

5 DES RIVES NOUVELLES : HUMOUR, IRONIE ET ENFANCE

Depuis les deux chapitres précédents nous avons compris que migrer ouvre de nouveaux défis de vie et de nouveaux environnements pour créer quelque chose de nouveau, non seulement sur un plan individuel et personnel, mais aussi sur un plan artistique. C'est à quoi l'hybridité et la créolisation contribuent, c'est-à-dire à forger de nouveaux principes de base et à créer de nouvelles formes. En même temps, comme nous avons également essayé de le souligner, c'est l'hybridité qui résulte d'une combinaison de formes déjà existantes et bien connues, tout en leur apportant quelque chose d'original et d'inédit, de révélateur.

Dans ce chapitre, nous nous concentrerons tout d'abord sur la façon dont se comporte en général la nouveauté. Nous évoquerons ensuite les manifestations du nouvel individu en littérature subsaharienne francophone contemporaine et ce, dans le cas particulier de la diaspora africaine. Enfin, nous rechercherons quels formes et contenus nouveaux apparaissent sur le plan des « vieilles » littératures, comment les littératures occidentales sont actualisées par la diaspora subsaharienne. *Nihil novi sub sole*, disait-on déjà dans la Bible. La question fondamentale sera par conséquent de savoir si et de quelle manière ces nouvelles formes peuvent réellement surgir, et comment nous pouvons les reconnaître et les analyser.

Ces questions semblent dépendre de la philosophie de vie qu'adoptent les communautés humaines et chacun de ses membres : considèrent-elles l'histoire ou leur propre vie linéairement, comme une ruée continue vers quelque chose de nouveau, ou les voient-elles au-delà du principe du cercle, qui conduit le monde selon des cycles, ou encore selon le cycle infini du retour éternel, comme le conçoivent Héraclite et Nietzsche ? Selon ce dernier, l'Homme peut en effet en tirer leçon sur le plan éthique pour mener sa vie *ad vitam aeternam*, comme si

elle devait se répéter à l'infini. Après tout, cela peut aussi s'appliquer à l'art et à la littérature : créons en tant qu'artistes afin que notre travail puisse intégrer des temps infinis, de sorte qu'il ait chaque fois quelque chose à dire aux générations futures.

Originalité et créativité sont le plus souvent des qualités inhérentes à tous les artistes. Ou plutôt le désir d'en faire preuve, ce qui est aussi le cas de la littérature, laquelle travaillant avec des idées, tente de se démarquer idéologiquement, raisonnablement et surtout différemment des générations précédentes. *La Querelle des anciens et des modernes*, la célèbre querelle entre artistes classiques et modernes, déjà d'actualité au XVII^e siècle en France, se poursuit encore. Il s'agit en effet de se définir d'une part par rapport à la génération précédente, et d'autre part selon le système de valeurs établies, souvent perçues comme vieilles et dépassées. Selon la nature de la vision du monde et la philosophie de vie, il peut en revanche se produire un phénomène opposé : idéalisant le passé, l'artiste désirera revenir à un âge d'or ou classique, par exemple à l'Antiquité, dans laquelle il recherchera ses modèles.

Un tel phénomène se retrouve également dans la littérature africaine qui possède ses admirateurs des « classiques » du mouvement de la négritude mais aussi ses bien plus nombreux détracteurs s'opposant aux classiques et polémiquant avec eux sérieusement, voire les parodiant. Quoi qu'il en soit, même si ces groupes aux visions différentes se renouvellent sans cesse, ils finissent inconsciemment et de toute façon par s'inspirer de ce qui a déjà été écrit.

C'est la raison pour laquelle nous voudrions dorénavant nous concentrer sur plusieurs moments cruciaux. Pour ce faire, nous prendrons pour point de départ la nouvelle création, et notre thèse principale consistera à analyser le passage de la création collective à celle qui tend vers l'individualisme postmoderne et vers l'introspection de soi d'une quête identitaire. Ce fait, qui peut paraître évident, transforme en réalité radicalement l'esthétique de l'écriture africaine que nous définirons du point de vue de l'identité et de l'altérité, ainsi que dans la relation de l'individu à son environnement. Comme nous le verrons, la nouvelle approche conduit à une bien plus grande subversion, non seulement envers les générations précédentes, mais envers l'écriture en général. Cette subversion se manifeste dans un style d'écriture postmoderne qui s'avère pleine d'humour et d'ironie. De telles questions déterminent pour une large mesure le discours contemporain sur la littérature africaine. Témoin, y compris le plan symbolique, l'expression d'un nouveau retour à l'enfance, envisagée non plus dans sa forme collective, mais sur un plan personnel, au niveau des souvenirs. Notre étude consacrée aux œuvres sur l'enfance d'Alain Mabanckou permettra d'illustrer le phénomène.

En s'appuyant sur plusieurs exemples tirés de textes africains, ce chapitre vise donc de façon générale à montrer leurs éléments créatifs et originaux ainsi que

la façon dont s'en servent d'autres littératures. Ce faisant, nous voulons aussi convaincre le lecteur que cette littérature est non seulement digne d'être lue, mais peut être aussi source du plaisir de lecture. Étant donné le cadre limité de notre étude, nous ne pouvons attirer l'attention sur tous les auteurs africains dont l'originalité mériterait notre intérêt, mais mentionnerons ceux qui nous semblent ouvrir de nouvelles perspectives de réflexion et de nouveaux chemins.

5.1 Concept de la nouveauté et de l'originalité artistique et littéraire

Dans le sous-titre de ce livre, nous parlons de nouveaux récits et de nouvelles esthétiques. Mais que veut dire « être nouveau » dans le contexte des auteurs subsahariens ? Est-ce de la nouveauté absolue ou relative ? Pour comprendre l'originalité des auteurs subsahariens contemporains, il paraît important de comprendre d'abord la notion de l'originalité et de la nouveauté en général. Qu'est-ce que la « nouveauté », quelle définition lui donner ? En guise de réponse, résumons en brièveté quelques points de notre recherche précédente intitulée *La création et la créativité de Réjean Ducharme* (Vurm 2014). Dans cette monographie, nous avons constaté que presque tous les ouvrages qui abordent la créativité générale ou artistique, soulignent l'importance de la composante « nouveauté » ou « originalité » pour qu'une activité ou un produit puissent être désignés comme créatifs. Le Nouveau dépasse largement sa signification première : c'est un dépassement qui comporte en soi la nécessité de négocier son étendue conceptuelle, laquelle, à son tour, fait réfléchir aux conséquences du Nouveau en art et en littérature. En fait, tout un domaine de réflexion sur l'art, et plus spécifiquement sur la littérature, pourrait être fondé sur la recherche et la négociation entreprise par les artistes au sujet des limites de ce nouveau et de sa place dans l'histoire de l'art. Le nouveau peut être considéré comme un concept philosophique et une composante de la créativité qui, tout comme cette dernière, semble facilement accessible à tout observateur mais dont l'analyse approfondie comporte des enjeux. Cependant, le Nouveau présente également l'avantage de traverser tous les domaines des idées et des activités humaines et permet ainsi d'établir des comparaisons. (Vurm 2014, p. 53).

Bien que ce terme générique se lise uniquement du point de vue de la rencontre avec le « vieux », le champ sémantique du « nouveau » contraste avec plusieurs autres champs antonymiques comme « nouveau vs. ancien, antique » (si l'on considère par exemple l'âge au sens d'une époque historique), « nouveau vs. vieux » (l'âge étant pris ici au sens de nombre d'années d'un être humain), « nouveau/d'une certaine date » (comme par exemple nouveau-marié, nouveau-né), « nouveau/déjà survenu » (par exemple, un événement nouveau), « nouveau/banal » (une idée nouvelle). Proposons maintenant en regard de ces dichotomies

quelques synonymes correspondant au domaine du Nouveau, tels que « contemporain », « jeune », « récent », « inédit », « original » (Vurm 2014, p. 54).

En observant les différentes régions du champ sémantique du « Nouveau », nous constatons certains traits communs à ces notions. Parler de « Nouveau » renvoie en effet nécessairement à la notion de temps, chaque chose nouvelle se situant sur cet axe par rapport à la chose comparée. Il s'agira donc de mesurer la distance qui sépare ces deux idées pour situer approximativement le Nouveau dans tel ou tel sous-champ sémantique.

Observant divers emplois de termes synonymiques et antonymiques à l'œuvre dans le champ linguistique du nouveau, nous nous sommes efforcé de déterminer à partir de quel moment parler de nouveauté était possible. Malgré l'arbitraire auquel nous pouvons être confrontés, notre étude du Nouveau représentait une tentative objective de tracer la frontière entre le Nouveau et le non-Nouveau, qui existe à chaque période historique et dans chaque société. Nous avons également souligné le fait que la limite tracée entre le Nouveau et le non-Nouveau est hautement arbitraire, mais qu'un accord tacite ou conventionnel commun de la plupart des locuteurs permet l'emploi objectif de ce terme.

La position du Nouveau dans telle ou telle société n'est cependant pas évidente. Les dichotomies Nouveau/non-Nouveau sont liées à l'axiologie par laquelle la société projette sur celle-ci une valeur. Chaque société, et surtout chaque période historique, accordent une valeur différente à ce qu'elles jugent comme nouveau. L'échelle axiologique du Nouveau s'étend entre un pôle complètement négatif et un pôle complètement positif. Il ne faut pas trop chercher pour constater que cette axiologie trouve en partie son origine dans la nature. Ainsi pose-t-elle un regard fonctionnel sur le vieux/l'ancien comme synonyme d'une chose usée, de moindre valeur. Cette dépréciation du vieux décèle un mécanisme logique assez simple, utilitaire. Pourtant, cette première connotation crée un paradoxe parce qu'il en existe une autre, liée à la sagesse, comme c'est souvent le cas dans les sociétés traditionnelles. Le vieux est également synonyme d'expérience et d'intelligence acquise par accumulation du savoir. (Vurm 2014, p. 57)

Or, le paradoxe du Nouveau consiste dans le fait qu'il peut être fondamentalement envisagé de plusieurs manières : comme une force négative ou positive, dont le développement peut être linéaire et infini, ou bien circulaire, revenant cycliquement. Le « Nouveau linéaire » est absolu de par sa nature, alors que la position du « Nouveau circulaire » exige d'être négociée et recréée. La recréation du « nouveau circulaire » peut se produire par convention, c'est-à-dire en désignant un phénomène qui revient une nouvelle fois comme nouveau et que la plupart des personnes qui font autorité jugent comme tel. Une autre forme courante de l'apparition du Nouveau, mais peu souvent prise en considération, est liée au fonctionnement de la mémoire et à l'oubli. Grâce à l'oubli, nous pouvons redécouvrir du Nouveau là où il y n'en avait pas quelques années auparavant. L'oubli

comprend ainsi un territoire important qu'est le « nouveau subjectif », différent pour chaque sujet mais indispensable à l'éternel retour. Par son existence, il rend possible que du répétitif soit compris comme original, et apprécié ainsi. Il représente aussi, dans le monde actuel, l'une des façons de pouvoir parler du « radicalement nouveau » et du « nouveau proprement dit », pour reprendre les termes de Carl R. Hausman, dont l'approche est phénoménologique (1984).

Selon ce critique, l'observateur de la nouveauté comme concept philosophique, qui s'impose comme telle au récepteur d'une œuvre d'art, remarque immédiatement une différence. En même temps, il n'est pas facile de discerner entre « nouveau » et « différent ». Hausman utilise l'exemple de la production quotidienne, pour laquelle chaque chose créée récemment devient automatiquement nouvelle parce que différente de ce qui précède. Chaque produit créé acquiert donc une identité unique, « inédite » qui permet de la distinguer et d'éviter qu'on ne la confonde avec deux identités différentes. Il s'avère donc que la faculté de discerner demeure la condition fondamentale pour reconnaître la nouveauté et l'originalité. Hausman parle d'une « nouveauté » irréductible et sans précédent. Cependant, cette différence n'est pas suffisante en elle-même pour qu'on puisse parler de nouveauté proprement dite. Nous constatons ainsi qu'il existe des degrés d'intensité du Nouveau qui varient et qui ont pour base commune la différence.

Le problème herméneutique qu'une telle démarcation entre le Nouveau proprement dit et entre le différent prend de multiples formes. Le plus important est celle du paradoxe de l'interprétation du Nouveau, qui consiste à devoir interpréter un phénomène nouveau dans un système de vieilles règles établies. Si le Nouveau proprement dit doit être compris et interprété dans un tel système, le système lui-même des règles d'interprétation ne peut pas rester immuable et doit être dynamique en envisageant sa propre reconfiguration dans le futur. Tout en posant cette condition, le système n'est jamais en mesure de « prévoir » l'apparition du Nouveau proprement dit, précisément du fait de son caractère imprévisible. Seul un hasard ou sa mutation quelconque peut aider à rencontrer ce Nouveau, lorsque l'interprète, par expérience ou par pure coïncidence, s'oriente sur l'art ou sur l'objet désigné comme nouveau, et lorsqu'il est capable de l'apprécier dès son apparition immédiate. (Vurm 2014, p. 59)

Pour opposer une autre dichotomie à celle de Hausman, une qui serait opératoire pour la suite de notre recherche, nous proposons de distinguer celle du Nouveau absolu et du Nouveau relatif. En accord avec ce qui précède, nous croyons qu'il est difficile de créer de l'absolument nouveau, en art, en littérature, ou ailleurs. Cependant, il y a beaucoup d'exemples du Nouveau relatif, exemples déterminés par l'oubli, par le sujet observateur ou par le contexte général ou spécifique, dans lequel ils émergent, ainsi que par d'autres facteurs qui peuvent intervenir dans le processus complexe de la constitution de la nouveauté. Le

Nouveau relatif peut être en même temps coextensif avec le Nouveau proprement dit, dans le sens de « original », parce que ce dernier dépend largement de la subjectivité de l'observateur et du contexte dans lequel le Nouveau émerge.

5.2. Arrivée d'un nouveau « moi » : l'individualisme croissant en littérature subsaharienne

De quelle façon la littérature subsaharienne emploie-t-elle les expressions spécifiques à la nouveauté ? Les écrivains d'origine subsaharienne vivant en France ou en Europe sont entrés sur la scène littéraire grâce à leur position en tant que créateurs autonomes et libres par rapport au monde extérieur, aidés en cela par une veine artistique nouvelle qui les différenciait de leurs prédécesseurs. Cela concernait non seulement leur existence dans ce nouvel espace, mais aussi leur position culturelle et littéraire par laquelle ils obligent leurs lecteurs à reconsidérer les anciens cadres de lecture et d'interprétation de la littérature subsaharienne, à participer au décentrage du roman africain (Cazenave 2003, p. 14). Nous semblons percevoir ici une nouveauté relative, telle que proposée ci-dessus, dans plusieurs de ses aspects. D'abord, il s'agit d'un nouvel individu-personnage qui représente une innovation par excellence : exilé marginal, clandestin, anti-héros ou victime, parfois arriviste ou profiteur. La nouveauté est relative. Un tel type de personnage n'est pas nouveau dans les romans de formation précédents. Il paraît cependant, que ce type se déplace du rôle d'un personnage secondaire, subalterne, vers le devant de la scène. Il commence à représenter toutes les manifestations d'une identité problématique, troublée, d'un malaise existentiel entre deux continents, entre deux rives. Cet anti-héros est incompris, solitaire, à la quête éternelle de son identité.

Ce qui est relativement nouveau aussi, c'est la conception du milieu et de la société d'accueil où ce héros problématique se trouve. Le milieu n'est pas nouveau dans l'absolu. Comme nous l'avons vu, *L'aventure ambiguë* ou *Un nègre à Paris* présentent aussi un héros qui vit le malaise identitaire et le choc du nouveau milieu. Les protagonistes de ces romans savaient que leur « exil » était de durée limitée et qu'un jour, ils retourneraient au pays natal. Cette perspective change pour les nouveaux « héros ». Ils n'espèrent pas retourner, ils veulent rester en France. Ils ne brisent leur « exil » que s'ils sont expulsés de force, par les autorités ou par une autre nécessité.

C'est également la tonalité de la narration qui est nouvelle. L'écriture contemporaine vient en effet perturber l'horizon d'attente des lecteurs, en leur offrant de nouveaux paradigmes où l'humour, l'individualité et la liberté sont les principaux attributs de la création qui « se veut témoignage sur l'homme, témoignage

fondé sur l'individualité la plus profonde, la plus universelle. » (Diop 2001, p. 12) Si l'humour et l'ironie ne sont pas nouvelles, loin de là, nous constatons que ces procédés sont beaucoup moins conventionnels, plus ludiques et débridés, comme c'est le cas chez Bessora, Mabanckou ou Beyala.

Bref, nous constatons dans la littérature subsaharienne contemporaine un accent mis sur d'autres thèmes, un regard posé ailleurs que sur l'Afrique, une mise en relief de l'individualisme, dont la compréhension permettra de reconnaître, d'une part, la constitution d'une nouvelle vision du monde et, d'autre part, la naissance d'une nouvelle esthétique :

Le roman de la diaspora à Paris [...] tourne son regard ailleurs que vers le continent africain et, lorsqu'il le fait, prend Paris ou la France comme son point d'origine, tenant le continent et ses compatriotes sous un regard à la fois externe et familier. C'est un roman qui par mille et une marques, déclare son individualité et tient à s'écarter des voies habituelles prises par le roman africain postcolonial du continent. (Cazenave 2003, p. 149)

Dans le contexte culturel africain, la question de l'individu semble être exceptionnellement complexe, car contrairement au monde occidental, l'individu en tant que concept n'a pas en Afrique longtemps représenté une entité indépendante. Comme le dit Nordmann-Seiler, la société africaine n'était « absolument pas individualiste » (Nordmann-Seiler 1976, p. 62). Un modèle sociologique s'impose ici (Durkheim 1960, Birnbaum, Leca 1986, Dumont 1983). En analysant les sociétés, les sociologues distinguent entre le collectivisme (le holisme) et l'individualisme. Dans les sociétés individualistes, ce sont les individus qui sont primordiaux. Là où l'individu disparaît derrière l'idée de la collectivité, où l'aspect collectif est plus important que la somme de ses individus, nous parlons de sociétés holistiques ou collectivistes. La société africaine traditionnelle est une société holistique. Une fois qu'un individu commence à s'affirmer en tant que sujet, cela va contre l'idéal de la société collective, l'individu s'aliène à elle. Ainsi, la littérature africaine dans son parcours historique semble suivre ce modèle sociologique, du collectivisme vers un individualisme plus ou moins grand. Plus on s'éloigne des débuts de la littérature subsaharienne, plus on perçoit l'aliénation de l'individu par rapport à sa communauté. Les premières productions littéraires sont encore tributaires de la supériorité des communautés sur les individus, comme c'est le cas chez les auteurs de la négritude et de la littérature anticoloniale. De ce point de vue, il est intéressant de noter les stratégies textuelles que certains auteurs utilisent pour créer des portraits individualisés tout en respectant les exigences de la vision collective de la société. Les techniques d'écriture utilisées par les premières femmes-écrivains africaines en constituent d'excellents exemples. Leurs histoires autobiographiques, sont en fait, et ce bien

qu'elles parlent à la première personne du singulier, des portraits assez généraux de femmes africaines. L'histoire racontée devient ainsi un exemple pour relier l'individu à la communauté dont il est le représentant. Avec les indépendances, les changements politiques ont été accompagnés de changements thématiques, les romanciers découvrant un nouveau type d'homme africain au cours des trois décennies qui ont suivi les déclarations des indépendances, entre 1960 et 1990. L'individu en tant qu'entité indépendante est apparu dans les créations littéraires.

Depuis les années 1980 à peu près, la vision des écrivains s'intériorise. Alors que durant la décolonisation, les écrivains avaient pris part à la lutte pour l'indépendance de leurs pays, après l'indépendance ils ont été déçus par les conséquences politiques qu'elle avait entraînées. Quelques-uns s'engagent contre les nouvelles dictatures, comme Mongo Beti ou Ahmadou Kourouma, bien que ce soit très souvent de la position d'un auteur exilé. L'arrivée des dictatures mène en même temps à une déception chez de nombreux auteurs. Cette constatation a pour conséquence une aliénation des valeurs traditionnelles et l'adoption d'une nouvelle attitude envers le monde. Victime d'une situation extérieure qu'il ne peut corriger, laquelle en outre restreint sa liberté d'expression et de mouvement, l'individu acquiert une identité fort problématique et doit faire face à des troubles identitaires.

Bien que les questions concernant l'individu et ses préoccupations existentielles occupent l'humanité depuis les temps immémoriaux, ce n'est sans doute qu'avec la modernité que nous pouvons conceptualiser philosophiquement un être humain en tant qu'individu. Avec la modernité, l'individu a en effet tendance à être considéré comme étant au centre de la perception du monde, un point de départ de son analyse. Ainsi l'humain individualisé est-il défini comme une entité indépendante stable, alors que dans le même temps les intellectuels, voulant connaître quels caractères distinctifs spécifiques le différencient des autres individus, parlent de son identité. L'identité qui émerge au cours de la modernité devient-elle un nouveau paradigme nécessaire à la compréhension du monde. Dans la transition entre la modernité et la postmodernité, le concept de l'individu, bien qu'il ait subi de nombreuses modifications, est resté un point de repère (Husti-Laboye 2009, p. 48). Ce concept a en effet contribué à la création d'une nouvelle phase concernant les caractéristiques actuelles de l'individualisme et de la postmodernité. Au cours de cette nouvelle phase, l'identité de l'individu est brisée en des facettes multiples. Une telle procédure met cependant en évidence que chaque individu distinct semble rester une entité indépendante et unique. Dans ces conditions, l'identité se modifie considérablement, devient instable et plurielle, fragmentée. Comment saisir cette identité fragmentée ? L'une des méthodes possibles est celle qu'offre Paul Ricœur dans son traité *Soi-même comme un autre* (1990). Le philosophe français remarque à juste titre que l'identité de

chaque personne est constituée d'éléments qui sont constants tout au long de la vie, et d'éléments qui changent au fil du temps. La composante immuable de l'identité constitue la base biologique de chaque personne, mais les influences de l'environnement, qu'elles soient sociales, culturelles ou autres affectent l'identité. C'est pourquoi l'identité se forme au fil du temps, un processus qui dure toute la vie.

Cette évidence a conduit Ricœur à distinguer les deux composantes fondamentales de l'identité humaine : la soi-disant identité numérique *idem* (du latin, *le même*) et l'identité variable temporelle *ipse* (du latin, *lui-même, lui en personne*). *Idem* est l'invariant, la constante qui ne change pas, par exemple les caractéristiques biologiques d'un être humain ainsi que son caractère, toujours selon Ricœur. En revanche, *ipse* présente un certain paradoxe en ce qu'il exprime la continuité, voire la « mêmété » d'un individu qui subit une transformation dans le temps. Une façon de pallier, voire de combler ce paradoxe réside dans le pari ou la promesse que peut se faire à lui-même un individu de rester au fil du temps tel quel, identique. L'identité de chaque personne apparaît alors comme un processus dialogique entre *idem* et *ipse* au cours duquel un certain espace est créé, un espace que chaque individu comble par le concept d'une soi-disant identité narrative, laquelle représente une voie médiane résolvant précisément le problème de la continuité temporelle tout au long de la vie humaine. On peut supposer que c'est la composante identitaire de l'*ipse* qui représente la partie de l'individu lui permettant de se projeter dans le monde fictif en tant que personnage, et que cette identité narrative est étroitement liée à la littérature, ainsi qu'au mode de création des auteurs de la diaspora africaine. Ricœur appelle « identification » la transition de l'identité *idem* à l'identité *ipse* mise en scène par l'identité narrative, par laquelle l'individu s'identifie par ses actes. Ainsi l'identification des narrateurs permet-elle à un individu de prendre de nouvelles identités, de jouer avec sa véritable identité, de rendre toutes ses identités différentes et de donner à son existence un sens nouveau.

La principale constatation qui ressort de l'analyse de la plupart des romans de cette époque, est que les écrivains africains contemporains vivant en France utilisent des stratégies issues directement du contexte du monde postmoderne, telles que d'une part, la déconstruction du profil du personnage, la mort du sujet en tant que réalité indépendante, cohérente et prédéfinie, et d'autre part, sa reconstruction réalisée à l'aide d'éléments hétérogènes. La question de l'appartenance multiple d'un individu fictif, et celle concernant la crise identitaire qui lui est apparentée nous semblent pour ces raisons être le thème principal desdits romans. Quoique tous les écrivains ne partagent pas cet avis, tous ces textes soulignent selon nous le renversement profond des valeurs dues aux migrations et à l'exil, ces valeurs introduisant un nouveau mode de fonctionnement du temps et de l'espace régis par d'autres lois. Par rapport aux générations précédentes, la

littérature d'origine subsaharienne met beaucoup plus l'accent sur l'individu et son destin en l'absence de hiérarchie ou de domination. Pour une meilleure mise en évidence, résumons dans le tableau ci-dessous les connaissances théoriques tirées de ce chapitre et des chapitres précédents, tout en notant d'ores et déjà une certaine généralisation des tendances qui y sont représentées.

Période	Engagement	Représentation
Littérature anticoloniale	Oui	Collective
Littérature des indépendances	En partie	Collective → individuelle
Littérature postcoloniale (Postmodernité)	Non ou très peu	Individuelle

Tableau 1 : Périodisation des tendances générales

5.3 Comique, humour et ironie : nouvelles stratégies narratives globales dans la littérature subsaharienne contemporaine

Comment le nouvel individu peut-il vivre dans le monde postmoderne, dans un monde au passé colonial et au présent postcolonial tout aussi subversifs l'un que l'autre ? Les éléments essentiels qui s'en dégagent sont le comique, l'humour et l'ironie, ainsi que d'autres procédures qui leur sont liées. Avant de nous concentrer plus spécifiquement sur l'humour et l'ironie présents dans la littérature africaine subsaharienne, décrivons brièvement ces termes et leurs diverses manifestations, ainsi que certains pièges qui peuvent accompagner leur analyse littéraire. Bien des chercheurs affirment que la critique peine beaucoup à saisir le rire, l'humour ou le comique et que « le rire résiste à tout essai d'explication d'ensemble et se moque de tous ceux qui croient en avoir déterminé les causes. » (Sareil, p. 1) Du point de vue de la critique littéraire qui essaie de comprendre et de décrire dans le minutieux détail le fonctionnement de chaque aspect de la littérature, il s'agit là d'une déclaration plutôt pessimiste, bien que nous sachions que ce sont le rire et l'humour qui constituent l'un des phénomènes les plus complexes de l'art et de la création. Il est donc souhaitable de nous poser des questions sur la façon dont ceux-ci fonctionnent.

Quelles sont les causes qui rendent en quelque sorte impossibles l'analyse ou la description des mécanismes déclencheurs de l'humour, en particulier la multiplicité de ses définitions ainsi que diverses approches et points de vue où se

rencontrent psychologie, philosophie et linguistique, mais aussi science littéraire et narratologie ? Le rire et l'humour de fait couvre toutes les activités humaines, appréhendant d'une façon complexe ce que nous sentons, ressentons, vivons, observons, que ce soit dans notre vie quotidienne ou dans une œuvre d'art, qu'elle soit picturale, théâtrale, littéraire (Simédoh 2012, p. 7). Ainsi, bien que le rire soit complexe et compliqué à définir au niveau de la recherche, nombre de chercheurs ayant traité le rire et l'humour le relèguent au second plan, le définissant comme peu sérieux, comme si le rire niait et son propre fonctionnement et ses propres expériences que lui fournit pourtant la raison grâce à sa logique de perception et de saisie du monde qui l'entoure.

Par le prisme de l'exploration littéraire de l'humour en général ainsi que de l'humour particulier de la littérature africaine, le livre de Jean-Marc Moura, *Le sens littéraire de l'humour*, traite de façon relativement complète ce qu'est l'humour. Comme d'autres ouvrages, ce texte note dès l'introduction à quel point il est difficile, compte tenu de ses multiples manifestations, de cerner l'humour :

Une tradition philosophique ancienne et riche s'est intéressée au rire, des travaux sans nombre ont tenté de cerner la notion, les histoires des humours nationaux fleurissent partout, mais l'humour, en tant que phénomène clairement identifié et généralement accepté, n'existe pas. [...] Il semble impossible de réduire théoriquement ce qui incarne un « je ne sais quoi » de l'esprit sans le détruire du même geste. (Moura 2010, p. 1)

Moura se consacre particulièrement à l'humour littéraire, à sa fonction et ses manifestations dans les œuvres littéraires. Ses conclusions générales nous semblent très bénéfiques et bien adaptées à l'analyse de l'humour des textes africains, car il explique de façon compréhensible et logique les différences entre humour, comique et rire, tout en notant la causalité évidente qui existe entre ces deux derniers termes. Il conclut d'ailleurs que l'humour recoupe en partie le comique, alors que la relation entre humour et rire est beaucoup moins directe. Cette relation devient encore plus problématique dans le domaine littéraire en raison du fait que

[une] série d'obstacles à la littérature contrarie en effet le rire franc. Le plus souvent, le lecteur se trouve seul alors qu'on rit plutôt en groupe ; il découvre un écrit d'une certaine longueur quand on rit davantage dans une situation de communication orale, où la parole est brève et s'accompagne de signaux corporels comiques ; il a une connaissance approximative du contexte d'écriture et du système des références textuelles alors que le rire procède le plus souvent d'une connivence claire ; il est confronté à une intention esthétique, ignorée de qui veut d'abord faire rire, et se trouve dans

une position de distance par rapport à la page qu'il découvre quand le rire manifeste fréquemment la proximité du rieur avec celui qui le fait rire. Bref, [...] [l'humour c'est] lorsque le lecteur sourit malgré tous les obstacles à l'hilarité inhérents au texte littéraire. (Moura 2010, p. 4)

Bien que cela puisse paraître paradoxal, les textes humoristiques ne suscitent pas de rires, et ce n'est même pas leur but. Pour la plupart des lecteurs, ils favorisent plutôt l'amusement, ils provoquent un sourire ou un rire. Moura note que l'humour se crée là où le lecteur sourit « malgré » le texte littéraire. Selon ce critique français, l'humour peut être vu beaucoup plus subtilement si l'on essaie de le distinguer du comique :

Cette conception très large, qui fait de l'humour le simple synonyme de « comique », s'avère incapable de saisir la subtilité d'une inspiration courant à travers un grand nombre d'œuvres parmi les plus remarquables de la littérature occidentale. S'interroger sur l'humour suppose donc d'abord d'évaluer sa place dans la constellation des termes et des notions liés au comique, avant de vérifier la manière particulière dont il s'inscrit dans la théorie et l'histoire littéraires. (Moura 2010, p. 10)

De notre point de vue, il est utile de souligner que Moura part d'une manifestation physiologique visible de l'humour, comme le rire. Le critique français classe les causes du rire en trois catégories selon les principes moraux, intellectuels et ludiques. Les principes moraux reposent sur la position de supériorité de celui qui rit de quelqu'un, ou de quelque chose, ces principes étant, en outre, dans une position subordonnée. Les principes intellectuels concernent le moment de surprise entre l'attente de la réalité et la réalité proprement dite, dans la mesure où elle révèle les contrastes, l'incohérence ou l'aspect illogique des choses que nous trouvons dénuées de sens, absurdes, incompréhensibles. Le rire représente alors une libération et la possibilité de faire face à l'absurdité lorsque nous ne pouvons pas la comprendre. Le troisième principe, qui concerne les principes ludiques, est proche du jeu d'enfants qui nous distrait de la réalité plus ou moins pénible, rejette le sérieux comme principe dominant et qui, selon l'aspect précédent, montre quelles sont les limites de l'accès rationnel au monde aussi bien que celles de la réalité. Ces trois principes se rattachent bien à la rhétorique et aux trois dimensions fondamentales de chaque discours : la dimension de l'orateur qui confirme à la personne qu'il veut déridier sa supériorité d'orateur (l'ethos de l'orateur) ; la seconde qui consiste en un discours manquant de logique ou débordant de contrastes et qui agit ainsi sur l'auditeur (pathos envers l'auditeur) ; enfin la troisième, concernant l'argument ou le texte présenté, dans ce cas ludique, trop détendu ou peu sérieux (logos). En ce qui concerne le manque de logique, le contraste ou la dissonance, Henri Bergson parle de façon similaire,

dans son ouvrage fondamental *Le Rire*, du « mécanique plaqué sur du vivant » (Bergson 1940, p. 22). Selon ce philosophe, les attitudes, les gestes et les mouvements du corps humain sont ridicules dans la mesure où le corps nous rappelle un mécanisme simple, l'automatisme étant si souvent une source d'humour. Bien des réflexions sur l'humour sont orientées, en général, vers la définition de deux niveaux de perception : d'une part, le sérieux, ou l'harmonie entre la réalité et la communication ou l'œuvre d'art ; d'autre part, le « non sérieux », ou la disharmonie et distance, le décalage entre la réalité et ce qui l'exprime.

Ces quelques tentatives mettent clairement en évidence que l'humour est en partie hors de portée académique et ne peut être parfaitement cerné, même si de telles tentatives sont très inspirantes et enrichissantes, comme toute activité intellectuelle. Bien que dans la littérature subsaharienne l'humour respecte dans ses grands traits les règles générales du fonctionnement de celui-ci, telles que nous les avons décrites plus haut, il possède néanmoins ses spécificités socioculturelles. Posons pour cette raison la question de savoir dans quel contexte s'inscrit l'humour africain sur son continent d'origine, l'Afrique, qui connaît des situations souvent tragiques, puis repérons le côté dominant et subversif de l'humour.

Un certain nombre de critiques ont déjà abordé la problématique du rire et de l'humour dans la littérature africaine. Une étude de B. E. Ossouma (1995) souligne par exemple la laideur du rire et sa dimension carnavalesque. Son attention porte principalement sur la représentation politique à laquelle s'intéressent particulièrement les auteurs du roman africain moderne. Le rire, selon ce critique, se manifeste dans le bas du corps, sur le plan scatologique et sexuel, exprimant le dégoût. Boniface Mongo-Mboussa (2005), en revanche, voit le rire à travers le prisme de l'insolence face au mépris des auteurs noirs, qui rient de la folie des gens. Mboussa montre que depuis une cinquantaine d'années, les auteurs humoristes tentent d'ébranler les fondements du pouvoir colonial ainsi que celui des nouveaux dictateurs de l'après-indépendance, combattant ainsi les injustices et les inégalités sociales. Sathya Rao (2008) parle pour sa part de l'humour africain en le qualifiant d'humour des marginaux. Il divise « l'humour des nègres » en humour colonial et néocolonial et postcolonial, le décrivant comme un instrument de « solidarités d'opposition des gens en marge de la société » (12). L'ouvrage relativement récent du critique Vincent Simédoh (2012), *Humour et ironie dans la littérature francophone subsaharienne*, analyse avec profondeur tout d'abord d'un point de vue théorique les phénomènes du rire, de l'humour et de l'ironie pour appliquer ensuite ces connaissances aux œuvres de Ferdinand Oyono, Mongo Béti, Yambo Ouloguem et Alain Mabanckou. Ce critique retrace donc le parcours chronologique qu'a emprunté la littérature coloniale jusqu'aux littératures anti-coloniale et postcoloniale.

Dans la littérature africaine contemporaine, la fonction subversive de l'humour et de l'ironie associée à l'accent mis sur les individus et la créativité individuelle

peut être bien identifiée. Par subversion, nous comprenons généralement les efforts visant à contester ou à affaiblir le pouvoir existant ou les normes appliquées, sociales, morales ou culturelles. Dans le cas de l'écriture africaine, cette subversion se manifeste pour plusieurs raisons très fortement. La première concerne le rejet ou la contestation des autorités et modèles précédents, qu'il soient hérités des colonisateurs ou adressé aux représentants du mouvement négritude ou des écrivains classiques établis comme le sont devenus, au fil du temps, Sony Labou Tansi, Ahmadou Korouma ou Henri Lopes. Vu par le prisme étroit du postmodernisme, il s'agit là bien plus qu'un principe universel de rejet des autorités et des métarécits, puisqu'il s'agit d'un rejet plus large des structures hiérarchiques ainsi que d'une méfiance à l'égard des méta-narratifs et d'une déconstruction des structures établies.

La deuxième raison est qu'il s'agit également d'éroder la cohérence apparemment non analysable des structures, dont l'intérêt stratégique est d'agir comme si elles étaient universellement valables, permanentes et indestructibles. Ainsi la structure hiérarchique s'aplanit-elle et devient-elle un système rhizomique par l'action des forces subversives et érosives mises en jeu, se transformant en un système de rhizomes équivalents épuré dans lequel le lecteur peut facilement se perdre mais où, en même temps, quelque chose de nouveau peut advenir.

La troisième raison représente un élément important du mode de fonctionnement de l'humour, à savoir le rejet très net d'une littérature engagée ; ce trait est caractéristique de l'individualisme des auteurs africains contemporains dont l'écriture refuse de servir toute idéologie. Une telle attitude permet aux écrivains de libérer progressivement non seulement eux-mêmes, mais aussi leurs textes de toute influence idéologique. Dans ce contexte, l'humour peut exprimer et manifester de façon originale la propre altérité du créateur : par le rire et les effets libérateurs du rire, l'auteur africain peut, avec plus ou moins de légèreté, essayer de faire comprendre ce qui le différencie de la majorité et de suggérer les différences qu'il perçoit, qu'il ait une exigence politique ou autre, sans chercher à devoir les signaler de manière forcée.

La quatrième raison à relever est la fait que l'humour est également un outil pour apprendre à comprendre le rôle de soi-même dans le monde, car il libère des forces créatives et incite à se regarder différemment, à la manière du *thinking outside the box*, comme on dit dans le monde anglo-saxon. Comme l'illustreront des exemples précis, on peut trouver de l'humour dans toute sorte de discours et de situations différentes, tandis que les différentes stratégies qu'utilise un auteur peuvent aboutir à un résultat que le lecteur et le critique comprendront comme de l'humour. Rejeter en partie les autorités est en effet l'expression d'un manque de respect dont la moquerie, la parodie ou la caricature sont la spécificité, soulignant ainsi l'absurdité et le grotesque de ces autorités.

L'humour exprimé dans la littérature africaine subsaharienne est spécifique car il est lié au sort tragique du continent noir ainsi qu'au sort tragique des migrants sur le sol européen, et de plus il est souvent associé à une situation existentielle tragique. Jugeant cette situation gênante, l'humour devient alors un allié important qui aide à survivre, sert à échapper à la réalité et promet une libération individuelle et collective, prouvant qu'il n'est pas nécessaire de participer à cette triste réalité. L'humour africain est également étroitement lié à la culture orale et à l'art populaire, qui l'utilise fréquemment. Cet art est proche de l'imagination grotesque africaine, libre de toute attache, et, comme nous l'avons dit, il est une source de la remise en question du pouvoir officiel, de la déconstruction de toutes sortes de hiérarchies.

Dans le court chapitre « Le pleurer-rire des écrivains africains » du livre déjà cité *Désir d'Afrique* (2002), son auteur Boniface Mongo-Mboussa résume les principales spécificités de l'humour africain. Il s'oppose à la fameuse idée de Senghor selon laquelle l'humour noir est plus affectif, plus dépendant de l'émotion, tandis que l'humour occidental est plus intellectuel (Mongo-Mboussa 2002, p. 34). Cela peut être facilement contesté, comme nous l'avons vu chez Jean-Marc Moura, car tout humour contient une composante d'ethos, de pathos et de logos dans des proportions variées. Mongo-Mboussa continue :

En réalité, si humour nègre il y a, il ne se situe pas dans cette distinction senghorienne, mais dans la capacité des Nègres à prendre leurs propres souffrances comme objet de dérision. Cette capacité d'autodérision n'est pas l'exclusivité des Nègres. Elle est consubstantielle au genre humain. Sa spécificité réside plutôt dans ce que Mongo Beti appelle l'habitude du malheur du Nègre. Confronté perpétuellement à une histoire insoutenable (l'esclavage, la colonisation, les dictatures, les guerres tribales), le Nègre a trouvé en l'humour une des réponses possibles à sa tragique destinée. Cet humour anonyme est souvent d'origine populaire. Ce qui ne veut pas dire que tous les Nègres ont le sens de l'humour. Et chaque rire nègre n'est pas forcément de l'humour. (Mongo-Mboussa 2002, p. 35)

Le chercheur congolais poursuit sa réflexion en notant que l'humour est étroitement lié à la colonisation et au statut très minoritaire de la littérature africaine, qui, à ses débuts, fait des efforts guindés pour se libérer du joug de l'aliénation coloniale, de la domination culturelle et littéraire de la métropole. Si l'humour n'abonde pas dans les ouvrages de la plupart des poètes du mouvement de la *négritude*, on peut néanmoins trouver, surtout chez Léon-Gontran Damas ou Guy Tirolien, des indices qui émaillent leur ironie ou sarcasme. L'humour et l'ironie sont en revanche évidents chez les romanciers des années 1950, en particulier Ferdinand Oyono et Mongo Beti, dont nous avons déjà parlé. Mongo-Mboussa remarque également qu'il peut exister un manichéisme facile dans une écriture

humoristique et ironique. La dichotomie du colonisateur/colonisé peut en effet faire d'« un homme blanc un méchant et d'un nègre son sacrifice éternel » (Mongu-Mboussa 2002, p. 39)

La question de la spécificité de l'humour et de l'ironie africains est également posée par la critique marocaine Hanane Essaydi, pour qui ces dispositifs littéraires représentent, voire incarnent la capacité qu'ont les Africains de résister à leur tragique réalité. Lorsqu'on lui demande pourquoi ce sont ces auteurs qui utilisent de plus en plus le comique, l'humour et l'ironie, Essaydi répond :

C'est la question fondamentale que je me pose. Est-ce que cet humour est une disposition naturelle, une manière d'être ? N'a pas le sens de l'humour qui veut. Il y a quelques jours, j'ai posé la question à Alain Mabanckou qui est un auteur adepte de l'ironie. Il m'a répondu que, pour lui, c'est une prédisposition. Il est important, quand on pose ces questions, de ne pas essentialiser ni racialiser le phénomène. Il y a une sensibilité particulière sur le continent depuis le « rire Banania » que Léopold Sédar Senghor voulait arracher de tous les murs, parce qu'il venait entériner le cliché déchirant que l'homme noir, l'Africain, était un enfant insouciant.

La conclusion à laquelle je suis arrivée est que l'usage de l'humour est une force. Toutes les civilisations ne réagissent pas aux grands traumatismes qu'elles traversent de la même manière. Le fait de ne pas sombrer dans la mélancolie ou dans des réactions radicales est assez rare. Certaines cultures trouvent le suicide comme réponse à la mélancolie ou au déshonneur. Le Japon ou la Suède, par exemple, ont des taux très élevés de suicides. En Afrique, on est capable de rire de ses malheurs, de prendre du recul. (Essaydi 2017)

Selon cette auteure, l'humour est un geste social. Pour pouvoir rire, nous devons avoir des auditeurs devant nous parce que nous rions de quelqu'un ou de quelque chose. En même temps, si nous nous associons à quelqu'un, nous excluons quelqu'un d'autre. Ce mécanisme, dit-elle, fut utilisé pour déconstruire un certain nombre de préjugés et de discours racistes qui s'étaient formés à l'égard des Africains.

Le rire dans le roman africain se moque de tout, des dictatures, des génocides, des guerres tribales. Quand on rit de quelque chose, cela ne signifie pas que l'on manque de lucidité, que l'auteur ne souffre pas des réalités dénoncées, bien au contraire. Le rire est facteur de résilience. Les populations africaines ont compris qu'il fallait rire pour ne pas succomber à cette menace d'extinction dont parle Edouard Glissant. (Essaydi 2017)

Essaydi exerce ainsi une « discrimination positive » à l'égard des résidents africains, en discernant explicitement leur sens de l'humour, sans distinguer de

région spécifique en Afrique. Nous comprenons son expression « résilience » comme une hyperbole désignant la conscience plus ou moins explicite des populations africaines de pouvoir surmonter un destin tragique, qui peut conduire à encourager toute tentative de survie. Dans le même ordre d'idées, l'humour africain est ainsi caractérisé par Vincent Simédoh :

Il est, en effet, très étonnant de constater dans la littérature francophone d'Afrique, qu'en dépit d'une histoire insoutenable – esclavage, colonisation – et de situations tragiques – guerres civiles, crises socio-politiques, dictature avec les souffrances générées, l'oppression – les écrivains africains francophones ne cessent de représenter un peuple de personnages qui rient. (Simédoh 2012, p. 1)

Dans les écrits provenant d'Afrique, l'humour est également souvent accompagné de l'ironie, qui recouvre une autre fonction communicative à l'ambivalence cryptique :

La force de l'ironie est de permettre d'être critique tout en esquivant les représailles et la censure. Certains ne saisissent pas l'ironie, car celle-ci tend à confirmer le raisonnement absurde de la personne que l'on veut railler pour mieux la tourner en dérision. Ça permet de se désengager. De dire « non, je ne critique pas le dictateur, je dis juste que c'est le père de la nation », alors que, sous cape, on attaque bien entendu le paternalisme qui infantilise le citoyen. L'ironie est une arme à double tranchant. (Essaydi 2017)

C'est précisément cette arme à double tranchant que nous voudrions considérer brièvement. Notre hypothèse principale est que dans un grand nombre de leurs écrits, les auteurs de la migrétude adoptent très souvent une position ou une posture ironique. Celle-ci constitue bien davantage qu'une simple figure de style telle que nous la connaissons des manuels scolaires. D'abord un procédé stylistique, elle devient au fur et à mesure une stratégie de narration, stratégie de plus en plus complexe dans l'écriture postcoloniale et dans l'écriture francophone de l'Afrique contemporaine. Cette stratégie est encore plus remarquée dans le roman postcolonial et dans ses manifestations, toutes aussi nombreuses que variées.

Pour mieux cerner l'ironie postmoderne et sa complexité, les recherches de Philippe Hamon nous paraissent opératoires. Aussi nous appuierons-nous brièvement sur son essai *L'Ironie littéraire* paru en 1996 où il analyse les formes de l'écriture oblique où il propose une synthèse de l'ironie littéraire en s'intéressant notamment à sa définition, à sa typologie, à ses signaux et topographies.

Comme le dit Hamon dans un entretien,

[me pencher sur l'ironie est pour moi un] désir donc, à un moment, de récupérer quelque chose de systématiquement négligé et délaissé. Rapidement, cet objet m'a aussi paru passablement confisqué par d'autres disciplines (la philosophie, ou la sociologie, ou la linguistique, ou la psychanalyse), ou éclaté en diverses études monographiques portant sur tel ou tel écrivain (l'ironie chez Pascal, chez Voltaire, chez La Bruyère, etc.), et qui toutes ignoraient le côté spécifique de l'ironie en régime proprement littéraire, c'est-à-dire écrit et différé (et non pas oral), ou qui négligeaient toute comparaison intersémiotique (l'ironie en régime pictural, ou musical, par exemple, ou qui s'enfermaient dans des distinctions à mon avis sans grand intérêt (par exemple la distinction entre humour et ironie, ironie et satire, etc.). Insatisfaction de départ, donc, que l'examen de la longue tradition rhétorique (figure de mots, figure de pensée, rapports avec la métaphore filée ?) n'avait pas non plus contribué à dissiper. (Hamon 2016)

Dans son ouvrage, Hamon essaie de construire la poétique générale d'une posture d'énonciation ironique, en régime littéraire différé. Il décide de prendre pour point de départ l'existence d'un « genre d'énonciation » avant de postuler d'éventuelles différences d'essence entre l'humour, le comique, le ridicule, la parodie, l'ironie, la satire, etc.

Dans son introduction, Hamon pose deux a priori concernant l'ironie littéraire : d'une part, l'ironie globale d'un texte ne peut être réduite « à la somme des figures locales de l'ironie » ; d'autre part, la posture d'énonciation n'est pas « unique et univoque », mais au contraire « plurielle et multivalente » (Hamon 1996, p. 18). La nécessité de distinguer entre une ironie locale et une ironie globale s'impose rapidement. On peut en effet repérer aisément des faits d'ironie localisables en quelques mots, en une phrase. On parle d'ailleurs souvent de « mot », ou de « bon mot », de « trait », de « mot d'esprit » (Hamon 1996, p. 21). On peut les extraire du texte, puisqu'ils sont autonomes. On peut aussi les collectionner, les réunir en un recueil. (Hamon 2016)

L'ironie globale, qui circonscrit en creux une position-posture d'énonciation d'auteur, ce que Flaubert appelle la « blague supérieure » de l'auteur, n'est sans doute pas la somme de ces faits locaux. Il y a notamment une ironie syntagmatique qui joue sur des macrostructures globales, par exemple quand des précautions et des préparations minutieuses de la part d'un personnage de roman aboutissent à un ratage final, ou inversement, ou quand on assiste à un long qui-proquo ou à un renversement général de perspective. (Hamon 2016) Mais le lien entre les deux niveaux de description, le local ponctuel et le global structurel, n'est pas toujours facile à analyser et à distinguer. L'ironie globale en tant que posture du narrateur fait partie, à notre avis, d'une stratégie plus générale qui

caractérise l'écriture migrante contemporaine. Il s'agit de ce que Lydie Moudileno appelle une parade postcoloniale. Or, cette parade est un mot polysémique, comportant au moins deux sens fondamentaux : le premier regrouperait les sens de « parade » comme manifestation publique d'un pouvoir, évoquant « défilé » ou revue ou cérémonie – militaire, politique, académique, religieuse, mais aussi un regroupement dans l'espace social véhiculant une valeur de légitimation sociale, politique ou religieuse.

Le deuxième sens, à nos yeux encore plus pertinent, est celui d'une stratégie de défense ou de riposte pour parer une agression ou une oppression – comme une parade en escrime :

Ici, une relation à l'autre s'instaure qui demeure parfois ludique, mais dans sa dimension agonistique : elle suppose un combat, un jeu entre deux parties dans lequel elle est contrecoup et contrepoin du jeu de l'autre. Geste de survie essentiellement réactif, elle a pour enjeu le renversement de la dynamique de domination, qui implique d'une part la conscience du jeu, et de l'autre la maîtrise des règles de l'agôn. (Moudileno 2006, p. 17)

Or, la posture ironique devient cette parade agonistique, dans le sens défensif ou anticipatif d'une attaque, par laquelle on répond à la discrimination, au racisme ou même à la bêtise. Ces aspects théoriques rappelés, nous convions le lecteur à prendre connaissance d'une étude consacrée à l'humour et à l'ironie chez trois auteurs de la migritude, vers la fin de ce chapitre, qui complètera l'image de la richesse de ces phénomènes et en démontrera la validité.

5.4 Enfant littéraire, enfant africain

Originalité, humour et comique sont intimement liés au personnage de l'enfant et à la représentation de l'enfance parce que de par son existence, l'enfant peut voir le monde d'une perspective nouvelle et originale. Nous relierons donc les réflexions précédentes en résumant brièvement les quelques aspects généraux de la présence de l'enfant en littérature, thème que nous avons traité dans notre précédente recherche (Vurm 2014). Ensuite nous aborderons la thématique de l'enfance en littérature subsaharienne.

Même si, selon Philippe Ariès, l'idée d'introduire l'enfant en littérature n'est pas nouvelle au sein de la tradition littéraire occidentale, l'intérêt réel pour l'enfant dans le monde occidental est un phénomène relativement récent (Ariès 1973, p. 17). L'enfant en littérature est généralement représenté ou peint sous deux images différentes, voire opposées : la première manière de figurer de l'enfant permet à l'auteur de se remémorer avec nostalgie l'enfance perdue, le

souvenir de cette enfance étant nécessairement adouci par le fait, voire la capacité d'oublier ce qui fut désagréable. Le second grand courant est celui de l'enfant inversé, « paradoxal » – le plus souvent un enfant plus mûr que son âge biologique, génial et révolté (Vurm 2014, p. 90).

Cette classification relativement binaire des enfants en littérature est affinée par celle de Marina Bethlenfalvay, qui distingue trois grands types d'enfants en littérature française moderne : l'enfant venu d'ailleurs (enfant romantique), l'enfant victime et/ou révolté, et l'enfant du monde (Bethlenfalvay 1979, p. 18).

Le premier type, et certainement le plus « exploité » et le plus « ancien », littérairement parlant, est l'enfant romantique, venu d'ailleurs. Cet enfant, radicalement différent de son entourage, cristallise en lui la joie édénique, l'univers clos lié à la famille. Cet enfant symbolise une vision atemporelle et métaphysique de la nature, liée à la pureté de l'enfant « sauvage », non corrompu par la société. Assez souvent, son aire de jeux se situe sur une île en raison de son caractère sécuritaire.

L'enfant-victime, qui apparaît dans la poésie lyrique et le roman du XIX^e siècle, subit les malheurs que traverse la société. Ce type d'enfant possède un rôle didactique et moral non négligeable. En représentant un enfant malmené, il s'agit de provoquer l'indignation du lecteur et de solliciter un jugement moral. On rencontre en effet très souvent en littérature des enfants négligés, délaissés de leurs parents.

Le troisième type d'enfant proposé par Bethlenfalvay est l'enfant du monde. Celui-ci est aux antipodes de l'enfant venu d'ailleurs, exprimant l'enracinement dans le monde terrestre et une certaine immanence. À la différence de l'enfant-victime, le fait d'être attaché à la réalité du monde n'est pas nécessairement synonyme de conséquences négatives. L'enfant du monde puise pleinement son énergie à son appartenance terrestre ; c'est un enfant tourné vers l'avenir – ou plutôt reliant le passé à l'avenir -, optimiste et débrouillard, dépositaire d'une grande force vitale (Bethlenfalvay, p. 90). C'est aussi un enfant qui incarne l'énergie créatrice et symbolise l'espoir d'un avenir meilleur pour l'homme en général. Cet enfant survient souvent en tant que nouvel élément, mieux adapté au monde, pour faire basculer l'ordre établi de la société trop sclérosée des adultes.

La typologie de Bethlenfalvay ne mentionne néanmoins que très peu de détails sur l'enfant révolté. De telles informations, de fait, manquent cruellement à notre recherche car, aux antipodes de l'enfant qui subit passivement les peines de l'existence, se trouve en réalité l'enfant révolté, lequel est en quelque sorte son corollaire.

Cet enfant révolté représente en effet un personnage désormais solidement établi en littérature, puisqu'avec l'avènement du XX^e siècle, les écrivains modernes en transforment radicalement la personnalité. La souffrance psychologique que cet enfant ressent, le sentiment de cloisonnement familial et d'étouffe-

ment que cela provoque en lui, débordent un jour ou l'autre, et éclate la révolte de l'enfant. Cette révolte peut être toute personnelle, ou bien symboliser une rupture moderniste d'avec le monde bourgeois, dont la famille est le symbole. Cette révolte symbolique débouche ensuite sur une mise en cause complète des valeurs du monde adulte sclérosé, une révolte que chaque auteur traduit d'une manière différente.

Une autre façon représenter les enfants est celle des surréalistes qui leur confèrent le pouvoir d'une imagination illimitée et d'un regard nouveau, insolite, les dotant d'une immense potentialité créatrice, très souvent au niveau de la création verbale. Le surréalisme est aussi le domaine de l'évasion vers des mondes imaginaires créés par les enfants. L'enfant littéraire d'aujourd'hui est souvent imprévisible, étrange, comme le remarque Brigitte Seyfried-Bommertz, qui résume le mieux la position complexe de l'enfant littéraire au XX^e siècle :

De façon générale, il semble que plus on s'avance vers la période contemporaine, plus le profil passionnel de l'enfant se fait complexe, déroutant, voire inquiétant. L'enfant acquiert de multiples visages, se mue en un être polymorphe plus difficile à saisir. [...] L'enfant est aussi perçu à travers ses zones d'ombre, son côté satanique, ou encore il se fait étrange, irréel, fantastique, être incompréhensible sur lequel on n'a plus de prise. (Seyfried-Bommertz 1999, p. 20)

L'enfant est depuis longtemps un narrateur important de la littérature africaine, et souvent le sujet même de la narration à cheval entre les sciences sociales, l'esthétique, la psychologie et, enfin, la littérature. C'est à travers lui peuvent être examinées la société africaine contemporaine ou la diaspora africaine en Europe. Cela est apparemment lié à la nouveauté et à l'originalité, dont nous avons déjà discuté, en ce que la littérature francophone subsaharienne elle-même est assez jeune et ressemble à bien des égards à un enfant essayant de connaître le monde « adulte », ce qui lui permet aussi de ne pas être complètement sérieux, de considérer le monde avec légèreté, humour, et de le regarder d'une manière inédite, tout autre. Certains critiques parlent même d'un certain « jeunisme », c'est-à-dire d'une préférence pour des héros enfants et adolescents par rapport à des adultes ou personnes plus âgées.

L'enfant dans la littérature subsaharienne représente plus de types que ceux que nous venons d'évoquer. En général, dans les textes plus anciens, classiques, l'enfant apparaît principalement nostalgique, évocateur et, symbolisant les temps passés, enfant-victime pour diverses et nombreuses causes. Au contraire, la littérature plus récente intègre un enfant révolté, un enfant du monde. En tant que thème et principe poétique, l'enfant nostalgique apparaissait déjà chez les poètes de la *négritude*. L'un des pères fondateurs du mouvement, Léon-Gontran Damas,

pleure dans le poème *Poupées noires* (recueil *Pigments*, 1937, p. 37) la perte de ses poupées noires que le temps sans merci lui a sa emportées :

Rendez-les-moi mes poupées noires
que je joue avec elles
les jeux naïfs de mon instinct
resté à l'ombre de ses lois
recouvrés mon courage
mon audace
redevenu moi-même
nouveau moi-même

De façon similaire, Léopold Sédar Senghor se retourne avec nostalgie vers son enfance lorsqu'il parle du royaume de l'enfance et de ses années de croissance passées au village sénégalais de Joal. L'enfance représente en effet une expérience personnelle cruciale, mais aussi un lien avec la terre des ancêtres et le mythe de la mère, l'Afrique, avec, juxtaposée, toute sa poésie. Comme beaucoup d'autres poètes, il recherche le paradis perdu de son enfance plein de danseurs, de griots, de conteurs et de marabouts, dont il fut symboliquement banni : « Je ne sais en quel temps c'était, je confonds toujours l'enfance et l'Eden – Comme je mêle la Mort et la Vie – un pont de douceur les relie ». (Senghor 2006, p. 153) L'enfance dans la *négritude* des poètes ressemblait à la période précoloniale de l'innocence, tandis que l'âge adulte est lié au chaos et à l'humiliation de la colonisation.

Certains romans présentés précédemment se déroulent dans l'esprit de la nostalgie heureuse de l'enfance, dont le plus important est sans doute *L'Enfant noir* (1953) de Camara Laye, devenu l'une des œuvres classiques de la littérature africaine. L'enfant et l'enfance y sont idéalisés, le protagoniste est un enfant nostalgique typique qui grandit dans la beauté et l'harmonie de la vie en Afrique. La vie du jeune Camara commence naturellement au village africain. L'apprentissage dans ce contexte consiste en une série d'initiations. Au fur et à mesure de son adolescence, les circonstances conduisent le garçon à s'éloigner progressivement de la vie traditionnelle. Le roman fait ainsi revivre l'enfance de Camara Laye, un récit coloré par la nostalgie liée à la perte de son passé rural idyllique. L'expérience de Camara est en fait liée au sentiment de perte de tout un univers pour ensuite entrer dans un autre dont la compréhension reste à apprendre. Cela peut être clairement interprété au niveau collectif comme une incarnation des difficultés rencontrées par les Africains et les sociétés africaines sous le régime colonial. Bien que les liens entre le sort de l'individu et celui de la communauté tout entière ne soient jamais explicitement établis et qu'aucune allusion directe ne soit faite au régime colonial responsable de la disparition des

modes de vie traditionnels, l'expérience individuelle est lisible au moins partiellement dans le vécu collectif.

Le fait que le passé idyllique, tellement regretté par Camara, est une construction fictive plutôt qu'un portrait fidèle a été l'une des raisons pour lesquelles le roman a suscité des critiques. Le romancier camerounais Mongo Beti a contribué à l'histoire littéraire avec une réaction très vive, critiquant le fait que le roman, situé à l'époque coloniale, ne contient aucune référence à la réalité politique de la vie sous la domination coloniale. Le roman est relativement schématique et exprime des dichotomies fondamentales bien comprises, par exemple celles entre le passé et le présent, le village et la ville, le mysticisme et la rationalité, l'individu et la communauté.

Vient ensuite, dans les années 1950-1960, la prise de parole par l'enfant. Ainsi en est-il par exemple du roman *Pauvre Christ de Bomba* (1956) qui met en scène Denis, un garçon domestique et enfant de chœur du prêtre Drumont. Son récit rédigé sous la forme d'un journal intime révèle peu à peu les méfaits de l'administration coloniale ainsi que l'hypocrisie de l'Église catholique. Il s'agit en même temps d'une vision critique de l'ensemble de la société coloniale, du patriarcat et du fonctionnement du pouvoir officiel, de ses injustices et de ses préjugés. Denis est l'un des premiers « enfants révoltés », mais il mène sa rébellion discrètement, grâce à une vision apparemment naïve du monde adulte, mais aussi pleine d'ironie à la Candide. Cette stratégie ironique subversive deviendra peu à peu une arme très commune des enfants narrateurs. De même, un regard naïvement enfantin porté sur les colonisateurs est également présent chez un autre auteur de cette époque, Ferdinand Oyono, dont le roman *Une vie de boy* met en scène cette fois-ci un jeune adolescent, Toundi, personnage principal et auteur d'un journal intime.

Au fil du temps, le rôle de l'enfant dans la littérature africaine revêt de nombreuses formes et visages. L'enfant y devient progressivement un représentant de la jeunesse révoltée ou, inversement, victime du monde des adultes, de la pauvreté, voire des guerres civiles. Comme nous le verrons dans une étude littéraire consacrée à Calixthe Beyala et Alain Mabanckou, leurs enfants héros, tels que Loukoum et Petit Piment, continuent de porter un regard original et nouveau sur le monde, empreint d'un humour plus ou moins bienveillant, lié à leur inexpérience et aux situations dans lesquelles ils se trouvent. Dans le roman de formation *Les petits garçons naissent aussi des étoiles* (2005), l'auteur congolais Emmanuel Dongala fait raconter à son personnage, le jeune Matapari, la série d'événements paradoxaux et absurdes qui se sont déroulés dans les années 1980 en République du Congo : associés au gouvernement communiste de l'époque, les adultes sont présentés de façon cynique, comme Boula, l'oncle rusé du jeune garçon. Ce dernier porte un regard nouveau, prétendument naïf, sur son entourage avec, malgré tout, des pointes d'humour et de satire.

Ce même auteur met en scène un autre type d'enfant littéraire, élément crucial pour la prose africaine contemporaine. Il prend pour point de départ une réalité africaine effrayante : la problématique des enfants-soldats. Dongala a conçu un roman engagé contre ce phénomène tragique, *Johnny chien méchant* (2002), centré sur la rencontre, aussi touchante qu'inquiétante, de deux adolescents, Johnny et Laokolé, dont la vie d'enfant est brutalement anéantie par la guerre civile bien qu'ils restent fondamentalement toujours des enfants. Johnny est à la fois responsable et victime d'événements qu'il ne peut pas influencer. Enfant, il est recruté dans un groupe de mercenaires dont la seule mission est de tuer. Il devient progressivement un guerrier chevronné et cruel. Dans l'histoire, il rencontre la jeune Laokolé qui, contrairement à lui, incarne l'innocence et une humanité profonde, alors qu'elle doit progressivement prendre soin de sa mère mourante et de son petit frère. Tout l'intérêt repose sur la perspective narrative du roman et la focalisation interne de ces deux personnages, Johnny étant exactement l'opposé du jeune Matari qui porte, comme nous venons de l'expliquer, un regard naïvement enfantin sur le monde. Bien que Johnny essaie de parler et d'agir dans son récit avec beaucoup de maturité, le lecteur adulte y perçoit un paradoxe du sujet énonciateur – il voit que son monde est en partie celui de l'enfance qui a été marquée par la cruelle réalité africaine.

Ahmadou Kourouma a choisi une stratégie narrative similaire dans son célèbre roman *Allah n'est pas obligé* (2002). Le protagoniste Birahima désire à tout prix être un soldat adulte, mais son récit met en évidence qu'il ne s'est pas encore trouvé, qu'il est très peu sûr de lui, que ce soit sur le plan linguistique ou celui de son action. Pourtant, même dans ce cas, nous pouvons parler d'un enfant révolté, mais qui est aussi victime des événements tragiques de l'Afrique contemporaine.

L'enfant-soldat est une figure ambivalente, difficile à catégoriser selon la typologie susmentionnée. Il s'agit d'un enfant foncièrement paradoxal, « à la fois enfant et soldat, victime et bourreau, [il] joue à la guerre autant qu'il la fait » (Walther 2011, p. 1). Il est donc à la fois un enfant-victime, un enfant révolté et un enfant du monde, dans un amalgame imprévisible préparé par chaque auteur. Il devient une allégorie de la situation complexe dans de nombreux pays d'Afrique en état de guerre continuuel qui contribue à former entre autre le contexte socioculturel et l'atmosphère générale du danger omniprésent.

5.5 Etude littéraire : ironie comme stratégie globale chez Bessora, Fatou Diome et Alain Mabanckou

Pour illustrer au mieux cette ironie globale en tant que parade de défense envisagée par Lydie Moudileno, analysons le roman *53 cm* de Sandrine Bessora, auteur d'origine suisse-gabonaise. Son texte forme un récit postmoderne semi-autobio-

graphique qui traite le thème de l'immigration en France d'une manière humoristique et ironique, voire farcesque.

Les stéréotypes, les attitudes des Français de souche, les situations provoquées par la colonisation et ses conséquences sont les cibles principales dont parle la narratrice de Bessora. Cette métafiction abrite en effet les nombreux stéréotypes comme des sous-fictions pour d'une part, mettre en lumière la façon dont le discours colonial construit l'altérité et d'autre part, pour démasquer les fondements plus ou moins visibles du discours colonial et néocolonial. Les titres des chapitres et l'incipit donnent déjà le ton à la fois humoristique et ironique. Voici quelques exemples, au hasard : *De l'altérité dans le règne gymnasial*, *De la gaulité dans le règne primal*, *De l'universalité dans le règne colonial*, *De la vaginalité dans le règne anal*.

De même pour l'incipit, qui donne un cadre à la tonalité ironique :

« - Bonjour ! Bienvenue au Gymnasium !

Le gentil animateur, immense et athlétique, me sourit. Il ajuste une mèche rebelle, échappée du Nylon blond de sa perruque. Je fixe son iris de synthèse bleu méthylène :
- Jolies lentilles.

Je me dirige vers les vestiaires. Soudain, je l'entends courir derrière moi ; je hâte le pas pour lui échapper, mais il me rattrape, saisit mon bras droit, et, m'écrabouillant les os, me force à lui faire face :

Je suis pénisopyge, me déclare-t-il. Es-tu stéatopyge ?

Plaît-il ?

- Tu es de race stéatopyge si, et seulement si, le périmètre horizontal de ton postérieur dépasse 791 millimètres. La stéatopygie est un caractère racial révélé par Cuvier et Montandon, des naturalistes célèbres et réputés ; il faut connaître ses classiques. Alors, as-tu les fesses assez grosses, oui ou non ?

Hélas non.

Moi, en tout cas, j'ai un gros sexe. Et toi ? » (Bessora 1999, p. 19)

Dès le début de ce dialogue, nous constatons plusieurs marqueurs potentiels de la posture ironique de Bessora : écriture baroque et originale, langage ludique frisant le loufoque, style d'écriture irrévérencieux.

Le langage, grâce à des associations libres et des paronomases rapides, permet de découvrir et de critiquer la façon stéréotypée dont l'Autre est perçu :

« indigeste, indigène, indigente, exogène, oxygène, oxydant,
Occident Es-tu câpre, mulâtre, chabin, octavon, quateron, cafre,
bamboula, banania ? » (Bessora 1999, p. 85)

Une série qui est tout sauf innocente : les termes de la classification raciale, qui culmine par l'épithète « banania », démontrent le rôle joué par le discours occidental dans la création des images négatives de l'Autre colonial, en renvoyant au fameux rire Banania de Senghor. Bessora utilise également une stratégie bien connue, consistant à introduire un étranger dans un milieu qui nous est familier pour poser un regard insolite et révéler nos propres défauts.

J'observe ton peuple sans interférer, car un observateur civilisé est invisible à l'œil nu des indigènes, et à l'œil habillé des citadogènes.

[...]

Bien sûr, il ne s'agit pas de dire ce que je pense des Gaulois, mais ce que vous pensez de vous-mêmes. Telle est la grande mission de l'ethnologie.

Tu le sais, au commencement du temps, il y a sept ans, j'habite habitais ? chez ma soeur Ninon, dans ton village, *Ile de France*.

[...]

Enracine-toi simplement dans la race gauloise mon enfant, car la Race et la Raison ont la même racine, *Ratio*. Le racisme est rationnel et cartésien, la Raison et la Race dirigent le monde ; ils sont le moteur de l'Histoire universelle » (Bessora 1999, p. 39)

Nous observons ici un renversement que nous croyons parfaitement ironique, relevant de l'ironie globale déjà mentionnée : tout en procédant à la façon des anthropologues français du XIX^e siècle, Bessora renverse les topoï du discours anthropologique et refuse toute notion d'objectivité, le lecteur pouvant facilement déchiffrer l'inexactitude de ses conclusions. Or, les habitants de la Gaule sont décrits comme Peaux-Blancs ou les Roses. Le Français est un créole extrêmement vivace, et les ancêtres des Gaulois sont dépeints comme des Amérindiens appelés Caraïbes. D'une façon analogue, les expéditions des anthropologues blancs en Afrique sont satirisées par autodérision de la narratrice qui veut comprendre le citadogène, un analogue urbain de l'indigène.

Pour conclure ces propos, nous pouvons dire qu'il s'agit chez Bessora d'une stratégie sophistiquée de l'ironie méta-textuelle : en reprenant tel quel le discours des grands naturalistes, elle veut faire entendre le contraire et critique l'absurdité de leurs conclusions scientifiques. Citons un dernier exemple pour démontrer une telle ironie :

De la ceriseté dans le règne végétal.

-Attends un peu que je te pèse... Vais t'faire cracher l'morceau, moi. La fausse cerise frémit d'horreur. J'intime :

Treize grammes ? C'en est un de trop ! Ah ! Ah ! Tu es faite, fausse cerise.

Je te jure... Je suis une cerise !

Chère mademoiselle qui vous prétendez cerise, si vous habitez bien en Cerisie, rien ne prouve que vous y résidiez. Des présomptions, rien que des présomptions. Et vous réclamez une *ca't de ceriseté!*

Ma cerise n'apporte pas la preuve de sa ceriseté. Elle ne peut pas non plus être classifiée dans la famille des cerisoïdes, et encore moins dans celle des cerisiens : elle aggrave son cas zoologique. Naturellement. Elle n'est pas non plus de la sous-espèce négroïde. Naturellement.

Enfin, selon la théorie montandonienne de l'*ologenèse*, *les nègres seront toujours plus nègres, les Blancs plus Blancs*, les gauchers plus gauchers et les pédés plus pédés : j'en déduis que les cerises devraient toujours être plus cerises : ma griotte aurait dû m'apporter une preuve indubitable de sa ceriseté. Car, pour permettre l'éclosion des *rameaux tardifs et épanouis*, il faut massacrer les fausses cerises. Car des Cerises vraies, des Hutu vrais, des Aryens vrais et d'autres vrais Serbes furent, sont et seront épanouis. Ces vrais sont toujours les vrais plus vrais. (Bessora 1999, p. 127)

L'ironie caustique et farcesque de Bessora n'est pas la seule stratégie des auteurs de la migritude. C'est Fatou Diome qui apporte au paysage littéraire des éléments d'une ironie globale plus subtile mais aussi plus ambiguë. Le deuxième texte que nous aborderons est celui de cette écrivaine d'origine sénégalaise, née à Niodior au Sénégal en 1968, vivant aujourd'hui en France. Son premier livre, *Préférence Nationale*, publié en 2001, est un recueil de nouvelles, dans lequel elle montre les injustices et les préjugés que les immigrés doivent subir en Europe. (SLC 2018) Comme l'auteure précédente, elle écrit dans un style que nous pourrions baptiser stratégie globale de l'ironie. D'ailleurs, le titre du recueil fait déjà preuve d'ironie. Par sa connotation politique il fait en effet largement référence au Front national et au principe de réserver des avantages et une priorité à l'emploi aux détenteurs de la nationalité française. Diome critique avec beaucoup d'ironie la politique de ce parti. Le livre se trouve donc à la croisée du littéraire, par sa narration et sa composition, du politique et du pamphlet, incontournables dans le contexte migratoire franco-français. Ces deux champs sont reliés, entre autres, par l'ironie, commune à la littérature et à l'écriture pamphlétaire.

Les nouvelles ont toutes pour personnage principal une jeune Africaine, mais l'auteure ne spécifie jamais s'il s'agit dans ces histoires de la même jeune fille. Le lecteur suit les aventures, racontées avec humour et ironie, d'une jeune immigrée qui, en France, n'arrive jamais à être pleinement intégrée. Les deux premières nouvelles se déroulent au Sénégal, les autres en France, poursuivant un parcours chronologique de la formation de la jeune femme. Dans les deux premières histoires, celle-ci observe la société africaine, à travers elle-même quand elle était petite fille.

Dans les autres nouvelles, la narratrice critique la société française et, par le biais de l'ironie, démasque les préjugés envers les immigrés. À travers les expériences de la narratrice sur le marché du travail, une image troublante se dégage de l'image qu'ont les Français de l'Afrique. Dans *Le visage de l'emploi*, la jeune protagoniste est embauchée comme nounou africaine par la famille Dupont, qui la traite comme inférieure à cause de la couleur de la peau. De plus, la jeune femme est appelée avec le pronom « ça », qui réduit son statut à celui d'un objet. Par le « ça », la narratrice est dépersonnalisée et soumise à une objectification par le Blanc, par l'Autre. (SLC 2018) Suite à une remarque de la narratrice, le couple prend enfin conscience qu'elle est cultivée, le préjugé que la famille Dupont avait envers sa nounou africaine change et elle obtient un certain respect. Avoir pris conscience de la personnalité et du niveau d'éducation de la narratrice ne garantit toutefois pas un possible rapprochement entre leurs deux mondes. Bien au contraire. La nouvelle *Cunégonde à la bibliothèque* montre également le racisme que doit affronter la protagoniste pendant les ménages qu'elle fait pour la famille des Dupire. Croyant qu'elle ne comprend pas cette allusion littéraire, ceux-ci l'appellent « Cunégonde ». Encore une fois, la famille française est prise au piège des préjugés stéréotypés, convaincue qu'être africain est synonyme d'ignorance et de manque de culture. Toutefois, quand ils apprennent que la fille qu'ils appelaient « Cunégonde » est étudiante en littérature, ils se sentent humiliés à leur tour et ne la contactent plus pour faire le ménage. Nous pourrions comprendre ce renversement de situation comme un autre exemple de l'ironie, liée à un événement concret, mais qui véhicule en réalité des retombées identitaires et éthiques. (SLC 2018)

Dans la nouvelle *La Préférence nationale*, qui donne son titre au livre, l'auteure décrit le racisme des Français « de souche », peu cultivés, mais qui voient d'autant plus les immigrés comme inférieurs et ignorants. L'auteure prend pour exemple un boulanger alsacien qui ne parle pas correctement français, mais qui, comble de l'ironie, refuse d'embaucher la narratrice en raison de la couleur de sa peau. Voici un extrait qui décrit la rencontre de l'identité et de l'altérité en détail, et se termine par une confession de la narratrice :

Grande boulangerie, centre-ville, cherche vendeuse. Dialecte souhaité. Se présenter au magasin.

Le patron m'accueille avec une moustache allemande, un accent alsacien et un chapeau aux couleurs de la France. À sa façon de me dévisager, je compris que les éliminatoires avaient déjà commencé. Ce monsieur n'aimait pas le chocolat vivant. Je me forçai à sourire et lui dis :

Bonjour Monsieur, je suis venue au sujet de votre annonce.

Il secoua la tête, l'air de dire : encore une qui veut le pain de nos gosses. Mais il trouva la méthode la plus sournoise :

Ya ya, tu parles un pon al-sa-cien ? »

L'annonce portait, il est vrai, la précision : dialecte souhaité. Mais moi, j'étais venue avec le mien et non pas le sien. Je croyais que tous les Français parlaient le français au moins aussi bien que ceux qui avaient colonisés. Et voilà que j'étais linguistiquement plus française qu'un compatriote de Victor Hugo. Et il me demandait en plus de bâtir un pont alsacien entre sa boulangerie et ses clients.

[...]

Enfin, je suis venue, Monsieur, pour rétablir la vérité. Vous m'avez appris à chanter *Nos ancêtres les Gaulois*, et j'ai compris que c'était faux. Je veux apprendre à vos gosses à chanter *Nos ancêtres les tirailleurs sénégalais*, car la France est un grenier sur pilotis, et certaines de ses poutres viennent d'Afrique. » (Diome 2001, p. 89)

La jeune étudiante explique à ses amis français que l'attitude des employeurs en France rend la recherche du travail difficile et humiliante : « mes diplômes sont certes français mais mon cerveau n'est pas reconnu comme tel » (Diome 2001, p. 85). Mais ils ne la croient pas. En somme, elle n'arrive pas à leur expliquer la réalité, le vécu de chacun étant unique n'est donc pas comparable.

Pour résumer, les stratégies complexes de l'ironie servent chez Fatou Diome à déconstruire les discours liés au racisme et aux préjugés, et plus concrètement, à démasquer l'hypocrisie de l'extrême droite française, représentée par le Front national.

Le troisième exemple qui démontrera la tendance ironisante du roman subsaharien contemporain de la migritude est un livre bien connu d'Alain Mabanckou, auteur congolais et vedette de la littérature francophone. Son roman *Black Bazar* n'est pas traditionnel, au sens où il ne présente pas une intrigue clairement définie, ni de personnages à la psychologie complexe, pas plus qu'une idée conductrice générale. Ce serait plutôt selon une critique « une caisse de résonance où se mêlent de nombreuses voix, sans souci pour l'harmonie générale » (Tribune 2009). Cette forme d'écriture moderne est justifiée par le narrateur : « Je me suis rendu compte que je ne pouvais écrire que sur ce que je vivais, sur ce qu'il y avait autour de moi, avec le même désordre. » (Mabanckou 2009, p. 38)

Son roman décrit sa vie d'immigré à Paris. Presque tous les personnages sont aussi des immigrants venus de différentes parties du monde noir, et tous ont leurs propres opinions sur la condition de l'homme noir et de la diaspora africaine. Le lecteur fait ainsi connaissance, entre autres, des amis de Fessologue, le nom romanesque que se donne l'auteur : Roger le Franco-Ivoirien, qui prétend avoir lu tous les livres du monde ; Yves « L'Ivoirien tout court », qui serait venu en France

pour faire payer aux Françaises la dette coloniale ; Vladimir le Camerounais, Paul du grand Congo, Bosco « le Tchadien errant », qui est persuadé d'avoir « le quotient intellectuel le plus élevé d'Afrique » et qui serait le « Paul Valéry noir » et, pour finir, son ami Louis-Philippe, écrivain haïtien qui aide le narrateur dans son projet d'écrire un roman. Tous sont de joyeuses caricatures de ce microcosme migrant, personnages qui remettent en cause l'idée qu'il existe en France une communauté noire, une et indivisible. Ces individus ne partagent en effet pas du tout la même vision de la France, de la politique, du métissage, de la colonisation ou de la place de la femme dans la société. Et l'on rit avec l'auteur des discours caricaturaux professés pour défendre, par exemple, la vertu des colons :

Y en a marre qu'on les accuse à tort et à travers alors qu'ils ont fait consciencieusement leur boulot pour nous délivrer des ténèbres et nous apporter la civilisation ?! Tu te rends pas compte qu'ils ont bossé comme des dingues ? » (Mabanckou 2009, p. 16)

Ce que ce roman met une fois de plus remarquablement en valeur, si l'on connaît les romans précédents de Mabanckou, c'est son ironie omniprésente. Un peu partout en effet, le narrateur embrouille le lecteur, lequel peut alors se mettre à douter de la signification de certains mots : signifient-ils vraiment ce qu'ils semblent dire au lecteur ? C'est pourquoi celui-ci reste, d'un bout à l'autre du roman, sur ses gardes, car par ce procédé Alain Mabanckou pointe la bêtise ou le ridicule de ses contemporains, Blancs ou Noirs, hommes ou femmes, sans distinction. À y regarder de près, à l'exception de l'écrivain Louis-Philippe, tous les personnages du roman, narrateur compris, sont victimes de l'ironie d'Alain Mabanckou. Un bel exemple d'une telle ironie s'exprime dans le personnage du voisin du narrateur, Monsieur Hippocrate, qui l'espionne et le harcèle constamment. Ce personnage représente une image stéréotypée d'un Français raciste. Comme beaucoup de racistes qui manient le verbe sans jamais passer aux actes, il présente une collection de discours-clichés sur les immigrés, qu'il ressasse sans cesse à la figure de Fessologue. À titre d'exemple, il l'accuse de creuser encore plus le trou de la Sécurité sociale en se basant sur le fait que Fessologue étant un immigré noir, il doit donc être au chômage et toucher des allocations sociales (Mabanckou 2009, p. 75-77). La fonction narrative du personnage de Monsieur Hippocrate⁵ est non seulement de dénoncer le discours raciste omniprésent dans la société française, mais également de véhiculer des éléments de comparaison simplifiés, voire simplistes entre la France et l'Afrique, entre l'ici et l'ailleurs.

5 Son nom qui comporte bien évidemment des connotations médicales, puisque c'est un malade imaginaire, suggère aussi toute l'hypocrisie dont est capable ce personnage.

Il [le voisin] prétend qu'il y a des bruits et des odeurs quand mes amis et moi nous préparons de la nourriture et écoutons de la musique de notre pays d'origine pour oublier un peu les tracas de la vie quotidienne. La nostalgie, il ne sait pas ce que c'est. Lui, son pays c'est la France, et il me gueule sa fierté d'être né français de souche. (Mabanckou 2009, p. 36).

Le thème de la migration et de ses conséquences ironiques est ainsi omniprésent dans ces discours et soumis à une critique acerbe :

Je l'ai par exemple entendu râler que la France ne peut plus héberger toute la misère du monde, surtout ces Congolais qui n'arrêtent pas de se pointer à la frontière alors qu'ils ont du pétrole et du bois bandé chez eux. Y a d'autres pays en Europe, on n'a qu'à aller vivre là-bas ou retourner chez nous dans nos cases en terre battue. Et il sortait ces inepties en me défiant du regard. Je me disais qu'il allait m'égorger dans le local de poubelles puisqu'il était un peu ivre. Mais il s'était saoulé la gueule juste pour avoir le courage de me vomir ces choses qu'il avait accumulées dans son cœur depuis très longtemps. (Mabanckou 2009, p. 37)

Le renversement ironique majeur arrive enfin lorsqu'il est révélé que Monsieur Hippocrate, le Français de souche le plus fier de son origine, est Martiniquais, ce qui n'est sans doute pas une surprise pour un lecteur attentif. Cette révélation donne aux discours précédents une nouvelle lumière, soulignant davantage l'hypocrisie de ce personnage, ainsi que celle de la plupart des racistes. Pour la troisième fois, nous arrivons ainsi au même constat : les stratégies complexes de l'ironie, que ce soit au niveau des discours, des situations mais aussi, comme chez Mabanckou, des personnages, permettent aux auteurs de la migritude, de démasquer et déconstruire, chacun à leur manière, l'hypocrisie et le racisme présents dans la société française.

En conclusion, disons que l'ironie est à la fois un procédé littéraire bien connu mais qui mérite d'être exploré. Elle est à la fois une posture, dans son aspect de l'ironie globale, une approche du monde contemporain et une « parade », telle que définie par Lydie Moudileno. À la différence de la littérature anticoloniale et coloniale, l'ironie postmoderne paraît plus individuelle, plus nuancée et ambiguë, mais plus captivante pour le lecteur, obligeant celui-ci à s'engager de façon ludique à déchiffrer et interpréter son caractère changeant.

Notre hypothèse principale de départ est ainsi prouvée : le fait d'avoir observé que dans un grand nombre d'écrits les auteurs de la migritude adoptent très souvent une position ou une posture ironique, représente bien davantage que la simple ironie que nous connaissons des manuels de figures de style.

5.6. Étude littéraire : Triple enfance dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. Comment raconter l'enfance au Congo

L'écriture, le style et l'univers fictionnel d'Alain Mabanckou représentent ces aspects de façon exemplaire. Son écriture empreinte d'un humour frisant le grotesque, très souvent ironique, mêlant cependant tonalités comiques avec celles qui sont plus sérieuses, mène progressivement le lecteur à réfléchir et ce, à travers des situations comiques. Nous voulons néanmoins proposer un regard quelque peu différent de celui qui veut décortiquer des éléments comiques ou l'écriture mordante et truculente de cet auteur, les portraits pittoresques de ses personnages, etc., et observer de plus près la place qu'occupe l'enfant et le rôle que joue la mémoire en tant qu'une des composantes fondatrices de son écriture. Notre hypothèse est que c'est peut-être l'enfant qui, chez Alain Mabanckou, représente une certaine continuité avec d'une part, l'écriture de la *négritude*, notamment grâce à un retour à ses racines et son passé, et d'autre part, avec le roman traditionnel de l'enfance et de la nostalgie du passé dont *L'enfant noir* de Camara Laye représente un exemple canonique, complété par le côté humoristique et satirique d'un Ferdinand Oyono et ses célèbres ouvrages, *Une vie de boy* et *Le vieux nègre et la médaille*.

Nous nous proposons donc de soulever quelques questions d'ordre général qui relèvent de l'écriture de l'enfance, notamment celle du compromis entre une narration réaliste de l'enfance d'un auteur d'un côté, et des tendances à la nostalgie et à une idéalisation du passé de l'autre ; nous nous poserons aussi la question de la narrativité et des histoires qui pallient les lacunes et les erreurs de mémoire. Nous voulons également aborder les spécificités de Mabanckou comme auteur d'origine africaine et congolaise, et nous interroger de savoir si le fait d'être un enfant à Pointe-Noire au Congo pose des questions d'un ordre différent que celui d'être un enfant européen ou américain.

Abordons la problématique de la mémoire de Pointe-Noire en traitant la thématique de l'enfant qui constitue une entité narrative complexe, laquelle dépasse même l'enfant comme simple personnage romanesque. Nous comprenons l'enfant mabanckouien à la fois comme un alter ego de Mabanckou, comme son narrateur et son protagoniste. Représentant de l'enfant-personnage autobiographique, cet enfant l'est encore davantage, puisqu'il représenterait tout un procédé d'exploration mémorielle et de perspective narrative, c'est-à-dire une recherche du passé jumelée à la quête identitaire de l'auteur ainsi qu'à sa place dans le monde des lettres et dans le monde tout court.

La mémoire de l'enfance de Mabanckou pose des problèmes généraux : d'abord, la nostalgie du passé disparu, les souvenirs, la quête identitaire, le retour possible ou impossible, la question de la filiation et des racines familiales.

Ensuite, la question plus particulière de l'enfance africaine : en quoi diffère-t-elle d'une enfance passée en Europe ou en Amérique ; celle de savoir comment la culture et les traditions locales participent à la formation d'un enfant africain, et ainsi de suite. Enfin, l'enfance de Mabanckou lui-même, originale et inimitable, comme celle que vit chaque individu, et qu'il s'agit de retrouver.

Ces trois phases résumeront ces fonctions de l'enfance qui nous paraissent fondamentales et qui complèteront en quelque sorte la typologie proposée : celle de l'enfant nostalgique, de l'enfant littéraire ou enfant poète, et de l'enfant symbolique ou mythique.

Le premier ouvrage largement autobiographique, *Demain j'aurai vingt ans*, est une peinture du Congo des années 1970-1980, au moment où la vague du communisme frappe plusieurs nations du continent noir au lendemain des Indépendances. Au milieu de ces péripéties historiques, le lecteur cherche la place qu'occupent les membres d'une famille ordinaire dont celle du narrateur, Michel, un enfant âgé d'environ dix ans. Le gamin observe dans le détail sa vie quotidienne. Son père étant polygame, Michel a deux mères : maman Pauline, sa mère biologique, et maman Martine. C'est aussi la période de *La Voix de l'Amérique* qui diffuse des informations en relation avec le contexte historique d'un pays communiste des années 1970 et des événements qui l'accompagnent, telles la chute du Chah d'Iran, l'arrivée au pouvoir de l'ayatollah Khomeyni, la guerre en Angola, etc. La tendresse de la voix du narrateur révèle une nostalgie intérieure, celle qui traverse tout le livre : l'enfance d'un fils unique dont la mère n'aura cessé de chercher toute sa vie à avoir un autre enfant.

Le deuxième, *Lumières de Pointe-Noire*, se présente en quelque sorte comme *Un cahier du retour au pays natal* congolais. Au centre du livre, il y a la mère. Peinte sous une lumière triste, nostalgique et mélancolique, Mabanckou ne l'a vue ni vieillir ni mourir, raison pour laquelle la présence de cette femme, Pauline Kengué, « modeste paysanne originaire de Louboulou » (Mabanckou 2013, p. 30), hante ce récit d'un retour au pays après vingt-trois ans d'absence. Alain Mabanckou rend visite à ses parents, cousins, oncles et tantes, et se réinscrit dans le paysage de son enfance. Le récit, d'où émane une émotion authentique, complète ainsi son précédent roman, *Demain j'aurai vingt ans*, et fait écho au livre de son ami Dany Laferrière, *L'Enigme du retour*. Le regard parcourt l'espace et le temps de manière quasi cinématographique : ainsi chaque chapitre renvoie-t-il à un titre de film, passant avec le même enthousiasme de la couleur au sépia, du ton le plus léger au ton le plus grave. Enfin, le constat est une découverte surprenante : le Congo qui vit en lui n'est plus le sien, mais l'auteur respecte le dernier souhait de sa mère exprimé par un proverbe africain : « l'eau chaude, n'oublie jamais qu'elle a été froide ».

Le dernier, *Petit Piment*, retrace l'histoire de Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abotami namboka ya Bakoko (« Rendons grâce à Dieu, le Moïse noir est

né sur la terre des ancêtres » en lingala), un gamin congolais, orphelin de Pointe-Noire surnommé « Petit Piment, placé à sa naissance dans un asile religieux. Après avoir vengé son ami Bonaventure en pimentant fortement la nourriture des jumeaux sorciers Songi-Songi et Tala-Tala, Moïse et Bonaventure s'évadent en avion pour fuir l'orphelinat. Moïse doit alors apprendre à survivre entre les enfants de la rue.

La clé de cet ouvrage, qui se clôt sur une note empreinte d'une mélancolie inattendue, se trouve sans doute dans sa dédicace. À travers ce roman, Alain Mabanckou rend « hommage à ces errants de la Côte sauvage qui, pendant [s]on séjour à Pointe-Noire, [lui] racontèrent quelques tranches de leur vie, et surtout à "Petit Piment" qui tenait à être un personnage de fiction parce qu'il en avait assez d'en être un dans la vie réelle » (Mabanckou 2015, p. 8).

La trilogie de ces récits représente la quête identitaire complexe de l'enfant que fut Mabanckou ou qu'il aurait pu être, tel qu'il s'imaginait lui-même. Chacun des textes pose un regard différent : *Demain j'aurai vingt ans* est une rétrospective plutôt classique, assez vaste et détaillée, un regard nostalgique porté sur le passé. Le personnage principal en est l'enfant Michel, lequel ressemble beaucoup à Mabanckou. *Lumières de Pointe-Noire* se présente plutôt comme un bilan de vie et un hommage à tous ceux qui composèrent l'univers enfantin de l'écrivain : y domine la mère Pauline, le père Roger, le tonton René, la cousine Bienvenüe, l'ami d'enfance Grand Poupy. On y observe un énorme souci mémoriel pour le détail, à la Marcel Proust, lié à son aspect récit-document : il ne faut rien oublier de ce qui relie l'auteur à son enfance congolaise. À la différence des autres ouvrages, ce souci documentaire se manifeste par la présence de photographies qui accentuent l'effet-document mais aussi, par une relecture minutieuse, juxtaposée à la photographie et faite par l'auteur lui-même qui tente de la réanimer une quarantaine d'années plus tard.

L'identité narrative s'avère la plus brouillée dans *Petit Piment*. Dans un entretien, Mabanckou s'identifie d'ailleurs ainsi à Petit Piment :

En ce temps-là, toujours, on m'appelait Petit Piment, j'étais maigre comme un clou, assez grand de taille toutefois pour qu'on m'attribue plus que mon âge, je vivais dans la lune. (Courrier international 2009)

Par contre, dans *Petit Piment* même, une partie fictionnelle différencie le narrateur-personnage de l'auteur, car sa mère n'est pas mentionnée : c'est une femme qu'il n'a pas connue, qui aurait abandonné Petit Piment dès son plus jeune âge, ce qui n'est le cas ni dans *Demain j'aurai vingt ans* ni dans *Lumières de Pointe-Noire*.

Il existe de plus un autre Petit Piment, philosophe du dépotoir dans *Demain j'aurai vingt ans*, lieu où le petit Michel espère trouver la clé du ventre de sa mère. À cette époque-là pourtant, Petit Piment est déjà vieux, différent en ce

sens de Michel, bien qu'il passe son enfance autour des années 1970, c'est-à-dire au même moment que Petit Piment. Il découle de ce brouillage identitaire un jeu complexe où il ne s'agit pas pour autant de confondre le lecteur, mais plutôt de poser des questions identitaires quant aux phénomènes de ressemblance et de dissemblance entre les différents âges d'un homme. Si l'on pense à sa configuration, une scène très émouvante du roman permet d'ailleurs de penser que Petit Piment rencontrant Michel pourrait bien représenter Mabanckou-philosophe se donnant des conseils à lui-même alors qu'il était enfant.

Pour démontrer davantage la complexité narrative employée par Mabanckou, voici un autre extrait qui témoigne de la confusion délibérée qui existe non seulement entre l'auteur, le narrateur et le personnage mais aussi entre les personnes du monde réel et ceux de la fiction. Il nous paraît à ce titre intéressant de noter que c'est la personne réelle qui réclame son statut de personnage de roman, autrement dit il s'agit là d'un certain effet inversé du réel :

[Son ami d'enfance Yaya Gaston] Respectez-moi, je vous dis ! Je suis un personnage de roman ! Je suis célèbre, et les gens me connaîtront même après ma mort ! Combien parmi vous ici sont des personnages d'un roman ? Zéro ! Je vous le répète : même père, même mère, même ventre ! (Mabanckou 2013, p. 104)

Abordons les trois aspects constitutifs de l'enfant mabanckouien et de la mémoire qui s'inscrivent en filigrane dans les textes de Mabanckou. Il y a premièrement l'enfant nostalgique, l'enfant du passé. Cet enfant évoque la nostalgie classique de l'enfant disparu, occulté par la vie adulte, qui fait cependant toujours partie de nous mais qu'il s'agit de retrouver. Pour utiliser la distinction déjà évoquée que Paul Ricoeur faisait entre *l'idem* et *l'ipse*, l'enfant et l'homme adulte relèveraient ici moins de *l'ipse*, c'est-à-dire de l'identité et de la caractéristique changeante, variable, perçue de l'extérieur entre ce qu'il était en tant qu'enfant et entre ce qu'il est en tant qu'adulte ; l'unité entre l'enfant et l'homme reposerait plutôt sur *l'idem*, sur cette identité invariable d'un individu, demeurée inchangée pour Mabanckou lui-même. Or, chez cet auteur, l'enfant congolais est surtout une métaphore de la rupture radicale entre les deux identités d'une même personne, entre deux mondes : celui de l'Afrique face aux mondes de l'Europe et de l'Amérique, celui de l'enfance et de l'âge adulte, du passé face au présent, celui de la vie passée avec les parents de l'auteur et celui de la vie vécue très loin de ses parents, tous ces deux univers étant très opposés et hétéroclites. Et c'est surtout l'éloignement douloureux de la mère, qu'il n'a pas vue vieillir ni mourir, ni même pu assister à son enterrement. Dans ce sens, la mémoire de sa mère a également une fonction thérapeutique et psychologique.

Or, le clivage entre le passé représenté par l'enfant inconnu de Pointe-Noire d'une part, et le présent du célèbre auteur couronné de prix de l'autre, s'oriente

autour d'au moins deux pôles complémentaires présents dans ses textes, entre lesquels Mabanckou navigue avec un grand talent littéraire. À un pôle, il y a la douleur de l'enfance verte, symbolisée par une pomme. L'auteur y fait le deuil des choses du passé en général et de son propre passé :

C'est grâce à papa Roger que mon enfance a été recouverte d'une fragrance de pomme verte. Un fruit qu'il me rapportait chaque semaine de l'hôtel Victory Palace. Manger une pomme était un privilège dans la ville. (Mabanckou 2013, p. 66)

À l'autre pôle, et c'est l'une des stratégies narratives très fréquentes de l'auteur, la maladresse enfantine et la fausse naïveté sont la source, au niveau du discours, de l'humour narratif situationnel et linguistique. C'est en effet à cause de ses connaissances limitées que l'enfant provoque un discours souvent comique, parce que le lecteur, au courant de ce qui se passe, connaît aussi le décalage plus ou moins grand entre la vérité enfantine et la réalité.

Il paraît que Georges Brassens occupe une position particulière dans l'intertexte de *Demain j'aurai vingt ans*, du fait que sa musique accompagne un événement spécial dans la vie du petit Michel : la découverte d'une radiocassette qui représente un moment d'initiation à la poésie chantée et à l'oralité, mais aussi au monde occidental et son progrès. Pour les Africains de cette époque, il s'agit d'un grand objet de luxe. Mais c'est surtout la découverte du contenu de la cassette, la chanson *Auprès de mon arbre* de Brassens, qui est source de remous psychologiques chez le personnage-narrateur :

Et il ne fait que parler d'un arbre qu'il regrette d'avoir quitté des yeux. Je pense : mais qu'est-ce qu'il a à pleurer comme ça pour un arbre ? Nous, on en a en pagaille dans la forêt, les gens les coupent n'importe quand et ils ne pleurent jamais, au contraire ils fabriquent du bois avec ça pour préparer la nourriture. Nous, on a même trois arbres dans notre parcelle ! Est-ce que moi Michel, le jour où je ne vais plus voir nos trois manguiers, je vais me mettre à pleurer comme ce monsieur qui chante dans la radiocassette ? (Mabanckou 2010, p. 57)

Mabanckou est en effet parfaitement conscient du fait que cette sorte d'arbre représente à la fois l'enfance et les choses stables et fidèles du passé. De plus, les références à l'arbre de Brassens, mêlées à des références aux arbres africains, notamment au baobab, renvoient une fois encore, au contraste entre l'identité africaine et européenne.

J'ai plaqué mon chène

Comme un saligaud

Mon copain le chène

Mon alter ego

[...]

- *Alter ego* c'est pas du français, dit Lounès.

- C'est dans quelle langue alors si ce n'est pas du français ?

- À mon avis, ça vient du patois d'une tribu d'Europe.

- Une tribu ?

- Oui, une très petite tribu d'Europe qui parle encore le vrai français parce que c'est là-bas que le français est né. (Mabanckou 2010, p. 59)

Cette citation nous permet de pénétrer le monde de l'enfant-poète, enfant à la découverte de la langue par laquelle il accède au monde et qui forme le deuxième volet de la mémoire de l'enfant. Nous avons déjà parlé de l'intertexte et de ses nombreuses manifestations. Or, l'intertexte entre dans l'écriture de Mabanckou de moult façons. Ce sont tout d'abord des références plus ou moins apparentes, détournées, ludiques, aux grands auteurs européens et africains. Il s'agit chez Mabanckou d'un univers intertextuel où il puise son inspiration.

L'intertexte de l'enfant partant à la découverte du monde est celui du poète qui doit le (re)découvrir. Le premier livre que Michel lit, *le Petit Prince*, n'est pas un hasard, non plus qu'Arthur Rimbaud qui est le poète découvert dans l'enfance et dont l'auteur se souvient jusqu'à l'âge adulte. Or, l'intertexte enfantin possède deux niveaux : le premier met en évidence que le jeune Michel lit souvent des textes liés à l'enfant et à l'enfance, mais aussi des auteurs dont les textes voient le monde avec les yeux d'un enfant. Le second niveau révèle que c'est à travers le personnage-narrateur Michel que Mabanckou adulte essaie de reconstituer la mémoire non seulement de ce qu'il a vécu mais aussi de ce qu'il a lu. C'est une mémoire littéraire parfois négligée que Mabanckou tente de rappeler en utilisant cet intertexte « personnel » et « enfantin » qu'il insère en filigrane dans l'histoire de son personnage.

La figure de Brassens, cet auteur-compositeur, représentant le troubadour de la tradition européenne, trouve son complément dans la figure du griot, en qui s'associe en même temps le chroniqueur, le chantre, le poète africain. C'est toute la tradition africaine de l'oralité qui est confrontée à la création et à l'oralité européenne. La tradition de la magie, de la sorcellerie et des fétiches, accompagnée d'une pléiade de croyances populaires font partie de la tradition africaine. En inscrivant ces légendes et ces croyances dans ses livres, Mabanckou les fige à jamais pour le lecteur occidental, mais en agissant ainsi, il se remémore une fois encore les croyances de son enfance et peut-être celles auxquelles certains de ses

concitoyens croient toujours. Ce faisant, il agit comme s'il rendait hommage à l'enfant éternel qu'il aurait aimé rester et qu'il voit toujours à travers les légendes.

Le mythe de l'enfant devient très fort dans *Demain j'aurai vingt ans* et se répète dans ses deux autres textes. Cette partie fondamentale de la narration, qui constitue la trame du roman et un motif qui se retrouve dans les deux autres, tient à la quête d'une clé supposée ouvrir le ventre de cette mère afin de permettre à un autre enfant de voir le jour. Or, c'est vraisemblablement le petit Michel qui détient cette clé qu'il aurait cachée quelque part après avoir verrouillé à double tour la porte au moment où il sortait lui-même du ventre de sa mère. Cet enfant devient un symbole complexe : c'est la clé d'une vie nouvelle, d'une continuation. Ainsi, l'enfant symbolique referme le cercle sur l'enfant africain et sur l'enfant qu'a été Alain Mabanckou. Pour Mabanckou, l'enfance africaine n'est en fin de compte pas toujours malheureuse comme en témoigne ce dernier extrait, car elle porte en elle ce qui caractérise universellement un enfant, sa joie et son insouciance.

Redécouvrir le passé de Mabanckou grâce à ses trois ouvrages fondamentaux met en évidence les rôles complexes qu'assume l'enfant en tant que figure littéraire. Il renvoie d'abord au Mabanckou-auteur dans son aspect identitaire et dans sa recherche du passé. Il renvoie ensuite à la nostalgie d'un passé disparu, que l'écrivain tente de reconstituer par le biais de l'écriture. Cette quête des racines, à la fois émouvante et impossible, ne l'empêche pourtant pas de redécouvrir des aspects insolites et surprenants de sa propre enfance. Enfin, l'enfant devient un être symbolique, mythique, représentant la vie dans sa complexité et surtout dans ce qu'elle a d'éternel et de mystérieux.