qui leur soit

[486] Voir les différentes et très riches livraisons du LITAF : *Notre Librairie*, numéros 94, 129 et 147.

[487] Le comportement de la belle-mère d'Auguste-Victor, madame Ayassami a démontré la médisance et la cruauté d'un langage destiné à tué la personne visée à petit feu.

accessible et qu'ils soient en nombre suffisant pour prétendre changer réellement le cours des événements, sachant que chaque jour on assiste à la naissance d'autres conflits.

Il ressort à l'issue de toutes ces représentations un personnage débridé, un personnage libéré de toutes contraintes sociales (capable de faire l'amour à l'air libre et devant n'importe qui) ; disparate avec une identité émiettée dont il tente de reconstruire au fil de son récit ; il devient en un mot, non catégorisable car la reconstitution de son identité semble quasi-impossible, même si certains jouissent de l'apport surnaturel des parents et ancêtres décédés. Il se livre à une autre forme de violence qui passe par révolte au moyen d'une littérature satiriste. La satire est naturellement aussi, de façon bien plus traditionnelle et bien plus ancrée dans les mœurs, l'arme de la contestation des pouvoirs. Il est donc parfaitement attendu que les enfants-soldats l'utilisent eux aussi, comme cela se fait dans tous les mouvements face à tous les gouvernements. Mais il se passe en plus aujourd'hui quelque chose d'inédit : la satire des contestataires est la réponse à la satire débraillée, sommaire et inconvenante des chefs d'Etats africains, et il se trouve qu'elle est de surcroît issue d'une communauté (d'esprits cultivé).

Toutefois, il s'agit de préciser, si besoin en est, que l'esprit satirique peut se faire le vecteur de n'importe quelle idéologie – aujourd'hui, celle des contestataires comme celle des pouvoirs en place(les Père de Nation selon Yémy), qui y recourt pour tourner en dérision la mobilisation afin de les décrédibiliser dans l'opinion publique. Du point de vue de l'énonciation, de la production du discours satirique, nous avons vu que l'arme de la satire est la moquerie (la moquerie se définissant comme un comique agressif, on l'a vu par l'attitude de Muna dans les enfers avec les dictateurs et l'numération de Birahima de tous ces dictateurs), et du point de vue du résultat, de la réception du discours satirique, l'effet produit est celui du ridicule : le satiriste se moque de sa cible pour qu'elle apparaisse comme ridicule aux yeux de son destinataire (le lecteur). Le séjour de Muna a permis de comprendre que tous ces dictateurs africains étaient capables d'être détrônés de leur pouvoir dans le monde des ténèbres. Mais la stratégie rhétorique de la moquerie et du ridicule a été plus ou moins subtile voire subversive. Les dictateurs africains, qui à l'époque du parti unique étaient intouchables, deviennent la cible d'une moquerie sans relâche et illimitée. L'univers romanesque ne leur offre plus la possibilité de vanter leur prouesse du pouvoir.

Il faut que l'inscription du social et du politique dans les romans que nous étudions n'est plus catapultée dans un univers de pure fiction, dépouillée de toute vision identitaire du réel, mais plutôt dans un environnement plus ou moins défini de l'Afrique du troisième millénaire, au rythme de la chronologie historique ralenti du continent. I1 s'agissait montrer qu'il est question d'une littérature du dévoilement par lequel le romancier africain « met en œuvre une véritable stratégie rhétorique au service de la vraisemblance, en ne perdant jamais de vue ce que nous savons, croyons et supposons »[488]. C'est de ce fait que, dans la lecture de la fiction, l'examen de la valeur pragmatique du roman africain (informer et faire agir) reste intimement lié au moule sociopolitique de ce millénaire. Telle est la mission des écrivains de la *quatrième génération*[489].

En somme, non seulement la littérature critique les mœurs sociales et politiques, les faiblesses humaines et tous les maux qui rongent l'humanité, mais elle propose également des modèles, des héros, des personnages (comme les orphelins) et des faits en situation. La société peut largement tirer profit de tous ces faits littéraires en situation dans la mesure où ceux-ci traduisent telle ou telle de ses préoccupations. Bessière et Michaud n'ont-ils pas écrit que « si la crise atteint l'homme et loge en son sein, l'art a son mot à dire ».[490] Ce mot se lit à travers les écrits des auteurs de notre corpus, qui n'ont pas dissimulé les cris d'alarme de la population face à la situation des orphelins. En même temps, ils posent les problèmes auxquels est confronté le continent africain. C'est dans ce sens que s'est inscrite une critique rigoureuse de nos écrivains qui s'attaquent aux dispositifs politiques des Etats africains.

Le temps passe, les époques changent, les thèmes évoluent, les nouvelles tendances littéraires ne cessent d'apparaître, mais le personnage est plus équivoque et demeure. Il demeure au centre des intérêts de ceux qui aiment encore la littérature en ce sens qu'il constitue un fantasme sans égal. C'est l'unique invariant morphologique du texte qui est nanti d'un pouvoir sans bornes d'illusion changeant le côté affectif du lecteur. C'est pourquoi, les auteurs négro-africains mettent au centre de leurs récits cet invariant incontestable et lui attribuent un statut : l'orphelin. Il devient obsession et une sorte de sève nourricière de la littérature africaine subsaharienne. Le choix est sans

[488] Crosman (I.), ''Poétique de la lecture romanesque,'' *L 'Esprit Créateur*, XXI.2 1981, p. 77.
[489] Ngal (G.), *Création et rupture, en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994,137p.
[490] Bessière (J.) et Michaud (S.), *La Main hâtive des révolutions* (Esthétique et désenchantement en Europe de Léopondi à Hiener Müller), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p. 11.

doute à cause de son caractère ambivalent, insaisissable, indéfinissable, sans frontière fixes et dont on ne saurait catégoriser. Tantôt victime, tantôt bourreau, la littérature à l'instar des autres sciences ne saurait le situer. Il suscite toujours des curiosités et reste quand même porteur d'une certaine mission : un appel à la révision des institutions politico-économiques et la renaissance de toutes les valeurs remises en question en Afrique.

Bibliographie

1- Textes de fiction

A) Corpus de base

Dongala (E.), *Johnny chien méchant*, Paris Serpent à Plumes, 2002 ;

Essomba (J-R.), *L'enfant aux larmes de sang,* Paris, Présence Africaine, 2007

Kourouma (A.), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000 ;

Mabanckou (A.), *Et Dieu seul sait comment je dors*, Paris, Présence Africaine, 2001 ;

Nzamba (S.), *Les Larmes de Tsiana***,** Nantes, Amalthée, 2006 ;

Yémy (G.) *Tarmac des hirondelles*, Paris, Ed. Héloïse d'Ormesson, 2007 ;

Zotoumbat Robert, *Histoire d'un enfant trouvé*, Yaoundé, Clé, 1971, Réed. Libreville, La Maison gabonaise du livre, 2007.

B) Corpus général des auteurs

B-1 Dongala Emmanuel

Emmanuel Boundzéki Dongala est un écrivain congolais aujourd'hui professeur de chimie à Simon's Rock College, dans le Massachusetts et professeur de littérature africaine francophone à Bard College, dans l'Etat de New-York. Depuis son exil new-yorkais, il s'inscrit dans le renouveau d'une littérature africaine en pleine mutation, trouvant son inspiration dans un monde bouleversé et essayant de déchiffrer ce qui se cache derrière l'apparence des choses. Son écriture d'une grande efficacité puise certainement ses qualités dans ses compétences de scientifique et dans son intérêt sincère pour l'homme.

- *Un fusil dans la main, un poème dans la poche*.- Albin Michel, 1974.

- *Le feu des origines*. - Albin Michel, 1987.
- *Jazz et vin de palme*. - Le Serpent à plumes, 1996.
- *Les petits garçons naissent aussi des étoiles*.- Le Serpent à plumes, 2000.
- *Johnny chien méchant*. - Le Serpent à plumes, 2002

B-2 Essomba Jean-Roger

Jean-Roger Essomba est né au Cameroun. Après un premier cycle universitaire à la Faculté de Yaoundé, il part pour la France où il va suivre une formation en horticulture. Il retournera travailler plus tard travailler en Afrique dans le cadre du Programme Alimentaire Mondial. Revenu en France, il travaille dans l'administration fiscale. Jean-Roger Essomba a tiré de son expérience plusieurs romans, parus chez Présence africaine et L'Harmattan :

- *L'enfant aux larmes de sang,* Paris, Présence Africaine, 2007
- *Le destin volé,* Paris*,* Présence africaine, 2003
- *Une Blanche dans le Noir,* Paris, Présence africaine, 2001
- *Le dernier gardien de l'arbre*, Paris, Présence africaine, 1998
- *Le Paradis du Nord*, Paris, Présence africaine, 2000.
- *Les lanceurs de foudre*, Paris, L'Harmattan, 1995

B-3 Kourouma Ahmadou

- *Les Soleils des indépendances,* Presse Universitaire de Montréal, 1968, publié au Seuil en 1970, obtient sur manuscrit le Prix 1968 de la revue québécoise Etudes françaises.
- *Monnè, outrage et défis,* Seuil, 1990.
- *En attendant le vote des bêtes sauvages,* Seuil, 1994, 1999.
- *Allah n'est pas obligé,* Seuil, 2000, Prix Amerigo-Vespucci

• *Quand on refuse on dit non,* Seuil, 2004.

• *Yacouba, chasseur africain,* Pais, Gallimard Jeunesse « Coll. Folio Junior, illustrations de Claude et Denise Millet », 1998.

• *Le Griot, homme de parole,* Ed. Grandir, 2000.

• *Le Chasseur, héros africain,* Éd. Grandir, 2000.

• *Le Forgeron, homme de savoir,* Éd. Grandir, 2000.

• *Prince, Suzerain actif,* Éd. Grandir, 2000.

B-4 Mabanckou Alain

Romans et récits

▪ *Bleu-Blanc-Rouge*, Présence Africaine,1998 ;

▪ *L'enterrement de ma mère*, Éditions Kaléidoscope, 2000 ;

▪ *Et Dieu seul sait comment je dors*, Présence Africaine, 2001 ;

▪ *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix*, Serpent à Plumes/En poche chez, 2002, « Points », Edition du Seuil, 2006 ;

▪ *African Psycho*, Le Serpent à Plumes2003, en poche chez « Points », Edition du Seuil, 2006 ;

▪ *Verre Cassé*, Éditions du Seuil, 2005, en poche chez « Points », Éditions du Seuil, 2006 ;

▪ *Mémoire de porc-épique*, Seuil, 2006 (Prix Renaudot), en poche chez « Points », Edition du Seuil, 2007 ;

▪ *Black Bazar,* Edition du Seuil, 2009, en format poche chez « *Points-Seuil* », *2010 ;*

▪ *Demain j'aurai vingt ans*, Edition Gallimard , Coll. Blanche, 2010 ;

▪ *Tais-toi et meurs*, Éditions La Branche, 2012 ;

▪ *Le sanglot de l'homme noir,* Éditions Fayard, 2012 ;

▪ *Lumières de Pointe-Noire*, Edition du Seuil, Coll. Fiction & Cie, 2013.

Poésie

▪ *Au jour le jour*, Maison rhodanienne de poésie, 1993 ;

▪ *La légende de l'errance*, Edition L'Harmattan, 1995 ;

▪ *L'usure des lendemains*, Nouvelles du Sud, 1995 ;

▪ *Les arbres aussi versent des larmes*, L'Harmattan, 1997 ;

▪ *Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour...*, L'Harmattan, 1999 ;

▪ *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre*, Œuvre poétique complète, « Points », Seuil, 2007.

Essais

▪ *Lettre à Jimmy* (James Baldwin), Fayard, 2007 ;

▪ *L'Europe depuis l'Afrique*, Edition Naive, 2009.

Anthologie

▪ *Six poètes d'Afrique francophone* (Senghor, Birago Diop, Dadié, Loutard, U Tam'si et Rabemananjara), en format poche chez "Points-Seuil", février 2010.

B-5 Nzamba Sylvain

Né à Tchibanga dans la Nyanga au Sud du Gabon, Sylvain Nzamba est titulaire d'un Doctorat en littérature francophone et comparée à l'Université Michel de Montaigne Bordeaux 3. Il exerce actuellement la fonction de Directeur de Cabinet du Président Directeur général de la Poste gabonaise. Figure montante de la littérature gabonaise, il

est auteur des œuvre qui sont fortement enracinées dans la critiques des mœurs sociales et politiques.

- *Les Larmes de Tsiana*, Nantes, aux éditions Amalthée, 2006 ;
- *Le Supplice d'une veuve*, Paris, Edilivre, « Ed. APARIS », 2007 ;
- *Le roman de Fouzhia,* Paris, Edilivre, « Ed. APARIS », 2009
- *Ali Bongo Ondimba et l'ombre du patriarche, De la question identitaire à l'argument politique de captation* Paris, Edilivre, « Ed. APARIS », 2010 ;
- *Oliver N'Goma : Artiste sentimental et moraliste, (*Essai), Libreville, Ed. Ntsame, 2010.

B-6 Yémy Georges

Georges Sätkà-Chännkà Yémy de son véritable nom, en entier, toutes les lettres qui honorent sa famille, son village natal, son pays d'origine - le Cameroun – Arrivé en France depuis 1980. Il fut longtemps clandestin et a survécu grâce à ses petits boulots. Il est désormais reconnu comme une des voix les plus originales de la jeune littérature africaines.

- *Suburban blues*, Robert Laffont, 2006 ;
- *L'inévitable histoire de chacun*, Robert Laffont, 2007 ;
- *Tarmac des hirondelles*, Ed. Héloïse d'Ormesson, 2008.

B-7 Zotoumbat Robert

Né à Mékambo dans la province de l'Ogooué-Ivindo, Zotoumbat obtient son baccalauréat qui lui ouvre les portes des études supérieures en Angleterre et au Canada. En 1979, il obtient sa Maîtrise en Science de l'Education, option Administration scolaire. Devenu professeur d'Anglais, il fait l'essentiel de sa carrière dans l'enseignement protestant dont il fut Directeur du Second degré. Il vit de nos jours replier dans un isolement dû certainement à la maladie. Il est présenté comme le premier romancier gabonais.

Histoire d'un enfant trouvé, est le seul et unique qu'il publie à Yaoundé aux Editions Clé, 1971, puis Réédité à Libreville, La Maison gabonaise du livre, 2007.

C -Autres œuvres de fictions

Achebe (C.), *Le Monde s'effondre*, traduit de l'Anglais par Michel Ligny, Paris, Présence Africaine, 1958

Beti, (M.), *Le pauvre Christ de Bomba*, Présence Africaine, 1956.

Beti (M.), *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet/Chastel, 1974

Beyala (C.), *Comment cuisiner son mari à l'africaine,* Paris Albin Michel, (2000)

Bhêly-Quenum, (O.), *Un piège sans fin,* Paris, Stock, 1960.

Boto (E.), *Ville cruelle*, Paris, Présence africaine, 1954.

Césaire (A.), *Et les chiens se taisaient*, Paris, Présence Africaine, 1956

Laye (C.), *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 1953.

Dadier (B.), *Climbié,* Paris, Seghers, 1956.

Dadier (B.), *Le pagne noir***,** Paris, Présence Africaine, 1955

Diop (B.), *Leurres et lueurs*, Paris, *Présence africaine* - 1960

Diop (B.), "Sarzan" dans *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris: Présence africaine, 1961

Laye (C.), *Le regard du roi*, Paris, Plon, 1954.

Kane (C.H.), *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.

Loba (A.), *Kocoumbo, l'étudiant noir*, Paris, Flammarion, 1960.

Moussirou Mouyama (A.) *Parole de vivant,* Paris, L'Harmattan, 1991.

Monenembo (T.), *L'Aîné des orphelins,* Paris, Seuil, 2001.

Monenembo (T.), *Les Crapauds-brousse*, Seuil, 2010.

Mudimbe (Y.), *Le Bel Immonde*, Paris, Présence africaine, 1976.

Nganang (A.P.) *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, 2001.

Ouologuem (Y.), *Le Devoir de violence*, Paris, Seuil, 1968.

Raharimanana (J-L.) *Nour*, Paris, Le Serpent à plumes, 1947.

Sassine (W.), *Le jeune homme de sable*, Paris, Présence Africaine, ‘‘Coll. Ecrits’’, 1979.

Sadji (A.), *Maïmouna*, Paris, Présence Africaine, 1953.

2- Critique littéraire

2-1 Ouvrages critiques et philosophiques

Anozie (O.S.)**,** *Sociologie du roman africain-réalisme-structure et détermination dans le roman moderne ouest africain*, Paris, Aubier Montaigne, 1970.

Antelme (R.), *L'Espèce humaine,* Paris*,* Gallimard, « La cité universelle », 1947, rééd. Tel, 1957, 1999.

Auerbach (E.), *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l’allemand par Cornelius Heim, Gallimard, 1968.

Bakhtine (M.), *L’œuvre de François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la renaissance*, traduit du russe par André Robel, Paris, « Edi. Tel », Gallimard, 1970.

Bakhtine (M.), *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Gallimard, 1978.

Barthes (R.), « L'ancienne rhétorique : aide-mémoire », *in L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, « Points Essais », 1985.

Barthes (R.), *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1997.

Barthes (R.), *L'Empire des signes*, Genève, Skhira, 1970.
Bal (M.), *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.

Belinga (S.M.E.)**,** *La littérature orale africaine*, les Classiques africains, 1978.

Bessière (J.) et Michaud (S.), *La Main hâtive des révolutions* (Esthétique et désenchantement en Europe de Léopondi à Hiener Müller), Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.

Bourneuf (R.) et Ouellet (R.), *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., Coll. « littérature modernes », 1972.

Cibalabala (M.K), *La dimension sociopolitique de la littérature africaine contemporaine*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Chelebourg (C.), *L'imaginaire littéraire : des archétypes à la poétique du sujet*, Paris, Ed. Nathan/ Her, 2000.

Chevrier (J.) *, Littérature nègre*, *Afrique, Antilles, Madagascar*, Armand Colin, Paris*1974.*

Chevrier (J.), *Littérature nègre* [1984], Paris, Armand Colin, 1990.

Chevrier (J.), *Littérature africaine : Histoire et grands thèmes,* Hatier, *Paris.* 1990,

Dehon (C.) *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002

Delacroix (M.) et Halyn (F.), *Introduction aux études littéraires* « *méthode du texte » la poétique*, Paris, Louvaine-La-Neuve, Les presses Duculot, 1987.

Dirkx (P.), *Sociologie de la littérature*, Paris, Armand Colin, 2000.

Eterstein (E.), *La littérature française de A à Z*, Paris, Hatier, 1998.

Garnier (X.), *L'Eclat de la figure : Etude sur l'antipersonnage de roman*, P.I.E-Peter Lang « Nouvelle poétique comparatiste, N°1 », 2001.

Genette (G.), *Figures III,* Paris, Seuil, « Col. Poétique », 1972.

Genette (G.), *Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1983.

Gérard (V.) et alii, *Cette prévention dite spécialisée*, Paris, Ed. Fleurs, 1988.

Greimas (A-J), *Du Sens : Essais sémiotiques*, Paris, Seuil, 1970.
Greimas (A-J), *Sémiotique narrative et narrative*, Paris, Larousse, 1973.
Gouraige (G.), *Continuité noire*, Dakar - Abidjan, NEA, 1977.

Jacobson (R.), *Essais de linguistique générale*, « Éditions de Minuit », Paris, *1963*.
Jauss (H.R.), *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude

Jouve (V.), *Poétique du récit*, Paris, Armand Colin, 2001.

Maillard, [1990], Gallimard, 2005.

Mbiti (J.), *African religion and philosophy*, Heineman, 2ème édition, 1989.

Huston (N.), *Dire et interdire,* Paris, Payot, 1980.

Kalidou Ba (M.), *Le Roman africain francophone post-colonial : Radioscopie de la dictature à travers une narration hybride*, Paris, L'Harmattan, 2009.

Kalidou Ba (M.), *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) : De la narration de la violence à la violence narrative*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Kristeva (J.), *Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Ed. Gallimard, 1986.
Lejeune (P.), *Le Pacte autobiographique*, Paris Seuil, Coll. « Points Essais », 1975.

Le Roy, *Le jeu des lois*, Paris: LGDJ, coll. « Droit et société », 1999.

Lévi-Strauss (J.), *L'Identité*, Paris, Quadrige/P.U.F, Ed. Grasset et Fasquelle, 1977.
Lintvelt (J.), *Essai de typologie narrative*, Paris, Klinkseick, 1977.
Lukacs (G.), *La théorie du roman*, traduit de l'allemand par Jean Clairevoye*,* [1920], Denoël, 1968.

Madebe (G.B.), *Utopie du sens et dynamiques sémiotiques en littératures africaines,* Libreville, Les Editions du Silence, 2005

Mbembé (A.), *Afriques indociles, Christianisme, pouvoir et état en société post-coloniale*, Paris, Karthala, 1988.

Meschonnic (H.), *Modernité. Modernité*, Paris, Editions Verdier, 1988.

Messi (E.), *Dieu peut-il mourir en Afrique, essai sur l'indifférence religieuse*, Paris Karthala, 1997.

Moron (P.), *Le suicide*, Paris, P.U.F., 1975.
Moura (J-M.), *L'Europe littéraire et l'ailleurs,* PUF, 1998.

Mouralis (B.), *L'Europe, l'Afrique et la folie,* Présence africaine, 1993.

Mouralis (B.), *Individu et collectivité dans le roman négro-africain d'expression française*, Université d'Abidjan, « Coll. Annales de l'Université d'Abidjan. Série D, lettres et sciences humaines ; t. 2 », 1969.

Muller (J-M.), en collaboration avec Refalo (A.), *Vers une culture de non-violence*, Saint Jean de Braye, Ed. Dangles, 2000.

Ngal (G.), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Ngandu Nkashama (P.), *Ruptures et écritures de violence : Etude sur le roman et les littératures africaines contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Paré (J.), *Ecritures et discours dans le roman africain francophone postcolonial,* Ouagadougou, Editions Kraal, 1997.

Pigeaud (J.), *Orphelin, enfant abandonné* (Littérature, Médecine, Société), Université de Nantes, 1986.
Ranciere (J.), *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, 2004.
Ricœur (P.), *Du texte à l'action. Essai d'herméneutique II*, Seuil, 1986.
Ricœur (P.), *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique,* Seuil, 1983.

Ricœur (P.), *Temps et récit 2. La configuration dans le récit de fiction,* Seuil, 1984.

Robert (M.), *Roman des origines et origines du roman,* Paris, Ed. Grasset, 1981.

Simédoh (V.), *L'humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Des enjeux critiques à une poétique du rire,* Peter Lang, coll."Cultures francophones et Littératures", 2012.

Sollers (P.), *Fugues*, Paris, Gallimard, 2012.

Ternon (Y.), *L'Etat criminel*, Paris, Le Seuil, 1995.

Tempels (P.), *La Philosophie bantoue*, Paris, Présence Africaine, 1959.

Thomas (L-V), *Cinq essais sur la mort africaine*, Dakar: Université de Dakar, 1968.

Thomas (L-V), *La Mort africaine: Idéologie funéraire en Afrique noire*, Paris: Payot, 1982.

2-2 Articles

Barthes (R.), « Introduction à l'analyse structurale des récits »*, in Communication*, n°8, Paris, Seuil, 1996.

Chaulet Achour (C.), « La violence du ''devoir'' d'écriture de Yambo Ouologuem », in *Etats et effets de la violence*, Dir. Christiane Chaulet Achour, Encrage Éditions – Amiens et CRTH- Université de Cergy Pontoise, 2005.

Denis (B.), « Qu'est-ce la littérature engagée ? » *in La littérature et l'engagement de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000.

Dinstage (S.), *« L'enfant et son environnement social dans les contes, Bulsa »*, in *Veronika Görög-Karady, Ursula, L'enfant dans les contes africains*, Paris, Cilf/ Edicef, 1998.

Diop, Papa Samba. « Littérature francophone subsaharienne : une nouvelle génération ? », in *Notre Librairie* no. 146, *Nouvelle Génération***,** Octobre-Décembre 2001.

Diop (P.S.), « Du glossaire comme indice identitaire des pôles socioculturels : repérages et décodages de l'Hypoculture. L'exemple de la production romanesque sénégalaise », *in* János Riesz et Véronique Porra (éd.), *Français et francophonies. Tendances centrifuges et centripètes dans les littératures françaises / francophones*

d'aujourd'hui, Bayreuth, Schultz & Stellmacher, 1998, Études francophones de Bayreuth 2.

Hamon (P), et alii, ''Pour un statut sémiologique du personnage'', in *Poétique du récit*,1997.

Mikala (G.J.), « Du rapport antithétique : entre esthétique et étique africaines » in *Les chemins de la critique africain, Paris, L'Harmattan, 2012.*

Mbondobari (S.), « Récit épique et autobiographie », in *Les enJEux de l'autobiographique dans les littératures francophones,* Paris, L'Harmattan, éd. S. Gehmann, 2000.

Nguema-Ondo (J.L.) et alii, « Le roman de la gabonité », in *Créations littéraires et artistiques au Gabon : Les savoirs à l'œuvre*, Libreville, Ed. Raponda Walker, 2009.

Ndong Ndong (R.), « De l'anthropologie culturelle dans la littérature gabonaise », in *Créations littéraires et artistiques du Gabon : Les savoirs à l'œuvre*, Libreville, Raponda-Walker, 2009.

Obiang (L.), ''Recherche père désespérément : *L'orphelinité* comme promoteur d'une identité littéraire africaine'', in *Annales de l'Université Omar Bongo*, N°11, Presse Universitaire du Gabon (PUG).

Obiang (L.), « Sans père non sans espoir. Figure de l'orphelin dans le roman africain subsaharien », in *Francofonía*, N°11, 2002.

Paulme, (D.), « Le conte de l'enfant chez l'Ogre », in *La Mère dévorante, Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.

2-3 Revues

Les Enfants du monde (Basset C.), revue comité français pour l'UNICEF n°128.

Calixthe Beyala, une écriture déplacée, (Borgomano M.), Revue Notre librairie, n°125, 1996.

« L'enfant chez Henri Lopes. Il n'y a pas d'enfants orphelins en Afrique. » (Brown P.), In *Mots pluriels*, Revue internationale en ligne des Lettres et Sciences Humaines, n°22 septembre 2002.

« Faire et défaire la société : Enfants, jeunes et politique en Afrique » (De Boeck F.), traduit de l'anglais par Beatrice Hibou In *Politique Africaine*, n°80-Décembre 2000.

« Deuxième monde et les enfants-sorciers » (De Boeck F.), in *Politique Africaine*, n°80 décembre 2000.

« Rue de Niamey, espace et témoin de la mendicité » (Gillard P. et Pédenon L.), in *Politique Africaine : Du côté de la rue*, n°63, 1996.

, « Droit islamique et pratiques sociales, la question de l'orphelin : Etude de cas à Zinder au Niger », (Guillermet E.) in *Afrique contemporaine*, n°231/3, 2009.

''Innocents et coupables : les enfants-soldats comme acteurs tactiques'' (Honawana A.), in *Politique africaine* n°80 décembre 2000.

« L'éducation traditionnelle en l'Afrique et ses valeurs fondamentales » (Mungala A.S.), *Ethiopique* n°29, revue socialiste de culture négro-africaine, février 1982.

''Le gang Serena : origine et production d'une contre-société de la rue à Nairobi'' (Rodriguez-Torres D.) in *Politique Africaine : Du côté de la rue*, n°63, 1996.

3- Ouvrages généraux

3-1 Histoire, politique, religion et philosophique

Damien (A.), *Secret professionnel et secret de la confession*, « Esprit et vie » n°85, juillet 2003.

Deutsche (H.), *La psychologie des femmes /2 Maternité*, traduit de l'anglais par Hubert Benoît, Paris, P.U.F., 1949.

Ezémbé (F.), *L'Enfant africain et ses univers*, Paris, Karthala, 2009.

Chevrier (J.), *Anthologie africaine ; poésie*, de Jaques Chevrier, Paris, Hatier, 1988.

Rousseau (J-J.), *Discours sur les sciences et les arts, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

Tonda (J.), *Le Souverain moderne : Le corps du pouvoir en Afrique centrale (Congo, Gabon)*, Ed. Karthala, 2005.

Thiel (M-J.), *A propos de la pédophilie*, « Documents Episcopats », Bulletin du Secrétariat de la Conférence des Evêques de France, n°10 / juillet 1998.

3- 2 Les Essais

Békalé (E.J.), *50 figures de la littérature gabonaises de 1960 à 2010*, Paris, Ed. Dagan, 2013.

Bureau (R.), *Le Prophète de la lagune, Les Harristes de la Côte d'Ivoire*, Paris Karthala, 1996.

Erny (P.), *L'Enfant et son milieu en Afrique noire,* Paris, L'Harmattan, 1987.

Ernye (P., *L'Enfant dans la pensée traditionnelle en Afrique noire,* Paris, L'Harmattan, 1990.

Gouraige (G.), *Continuité noire*, Dakar - Abidjan, NEA, 1977.

Gide (A.), *Voyage au Congo : carnet de route,* Paris, Gallimard, 1927.

Hountondji (V.M.), *Le Cahier d'Aimé Césaire, Evénement littéraire et facteur de révolution*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Kalidou Bâ (M.), *Nouvelles tendances du roman africain francophone contemporain (1990-2010) : De la narration de la violence à la violence narrative*, Paris L'Harmattan, 2012.

Lengellé-Tardy (M.), *L'Esclavage contemporain*, Paris, P.U.F, « Que sais-je », 1999.

Lévi-Strauss (C.), *Race et histoire*, Méditations, Gauthier, 1961, Nouvelle édition, 1973.

Macchielli (A.), *L'Identité*, Paris, PUF, 1986.

Maximy (M.) et alii, *L'enfant sorcier africain entre ses deux juges : approche ethnopsychologique de la justice*, Saint-Germain-en-Laye, Odin, 2000.

Mvé Bekale (M.), Démocratie et mutation culturelles en Afrique noire, Paris L'Harmattan, 2005.

Thomas (L-V.), *Les Diola, essai d'analyse fonctionnelle sur une population de Basse-Casamance*, Dakar, I.F.A.N, 1958.

4- Quelques travaux sur les auteurs

Kluppelholz (H.), « L'image du transfuge religieux dans *Le dernier gardien de l'arbre* de Jean-Roger Essomba », *in Présence Africaine*163, 2003.

Chevrier (J.), « Jean-Roger Essomba, *Une blanche dans le noir*, notes de lecture », *in Notre Librairie* 147.

Œuvres complètes : Ahmadou Kourouma, *Les Soleils des indépendances ; Monnè, outrages et défis ; En attendant le vote des bêtes sauvages ; Allah n'est pas obligé ; Quand on refuse on dit non ; Le Diseur de vérité*, Paris, Seuil, 2010.

Garnier (X.), « Le rire cosmique de Kourouma », Études françaises n°42/3, 2007.

Cahier spécial « Ahmadou Kourouma : l'héritage », in *Notre Librairie* n° 155-156, juillet-décembre 2004.

Mombo (C.E.), *Réception en France des romans d'Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi et de Calixthe Beyala*, Université Paris-Est Créteil Val-de-Marne, 2004, (thèse de littérature francophone)

Ouédrago (J.) et Dakouo(Y.), *Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma*, Bienne-Gollion/Paris, ACEL-Infolio éditions, collection Le cippe, 2011.

Moudileno (L.), *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais : Sylvain Bemba, Sony Labou Tansi, Henri Lopes, Alain Mabanckou, Daniel Biyaoula*, Paris, Karthala, 2006.

Ndombi-Sow (G.), *Système littéraire francophone et posture d'écrivain : le cas d'Alain Mabanckou*, Colloque de l'Université d'Anvers, 13 décembre 2008.

Taba Odounga (D.), ‘‘*Les Larmes de Tsiana* ou les malheurs d’une orpheline’’, in ‘‘*L’union*’’ du 13/12/06.

Sima Eyi (H-H.) *Étude du récit autobiographique de Robert Zotoumbat, « Histoire d'un enfant trouvé », inféodé au roman par la critique universitaire de l'institution littéraire*, In *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines* n°12, Université Omar-Bongo,1999.

5- Mémoires et thèses

Ennya (M.), *‘‘L’être orphelin dans l’œuvre romanesque de Carlos Droguett’’*, Thèse, n°1994 POTT5005, Poitier, 1994.

Guillermet (E.), *Les constructions de l’orphelin. Une anthropologie de l’enfance globalisée entre Islam, malnutrition et sida à Zinder (Niger)*, Thèse, Lyon II, 2008.

Husti-Laboyel (C.), *L’individu dans la littérature africaine contemporaine : L’ontologie faible de la postmodernité*, Thèse, L’Université de Limoges, E.D. des sciences de l’homme et de la société Faculté des Lettres et des Sciences Humaines, décembre 2007.

Kadie (J.), ‘‘La figure de l’orphelin dans *Lianes d’amour* de Munkonda Mbuluku Mikiélé et *Toiles d’araignées* d’Ibrahima Ly’’, Mémoire de Maîtrise, Université Omar Bongo de Libreville, 2007.

López (A.), *La Conscience malheureuse dans le roman hispano-américain contemporain*, Doctorat d’Etat, Paris3, 1989, M.C.F.

Mengue-Nguema (R-M.), *Représentation de conflits chez Ahmadou Kourouma et Alain Mabanckou (1998-2004)*, Thèse de Doctorat nouveau régime, Université de Cergy Pontoise, novembre 2009.

Nguimbi (A.), *Le monde carcéral dans la littérature africaine : Lecture de Toiles d’araignées d’Ibrahima Ly, Prisonnier de Tombalbay d’Antoine Bangui et Parole de*

vivant de d'Auguste Moussirou Mouyama, Le mort vivant d'Henri Ndjombo, Université Paris XII, mars 2008.

Poukhli (I.)*, L'élément carnavalesque dans le roman maghrébin de langue française* (*Nedjma* de Kateb Yacine et *Agadir* de Mohammed Khaïr-Eddine à travers la théorie du carnaval de Mikhaïl Bakhtine), Mémoire de D.E.A. « Poétique et Imaginaire » Université Stendhal ¾ Grenoble III U.F.R. de Lettres classiques et modernes, Octobre 2001

Wehner Rasmussen (O.), *Le personnage de l'orphelin dans le roman français pour enfant : analyse d'un motif persistant,* Thèse, Danemark, 1994.

6- Colloques

• Amuri Mpala Lutebele (M.), *''Littérature africaine francophone du XXème siècle : Une dynamique de décolonisation bradée''*. Actes du Colloque International « 1960-2004 : Bilan et tendance de la littérature africain », Lubumbashi, 26-28 janvier 2005.

• Huit Mulongo Kalonda –ba-Mpeta *''La promotion des lettres congolaises dansl'enseignement Secondaire et Universitaire en République démocratique du Congo''*, Colloque international, « 1960-2004 : Bilan et tendance de la littérature africaine », Lubumbashi, 26-28 janvier 2005.

• Picard (M.), *Roman et Société* (Colloque, 6 novembre 1971), Paris, A. Colin, 1973.

7- Les Dictionnaires

Dictionnaire Universel, Hachette, Edicef, 2006.

Collection Microsoft®, Encarta® 2004.

Bernier (M.A.) et Saint-Jacques (D.), dans l'article « personnage » in *Le Dictionnaire littéraire,* Paris, P.U.F.

Ducrot (O.), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

Rey (A.), *Le Robert, Dictionnaire historique de la langue française*, Tome 2, 1998.

8- La Webographie

fr.wikipedia.org/wiki/Diola, du 09/03/11

Coulibaly (A.), http://ethiopiques.refer.sn/spip.php?article100 du 11/10/2013.

Ngalasso Mwatha Musanji, *Langage et violence dans la littérature africaine écrite en français,* Centre d'Etudes Linguistiques et Littéraires Francophones et Africaines (Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3), Article en ligne http://www.msha.fr/celfa/article/Ngalasso01.pdf du 23/10/2012, 18h48.

Bedia Jean-Fernand, ''Les paradoxes de l'enfant-soldat, violeur, violé et protecteur de femme dans *Allah n'est pas obligé* et dans *Johnny Chien Méchant''*, Université de Bouaké (Côte d'Ivoire) stigma.site.free.fr/textes/2007/9.doc du 23/10/2012,15h28.

Guigny Fériel Berraies, Note de lecture *Tarmac des Hirondelles* Georges Yemy http://www.palestine-solidarite.org/notedelectureFBG.210408.htm du 12/09/2013, 17h20.

http://100pour100culture.com/2008/06/portrait-lenturbanne-est-aussi-un-tourmente-de-la-plume/ du 30/09/2013 à 17h55.

Index des auteurs

Achebe, 33, 109, 292
Angenot, 21
Anozie, 293
Antelme, 140, 293
Aristote, 108
Auerbach, 293
Baenga, 172
Bakhtine, 30, 168, 222, 223, 224, 234, 236, 239, 246, 248, 249, 251, 293, 303
Bal, 294
Barthes, 7, 108, 171, 200, 225, 293, 294, 297
Baudelaire, 18
Bedia, 304
Belinga, 53, 55, 209, 250, 269, 294
Bernier, 7, 303
Berraies, 149, 151, 304
Bessière, 253, 284, 294
Beti, 19, 233, 254, 292
Beyala, 70, 172, 281, 292, 298, 301
Bhêly-Quenum, 19, 292
Bilig, 111
Biyaouala, 70
Borgomano, 298
Boto, 19, 292
Bouanga, 278
Boubacar Diop, 109
Bourneuf, 211, 294
Brisset, 61, 105
Brocas, 149
Brown, 299
Bundy, 111
Bureau, 207
Césaire, 42, 68, 69, 85, 292, 300
Chaulet Achour, 190, 297
Chelebourg, 204, 294
Chevrier, 46, 68, 69, 70, 172, 213, 252, 294, 300, 301
Cibalabala, 226, 230, 232, 294
Coussy, 227, 228
Crosman, 284
Dadie, 97
Dadier, 19, 292
Damas, 68, 70
Damien, 264, 299
De Boeck, 9, 14, 22, 44, 64, 299
Dehon, 294
Delacroix, 21, 294
Deleuze, 20, 21
Denis, 253
Denis (B.), 297
Deutsch, 299
Deutsche, 93
Diallo, 281
Dinstage, 93, 297
Diop (B.), 46, 70, 94, 98, 292
Diop (P.S.), 70, 71, 181, 297
Dirkx, 50, 294
Dongala, 1, 23, 27, 28, 86, 109, 116, 138, 139, 142, 144, 151, 153, 154, 155, 156, 158, 165, 166, 172, 175,

184, 185, 189, 221, 253, 271, 272, 274, 278, 287
Duchet, 253, 278
Ducrot, 303
Effa, 70
Ennya, 198, 205, 302
Erny, 11, 12, 13, 29, 34, 50, 51, 101, 112, 300
Essomba, 1, 20, 22, 25, 52, 53, 55, 63, 64, 74, 77, 204, 207, 209, 210, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 268, 269, 278, 287, 288, 301
Eterstein, 7, 294
Ezémbé, 13, 45, 47, 97, 254, 300
Fantouré, 233
Ferréol, 110
Freud, 205
Garnier, 21, 73, 168, 294, 300, 301
Genette, 30, 39, 115, 198, 294, 295
Gérard, 171
Gide, 201, 259, 300
Gillard, 15, 64, 299
Glissant, 69
Gosselin, 122
Gouraige, 59, 295, 300
Greimas, 108, 295
Guattari, 20, 21
Guillermet, 299, 302
Halyn, 21, 294
Hamon, 29, 298
Hampaté Bâ, 280
Honawana, 17, 161, 299
Husti-Laboyel, 302
Huston, 179, 295
Jacobson, 179, 295
Jauss, 295
Jouve, 29, 295
Jung, 204
Kadie, 18, 302
Kalidou Ba, 88, 89, 99, 212, 213, 227, 228, 231, 233, 234, 242, 246, 271, 295
Kane, 19, 33, 132, 292
Kourouma, 1, 23, 26, 35, 42, 52, 58, 79, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 99, 101, 102, 109, 132, 142, 143, 144, 164, 165, 166, 171, 172, 175, 178, 180, 181, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 214, 215, 218, 219, 220, 233, 234, 235, 246, 247, 267, 268, 276, 278, 281, 287, 288, 301, 302
Kristeva, 109, 204, 295
Laye, 19, 61, 292, 301
Le Roy, 95, 295
Lejeune, 295
Lengellé-Tardy, 64, 280, 281, 300
Lenoble-Bart, 105
Lévi-Strauss, 29, 55, 111, 158, 295, 301
Lintvelt, 295
Loba, 19, 292
Lukacs, 295
Luneau, 99
Ly, 18, 233, 302, 303
López, 57, 302
Mabanckou, 1, 20, 22, 25, 46, 47, 50, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 85, 86, 89, 90, 104, 105, 111, 123, 124, 140, 147,

154, 204, 205, 254, 255, 257, 261, 262, 263, 264, 278, 281, 287, 289, 302
Macchielli, 301
Mbambo, 72
Mbembé, 255, 296
Mbiti, 254, 295
Mbondobari, 114, 298
Meschonnic, 18, 296
Messi, 256
Michaud, 253
Monenembo, 20, 233, 292, 293
Moron, 296
Mouralis, 278
Moussirou Mouyama, 20, 292, 303
Mpoudi-Ngolle, 281
Mudimbe, 155, 233, 293
Muller, 191, 296
Mulongo Kalonda, 252, 303
Mungala, 11, 299
Mvé Bekale, 265, 266, 268, 269, 270, 301
Ndong Mbeng, 281
Ndong Ndong, 298
Ngal (G.), 18, 284, 296
Ngal (G.),, 284, 296
Ngalasso, 179
Nganang, 293
Ngandu Nkashama, 21, 22, 296
Nguema-Ondo, 63, 298
Nguimbi, 303
Ntyugwetondo Rawiri, 281
Nzamba, 1, 9, 20, 22, 24, 36, 39, 40, 42, 43, 58, 59, 63, 64, 65, 71, 92, 93, 115, 116, 117, 118, 122, 129, 135, 136, 204, 216, 217, 218, 219, 221, 230, 231, 243, 276, 278, 287, 290
Nzuji-Madiya, 281
Obiang, 22, 115, 298
Ouellet, 294
Ouologuem, 19, 293
Paré, 222
Paulme, 97, 298
Pédenon, 15, 64, 299
Pigeaud, 7, 296
Poukhli, 303
Propp, 108
Raharimanana, 19, 293
Refalo, 191, 296
Rey, 34, 304
Ricœur, 296
Robert, 24, 34, 42, 57, 140, 143, 178, 199, 205, 210, 211, 213, 287, 291, 296, 302, 304
Rousseau, 168
Sadji, 33, 62, 132, 293
Saint Augustin, 259
Sassine, 19, 293
Sima Eyi, 302
Simédoh, 222, 223, 297
Sollers, 108, 120, 297
Taba Odounga, 302
Tajfel, 111
Tansi, 233
Tchak, 70
Tcheuyap, 109
Tempels, 101, 297
Ternon, 188, 297

Thiel, 264, 300
Thomas, 38, 94, 95, 96, 99, 103, 190, 268, 297, 301
Tolstoï, 259
Tonda, 29, 32, 56, 105, 207, 270, 300
Torres, 16, 299
Verdevoye, 57
Vladmir PROPP, 108
Wehner Rasmussen, 303
Yambo Ouologuem, 190
Yémy, 23, 27, 40, 41, 42, 52, 56, 57, 65, 79, 80, 81, 83, 85, 97, 98, 100, 109, 126, 137, 141, 142, 144, 149, 151, 159, 162, 166, 167, 169, 172, 173, 174, 179, 180, 204, 228, 229, 234, 235, 236, 237, 239, 243, 244, 246, 247, 268, 278, 283, 287, 291
Zaaria, 71
Zinsou, 70
Zotoumbat, 19, 22, 24, 39, 42, 43, 48, 77, 104, 113, 114, 133, 134, 136, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 278, 281, 287, 291, 302

Index des notions et concepts

acteur, 7
action, 108, 115
analepses, 115
analyse, 7, 8, 9, 13, 21, 22, 23, 28, 29, 32, 38, 44, 45, 56, 68, 70, 73, 104, 106, 122, 136, 138, 146, 147, 149, 160, 161, 171, 175, 178, 179, 198, 211, 212, 214, 227, 230, 240, 249, 250, 254, 259, 266, 279, 281, 297, 301, 303
ancêtre, 11, 34, 35, 37, 45, 95, 96, 99, 100, 103, 145, 148, 156, 256
ancêtres, 12, 14, 23, 73, 95, 96, 97, 99, 101, 150, 162, 283
anthropologie, 11, 18, 22, 104, 279, 298, 302
assimilation, 52, 67, 68, 106, 212
auteur, 59, 94, 278
autobiographie, 30, 114, 198, 199, 200, 201, 203, 298
bâtardise, 181, 182
bonheur, 26, 52, 75, 185, 210
bourreau, 20, 23, 60, 88, 89, 94, 169, 285
bourreaux, 29, 64, 104, 105, 142, 162, 170, 186, 187, 243, 247
capitalisme, 59
carnaval, 223, 239, 248, 303
carnavalesque, 223, 224, 236, 248, 250, 303
carnavalisation, 30, 222, 248, 252
catégorisation, 20, 110, 111
champ, 8, 10, 18, 20, 36, 37, 116, 139, 154, 174, 176, 196, 266
colonisation, 11, 13, 50, 56, 88, 132, 206, 254
conflit, 27, 28, 44, 57, 92, 93, 153, 185, 197, 221, 276
corpus, 21, 22, 23, 24, 28, 29, 30, 33, 44, 51, 57, 62, 65, 73, 86, 96, 97, 108, 115, 117, 120, 123, 132, 136, 146, 149, 152, 155, 163, 164, 181, 187, 192, 204, 205, 211, 212, 213, 221, 222, 226, 233, 234, 248, 253, 254, 266, 270, 284
corruption, 26, 67, 144, 222, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 276
dialogue, 58
dictature, 172, 212, 227, 232, 233, 234, 236, 242, 247, 276, 279, 282, 295
diégétique, 66, 108, 126
douleur, 118
dynamique, 7, 18, 29, 41, 84, 108, 109, 148, 193, 276, 303
écriture, 9, 10, 29, 30, 41, 59, 68, 69, 70, 85, 98, 103, 109, 114, 143, 146, 171, 172, 178, 179, 181, 182, 187, 190, 191, 193, 198, 199, 200, 201, 204, 211, 212, 213, 220, 221,

222, 223, 224, 228, 246, 248, 259, 267, 278, 279, 282, 287, 297, 298
éducation, 11, 12, 13, 17, 24, 36, 37, 52, 63, 77, 84, 87, 92, 111, 112, 114, 116, 117, 131, 132, 133, 135, 137, 141, 144, 145, 218, 255, 266, 280, 299
enfance, 15, 17, 27, 61, 62, 63, 72, 89, 92, 115, 121, 127, 128, 129, 131, 149, 150, 182, 187, 194, 198, 202, 203, 205, 208, 210, 232, 244, 245, 246, 302
enfants de la rue, 11, 14, 15, 16, 17, 51, 60, 63, 64, 105, 158
enfants sorciers, 14, 33, 49, 104
errance, 24, 29, 64, 65, 79, 98, 173, 178, 218, 219, 290
espace, 24
Esthétique, 30, 253, 284, 293, 294
éthè, 225
éthique, 14, 30, 64, 166, 194, 196, 197, 219, 221, 250, 251, 259, 264, 275, 276, 278, 279
ethnologie, 18, 50, 279
éthos, 225, 232
existence, 24
féticheur, 26, 47, 58, 84, 147, 148
fétichisme, 32, 44, 46, 47
fiction, 7, 8, 181, 200, 202, 205, 218, 229, 246, 279, 284, 287, 296
figure, 10, 15, 18, 19, 21, 24, 56, 58, 60, 71, 73, 86, 89, 91, 92, 94, 103, 208, 254, 263, 276, 294, 302
francophone, 7, 8, 10, 21, 89, 99, 143, 181, 196, 212, 222, 223, 227, 233, 242, 271, 287, 290, 294, 295, 296, 297, 300, 301, 302, 303
fugue, 108, 111, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 158, 193, 206, 219, 263, 282
génération, 11, 18, 70, 71, 85, 132, 133, 141, 144, 145, 202, 204, 212, 213, 220, 223, 228, 233, 282, 284, 297
guerre, 15, 17, 23, 26, 27, 28, 41, 56, 73, 79, 81, 86, 88, 97, 99, 100, 106, 109, 110, 116, 126, 127, 128, 129, 133, 137, 138, 140, 142, 144, 145, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 172, 173, 176, 178, 182, 183, 185, 186, 187, 188,190, 191, 193, 219, 220, 234, 247, 254, 266, 271, 278
héritage, 34, 38, 42, 43, 44, 69, 78, 87, 138, 162, 197, 281, 301
héroïne, 93
histoire, 115
homodiégétique, 115, 119
hybride, 29, 56, 99, 124, 202, 212, 227, 233, 242, 295
hybridité, 50, 51, 86, 100, 105, 181
identité, 10, 23, 27, 29, 38, 48, 51, 55, 57, 59, 66, 69, 73, 106, 108, 110, 111, 112, 113, 115, 119, 120, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 134, 140, 145, 150, 151, 155, 156, 158, 159,

160, 161, 162, 167, 178, 186, 187, 193, 194, 200, 206, 208, 271, 279, 281, 283, 298
imaginaire, 10, 15, 20, 23, 27, 32, 46, 97, 145, 168, 171, 172, 173, 190, 198, 204, 236, 253, 264, 269, 282, 294
immigration, 13, 65, 66, 67, 71, 105, 123
incipit, 39, 79, 143, 178, 201
indicible, 27, 180
instance, 20
insuportabilité, 24
langage, 8, 12, 22, 35, 41, 59, 79, 108, 115, 122, 127, 139, 140, 143, 171, 172, 173, 176, 179, 181, 182, 183, 187, 191, 193, 197, 204, 224, 238, 276, 282, 303
larmes, 1, 2, 20, 22, 25, 53, 77, 113, 207, 208, 214, 243, 279, 287, 288, 290
leitmotiv, 18, 85, 228
lettre, 223
lignage, 11, 33, 34, 36, 37, 39, 49, 95, 96, 104, 112, 113
littéraire, 7, 8, 10, 18, 20, 21, 28, 29, 30, 32, 33, 44, 59, 60, 61, 62, 65, 70, 85, 89, 104, 109, 111, 116, 120, 151, 181, 191, 196, 197, 198, 199, 204, 205, 212, 224, 228, 233, 252, 255, 259, 266, 278, 279, 281, 293, 294, 296, 298, 300, 302, 303
littérature, 7, 8, 10, 11, 17, 18, 20, 21, 29, 30, 32, 33, 37, 38, 40, 41, 44, 50, 60, 61, 65, 68, 70, 71, 73, 85, 104, 106, 108, 109, 114, 115, 117, 145, 178, 179, 193, 196, 197, 205, 211, 215, 223, 226, 248, 249, 252, 253, 275, 276, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 287, 290, 291, 293, 294, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 303, 304
malaise, 86, 90, 94, 204, 254, 278, 281
marâtre, 58, 92, 93, 94
matriarcat, 42, 43
matrilinéaire, 34, 35
mentor, 25, 40, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 126, 128, 138, 208, 228, 251, 264
mentors, 23, 29, 71, 73, 74, 77, 79, 82, 86, 281
mère, 9, 11, 16, 23, 24, 25, 26, 27, 34, 35, 36, 39, 43, 48, 49, 53, 54, 56, 57, 62, 63, 74, 75, 76, 77, 79, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 98, 99, 101, 102, 103, 106, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 125, 126, 128, 131, 133, 134, 136, 138, 142, 143, 145, 160, 162, 170, 171, 173, 180, 187, 201, 203, 208, 209, 210, 216, 217, 247, 249, 250, 276, 281, 282, 289
Migritude, 68, 70, 106
moderne, 11, 13, 28, 29, 32, 33, 56, 64, 103, 111, 112, 117, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 140, 141, 142,

144, 145, 171, 180, 207, 218, 228, 270, 279, 281, 293, 300
modernité, 11, 18, 23, 29, 50, 51, 54, 55, 59, 62, 92, 105, 181
mœurs, 11, 23, 34, 62, 222, 232, 252, 276, 283, 284, 291
mondialisation, 13, 70
morale, 12, 39, 40, 66, 88, 94, 95, 108, 109, 115, 145, 146, 151, 191, 196, 197, 214
mort, 9, 23, 24, 25, 35, 36, 39, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 55, 57, 58, 61, 62, 64, 74, 75, 76, 77, 79, 84, 86, 87, 90, 92, 93, 94, 95, 99, 100, 102, 103, 104, 114, 124, 125, 126, 127, 128, 140, 148, 153, 156, 157, 160, 162, 184, 186, 209, 210, 214, 216, 221, 224, 246, 248, 249, 250, 251, 252, 256, 257, 266, 267, 269, 270, 271, 297, 303
mot, 7, 23, 37, 42, 78, 94, 120, 136, 140, 151, 168, 173, 176, 180, 187, 202, 221, 223, 228, 238, 243, 245, 249, 251, 253, 273, 282, 283, 284
narrateur, 17, 26, 36, 39, 46, 48, 53, 54, 55, 57, 67, 74, 75, 76, 77, 78, 81, 84, 87, 88, 90, 91, 100, 115, 119, 123, 126, 134, 146, 147, 148, 151, 152, 153, 157, 159, 160, 165, 168, 177, 178, 187, 188, 191, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 210, 212, 214, 216, 220, 228, 234, 235, 239, 240, 241, 243, 245, 246, 249, 250, 251, 258, 263, 269
narration, 88, 89, 99, 111, 113, 143, 190, 211, 212, 227, 233, 242, 295, 300
narrative, 295
Négritude, 68, 69, 85, 279, 281
obscénité, 138, 168, 171, 172, 175, 176, 178, 179, 182, 193, 215
obsession, 204, 233, 242, 270, 284
oral, 34, 41, 275
oralité, 12, 40, 41, 172, 213, 280
orphelin, 7, 9, 10, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 42, 44, 48, 49, 50, 51, 56, 57, 58, 60, 61, 64, 65, 69, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 94, 96, 97, 98, 100, 102, 103, 104, 105,106, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 128, 131, 133, 135, 137, 144, 148, 158, 163, 168, 170, 182, 192, 193, 194, 197, 198, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 217, 220, 221, 222, 224, 226, 227, 232, 234, 235, 236, 239, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 254, 257, 258, 263, 264, 266, 267, 275, 276, 279, 280, 281, 284, 298, 299, 302, 303
parricide, 171, 208
Pathè, 225
père, 9, 15, 23, 24, 26, 27, 34, 35, 36, 37, 39, 43, 49, 56, 57, 58, 59, 63, 78, 79, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 94, 98, 100, 105, 106, 110, 113, 115, 116, 118, 121, 125, 127, 128,

129, 130, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 148, 150, 159, 160, 162, 169, 173, 180, 204, 216, 217, 218, 220, 235, 245, 247, 258, 281, 298
personnage, 7, 8, 9, 10, 11, 18, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 28, 29, 30, 33, 34, 36, 43, 51, 53, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 64, 65, 66, 68, 69, 73, 84, 86, 88, 90, 91, 92, 93, 94, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 104, 106, 108, 111, 113, 115, 116, 117, 119, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 131, 132, 135, 136, 140, 142, 144, 146, 147, 148, 149, 151, 156, 159, 163, 167, 173, 175, 176, 178, 179, 187, 192, 193, 196, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 219, 220, 221, 222, 226, 227, 234, 235, 238, 240, 241, 248, 252, 254, 257, 261, 263, 266, 267, 268, 275, 276, 279, 280, 281, 283, 284, 298, 303
personnalité, 20, 58, 96, 108, 113, 115, 117, 119, 124, 125, 127, 128, 131, 142, 145, 146, 156, 158, 160, 161, 193, 194, 199, 268, 282
personne, 7, 108
philosophie, 22, 100, 104, 183, 259
poétique, 21, 22, 27, 108, 197, 204, 212, 223, 290, 2093, 294, 297, 298
politique, 9, 56, 67, 100, 106, 144, 172, 197, 204, 223, 226, 228, 229, 233, 234, 235, 240, 242, 252, 265, 266, 267, 269, 271, 273, 278, 280, 281, 282, 284, 291, 299
pouvoir, 10, 21, 22, 28, 32, 38, 64, 67, 78, 87, 109, 121, 132, 134, 137, 141, 145, 147, 151, 154, 156, 161, 162, 164, 181, 190, 191, 225, 226, 229, 233, 234, 237, 242, 244, 245, 246, 255, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 274, 283, 284, 296, 300
psychique, 24
psychologie, 22, 93, 94, 104, 110, 120, 299
quête, 10, 23, 29, 35, 36, 57, 68, 69, 73, 74, 79, 81, 98, 101, 106, 108, 110, 111, 112, 115, 119, 120, 124, 125, 126, 129, 131, 140, 152, 155, 156, 158, 167, 171, 193, 206
raillerie, 98, 179, 232, 233, 234, 237, 238, 243, 244, 247, 250, 251, 276, 279
récit, 9, 23, 24, 28, 30, 33, 36, 71, 73, 76, 79, 83, 84, 94, 98, 108, 113, 115, 116, 117, 119, 122, 129, 130, 134, 136, 139, 143, 144, 148, 149, 150, 151, 155, 156, 163, 165, 169, 172, 174, 187, 189, 190, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 231, 248, 270, 271, 275, 283, 293, 295, 296, 298, 302
répétitif, 115
rhizomatique, 20
roman, 7, 9, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 30, 33, 39, 47, 50, 55, 57, 58, 59,

61, 62, 63, 69, 71, 73, 84, 88, 89, 103, 108, 109, 111, 113, 114, 131, 133, 134, 135, 138, 140, 142, 144, 151, 153, 155, 156, 158, 165, 173, 181, 189, 190, 193, 197, 198, 199, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 219, 222, 228, 229, 230, 233, 234, 239, 241, 242, 243, 249, 251, 253, 264, 267, 269, 271, 275, 278, 279, 284, 291, 293, 294, 295, 296, 298, 300, 302, 303
romanesque, 8, 10, 18, 30, 33, 64, 113, 114, 145, 148, 155, 172, 181, 198, 199, 200, 205, 218, 231, 235, 246, 283, 284, 297, 302
rythme, 115
scène, 7, 81, 84, 91, 92, 102, 137, 142, 165, 168, 173, 174, 175, 185, 187, 202, 230, 232, 269, 270, 279
sobriquets, 29, 141, 146, 155, 156, 158, 194, 220, 245
sociale, 7, 15, 24, 25, 27, 60, 71, 75, 92, 110, 111, 118, 123, 131, 150, 197, 205, 222, 228, 266
société, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 16, 20, 21, 22, 30, 32, 34, 37, 41, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 56, 60, 61, 64, 69, 70, 88, 92, 95, 97, 100, 104, 105, 109, 111, 113, 114, 115, 131, 135, 153, 155, 158, 160, 165, 168, 182, 183, 186, 187, 193, 194, 196, 202, 208, 219, 221, 222, 223, 224, 226, 227, 228, 236, 244, 247, 252, 253, 255, 257, 258, 260, 263, 264, 265, 271, 275, 276, 278, 279, 280, 281, 282, 284, 295, 296, 299, 302
sociologie, 11, 18, 22, 104, 110, 120, 279
sorcellerie, 14, 32, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 85, 253, 255, 256, 257, 265, 266, 267, 269, 271, 282
souffrance, 25, 122, 125, 149, 159, 200, 204, 206, 209, 210, 232, 244, 245, 246, 272
statut, 7, 94, 298
structurale, 7, 297
structuralistes, 108
structure, 9, 27, 35, 51, 52, 58, 105, 113, 121, 150, 213, 223, 275, 276, 293
suicide, 24, 296
tabous, 171, 172, 175, 179, 182, 193, 279
temps, 118
texte, 7, 21, 22, 27, 35, 36, 40, 41, 57, 58, 66, 138, 143, 147, 149, 154, 172, 187, 196, 200, 204, 207, 212, 252, 253, 274, 275, 278, 284, 294, 296
thème, 7, 8, 93, 104, 120, 233, 250, 281
tradition, 11, 13, 29, 33, 37, 39, 41, 42, 44, 50, 51, 62, 86, 92, 100, 112, 116, 148, 171, 181, 199, 223
traditionnel, 12, 13, 14, 24, 28, 29, 33, 39, 49, 53, 56, 103, 111, 116, 171, 280

traumatisme, 62, 209
typologie, 295
univers, 24, 58
valeurs, 11, 13, 14, 17, 27, 34, 39, 50, 51, 52, 53, 55, 60, 62, 64, 69, 73, 104, 186, 188, 105, 106, 114, 115, 127, 139, 150, 171, 200, 207, 224, 225, 240, 278, 299
victime, 8, 9, 17, 20, 22, 30, 33, 43 53, 60, 62, 66, 89, 98, 103, 106, 152, 166, 168, 169, 179, 180, 182, 186,188, 218, 219, 232, 241, 282, 285
violence, 12, 19, 22, 23, 30, 32, 36, 58, 86, 88, 89, 90, 91, 99, 109, 114, 116, 122, 142, 150, 151, 161, 163, 166, 168, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 179, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 193, 198, 208, 233, 239, 241, 276, 282, 283, 293, 295, 296, 297, 300, 304

Table des matières

Dédicace……..…2

Remerciements……3

Introduction générale……..4

1-Le choix et justification du sujet 7

2-Etat de la recherche 10

3-Problématique et méthodologie 20

4-Présentation du corpus 23

5- Structure de la recherche……...……29

Première partie : Structures de causalité :Violences, Souffrances et les Malheurs de l'orphelin en Afrique……...31

Chap.1 Le statut de l'orphelin dans le milieu traditionnel africain 34

1-La question du lignage et la sauvegarde de la tradition 35

2-L'orphelin et le partage de l'héritage après la mort : la spoliation 44

3-La mort et le soupçon : Ngoye et August-Victore 46

Chap.2 Les effets de l'hybridité culturelle : entre tradition et modernité 50

1-L'éclatement de structure familiale : la *déparentalisation* 52

2-Les inflexions du milieu urbain : les orphelins-enfants de la rue 60

3-L'orphelin migrant entre deux mondes : Ngoye et Auguste-Victor 65

Chap3 : Le mentorat et les figures qui entourent l'orphelin..... 72

1-Les mentors : sauveurs ou profiteurs ? 73

2-Les figures sociales du malaise de l'orphelin: le beau-père, la belle-mère..... 86

2-a La figure du beau-père 86

2-b La figure de la belle-mère (marâtre) 91

3-L'orphelin : un tenant des forces ancestrales 96

Conclusion partielle..... 106

Deuxième partie : Dynamique et inconsistance et **du personnage de l'orphelin** 109

Chapitre 1 : De la quête de l'identité à la question de l'intégration 112

1-Formation du "Moi" social (et la qustion de l'altérité) chez l'orphelin……112

2-La fugue comme quête d'un exutoire et de l'identité chez l'orphelin 122

3-L'orphelin est-il donc privé d'éducation moderne ? 134

Chapitre 2 : Les noms et leur pouvoir 148

1-L'Afrique à travers l'anthroponymie 148

2-Baptême et sobriquet chez les enfants-soldats 158

Chapitre 3 : De la violence comme réponse à l'inconsistance du personnage 166

1-Les orphelins : De terribles soldats de l'amour 166

2-De l'étude de l'obscénité à l'écriture de la transgression 174

3- Dire et vivre la violence 185

Conclusion partielle..... 195

Troisième partie : Esthétique et éthique : pour quelle littérature ? 197

Chap1 : Les modalités génériques autour de l'orphelin 200

1-De l'épique romanesque à l'autobiographie chez Zotoumbat 201

2-Le mythe de l'enfant orphelin 207

3-Etudes des micro-récits autour des enfants-soldats 213

Chap2 : La carnavalisation de l'écriture négro-africaine : Essai sur une critique des mœurs 224

1-La corruption comme mode de vie populaire : regard satiriste de l'orphelin 226

2-L'orphelin et la raillerie de la dictature : une esthétique de l'envers des choses 234

3-La carnavalisation de la mort dans littérature négro-africaine..... 250

Chap3 : Pouvoir politique et religions : Essai d'une critique des meurs..... 254

1-L'orphelin et la figure du prêtre : une critique du secret confessionnel..... 255

2-Le pouvoir olitique et la sorcellerie : une étrange complicité, la question de ''pièces détachées'' 266

3-Lecture et critique des institutions internationales dans les conflits en Afrique 273

Conclusion partielle..... 275

Conclusion générale 278

Bibliographie..... 287

Index des auteurs..... 306

Index des notions et concepts 310

Statut et dynamique du personnage de l'orphelin dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne

Résumé

Le statut social et juridique de l'orphelin a accompagné, au cours des cinquante dernières années, les mutations, souvent violentes, subies par les sociétés d'Afrique centrale. En raison du nombre des orphelins, les problèmes individuels d'intégration sociale, deviennent également une préoccupation majeure. L'écriture romanesque pose avec insistance, avec les moyens narratifs et esthétiques qui lui sont propres, la question de la place des orphelins dans l'ordre social. Toutes les ressources d'un imaginaire narratif sous-jacent (enfants-sorciers, enfants des la rue, enfants-soldat, etc.) sont convoquées pour alimenter le débat. Il s'agira d'étudier comment la figuration narrative ce personnage engage un type d'écriture liée à la critique des institutions étatiques. Cette problématique soulève un nombre d'interrogations portant sur le lien entre le récit et les modèles d'organisation sociopolitique en Afrique centrale. Les sociétés africaines se racontent et se régulent par le roman et le personnage de l'orphelin est un acteur décisif dans *Johnny chien méchant*, *L'enfant aux larmes de sang*, *Allah n'est pas obligé*, *Et Dieu seul sait comment je dors*, *Les Larmes de Tsiana*, *Tarmac des hirondelles* et *Histoire d'un enfant trouvé*.

Mots clé : *Statut, Dynamique, Violence, Orphelin, Afrique, Politique,*

Abstrat

The social and legal status of orphan accompanied during the last fifty years, mutations, often violent, sustained by the Central African societies. Due to the number of orphans, individual issues of social integration, also become a major concern. The novel writing poses with insistence, with the narrative and aesthetic resources of its own, the question of the place of orphans in the social order. All resources of a narrative imagination underlying (child witches, street children, child soldiers, etc.) Are convened to the debate. It will explore how the narrative figuration this character commits a type of writing related to the criticism of state institutions. This issue raises a number of questions on the relationship between narrative and sociopolitical organization models in Central Africa. African societies are counted and regulate the novel and the character of the orphan is a key player in *L'Enfant aux larmes de sang* , *Allah n'est pas obligé*, *Les Larmes de Tsiana*, *Tarmac des hirondelles* and *Histoire d'un enfant trouvé*.

Key words*: Status, Dynamic, Violence, Orphan, Africa, Politics,*

UNIVERSITE SORBONNE NOUVELLE –PARIS 3
Ecole Doctorale de Littérature française et Comparée (ED 120),
13 rue Santeuil, 75005 Paris