



UNIVERSITY OF
KWAZULU-NATAL

INYUVESI
YAKWAZULU-NATALI

L'enfance et l'Afrique Francophone : la représentation de l'enfance dans *Petit Piment*,
Demain j'aurai vingt ans et *Les cigognes sont immortelles* d'Alain Mabanckou.

By

Adeniyi Oluwaseun Ayeni

(212562399)

Under the supervision

of

Professor Bernard De Meyer

2021

Submitted in fulfillment of the requirement for the degree of

Doctor of Arts (French)

in the

School of Arts

College of Humanities

University of KwaZulu-Natal, Pietermaritzburg.

\

DECLARATION

I declare that this thesis titled « L'enfance et l'Afrique Francophone : la représentation de l'enfance dans *Petit Piment*, *Demain j'aurai vingt ans* et *Les cigognes sont immortelles* d'Alain Mabanckou.» is my own original work. This research has not previously been submitted to any other institution for degree purposes.

Ayeni Adeniyi Oluwaseun

Professor Bernard De Meyer

Date

Date

REMERCIEMENTS

Je rends grâce à Dieu qui m'a accordé cette belle occasion d'achever mes études doctorales. Que son nom soit magnifié !

Je tiens à remercier mon superviseur, le Prof. Bernard De Meyer qui a tout fait pour l'aboutissement de cette étude. Votre patience, disponibilité et envergure intellectuelle sont reconnues. Votre place reste gravée dans mon cœur, Prof. Je vous remercie !

Mes remerciements vont à mon Pasteur, M.R Popoola qui m'a préconisé de poursuivre un métier en français. Daddy, que Dieu vous bénisse !

A ma mère, madame Docas Ayeni pour ses prières au cours de mes études, je vous aime ! Je rends hommage à mon père décédé, paix à son âme. Mes remerciements vont aussi à tous les membres de ma famille, Sunday, Moradeke, Gbeyega, Bimpe, Adewole, Adebola et leurs familles.

Merci à mon ami, le Dr. Peter Merisi et sa femme Gladys Ayomiposi Merisi. Merci au Prof. Emmanuel Mgqwashu qui m'héberge depuis 2019.

A tous les membres de Deeper Life Campus Fellowship (Edgewood) pour leur amitié, je dis merci.

A mon défunt Pasteur, Aderemi Adewumi, paix à son âme.

Merci aux Pasteurs Amoni, Olusanya Michael et Adesina, aux Drs Akinola, Bakare et Dr Jonathan. Merci à tous mes sœurs et frères dans l'église, Ntokozo, Wandile, Buhle, Minenhle, Zanele, Ncamisile, Andile, Aubery, Siyabonga, Minenhle.

Merci à tout le personnel du département de français à UKZN, les Profs. Bernard De Meyer (mon superviseur) et J. Alant, le Dr Philip, ainsi que Laude, Yaya et Alex.

Mes remerciements vont au Dr Campbell du département de Language and Media Studies, Edgewood.

A mes amis, frère et collègues Abogunloko Samuel, Dagogo William, et Jerry, Okiki, Uche, Lekan, Tobi, Segun, Lisboa, Jeff, Sunday, Sir Kay, Denedo, Takwi, Bantale, Roland, Jeremiah, je vous suis vraiment reconnaissant.

DEDICACE

Je dédie cette thèse à Dieu Tout-Puissant qui m'a fait surmonter la pression académique. Que son nom soit magnifié au nom de Jésus Christ !

SIGLES ET ABREVIATIONS

PP : *Petit Piment*

DJVA : *Demain j'aurai vingt ans*

LCSI : *Les cigognes sont immortelles*

TABLE DE MATIERE

DECLARATION	2
REMERCIEMENTS	3
DEDICACE	4
SIGLES ET ABREVIATIONS	5
TABLE DE MATIERE	6
ABSTRACT	9
RÉSUME	10
INTRODUCTION GÉNÉRALE	11
CHAPITRE 1 LE CONTEXTE DE L'ETUDE	20
Introduction.....	20
1.1 VERS L'ENFANCE : LE TOURNANT LITTERAIRE DE LA LITTERATURE AFRICAINE	20
1.2 LE CONCEPT DE L'ENFANT, DE L'ENFANCE ET DU RECIT D'ENFANCE	27
1.2.1 L'enfance et l'enfant : définition et perception philosophique.....	27
1.2.2 L'enfance, le personnage d'enfant et le récit d'enfance.....	31
1.3 REPRÉSENTATION ET EXPÉRIENCE DE L'ENFANT DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINE FRANCOPHONE	34
Conclusion.....	47
CHAPITRE 2 LE CADRE THEORIQUE ET LA METHODOLOGIE	49
Introduction.....	49
2.1 ETHOS RHÉTORIQUE ET LE PARCOURS DÉFINITIONNEL	50
2.1.1 L'ethos et les critiques littéraires.....	52
2.1.2 L'ethos : discursivité, image de l'auteur, scénographie et incorporation.....	52
2.2 MÉTHODOLOGIE ET PLAN DE L'ÉTUDE	57
2.2.1 Étude qualitative.....	58
2.2.2 De la sociologie à la littérature.....	59
2.2.3 Georg Lukács : littérature et totalité.....	61
2.2.4 Goldmann : vision du monde et structuralisme génétique.....	62
2.3 LA SOCIOCRIQUE	63
2.3.1 La sociocritique : Que fait la littérature ?.....	65
2.3.1.1 La sociocritique : sociotexte, cotexte et discours social.....	65
2.3.1.2 La sociocritique : la société du roman et la société de référence.....	66
2.3.1.3 La sociocritique et l'idéologie.....	68
2.3.1.4 La socialité de texte.....	68

2.3.1.5	Sociocritique et sociogramme.....	69
2.4	LA THÉORISATION DE LA CONCEPTION DE LA REPRÉSENTATION	70
2.5	ITINÉRAIRE ET CONCEPTION DE LA LITTÉRATURE D'ALAIN MABANCKOU	72
2.6	PARCOURS ANALYTIQUE	76
	Conclusion.....	76
CHAPITRE 3	LA REPRÉSENTATION DE L'ENFANCE DANS <i>PETIT PIMENT</i>	78
	Introduction	78
3.1	LE PARCOURS DE <i>PETIT PIMENT</i>	78
3.2	STRUCTURE NARRATIVE DE <i>PETIT PIMENT</i>	82
3.3	LA DIMENSION SOCIALE DE <i>PETIT PIMENT</i> : de la société du roman au sociogramme	84
3.4	HÉTÉROGÉNÉTÉ LANGAGIÈRE COMME STRATÉGIE D'IDENTITÉ.....	87
3.5	L'ENFANCE COMME HYBRIDITÉ DE LA CONSCIENCE HISTORIQUE	93
3.6	LES NOMS ET LA PLURALITÉ DES LIEUX COMME ESTHÉTIQUE DE L'HYBRIDITÉ	102
	Conclusion.....	105
CHAPITRE 4	LA REPRÉSENTATION DE L'ENFANCE DANS <i>DEMAIN J'AURAI VINGT ANS</i>.....	107
	Introduction	107
4.1	RÉSUMÉ ET PARCOURS NARRATIF DE <i>DEMAIN J'AURAI VINGT ANS</i>	107
4.2	L'ESPACE SOCIAL DE <i>DEMAIN J'AURAI VINGT ANS</i> : de la société du roman au sociogramme.....	111
4.2.1	La vie quotidienne comme discours social	112
4.2.2	Le Congo Brazzaville des années soixante-dix : la société de référence.....	114
4.2.3	Les réalités quotidiennes et mondiales comme sociogramme.....	115
4.3	<i>DEMAIN J'AURAI VINGT ANS</i> : LE SOCIAL DE L'ENFANCE	119
4.3.1	L'enfance et le regard enfantin comme esthétique ironique	120
4.3.2	L'enfance et l'initiation : la découverte des registres français comme première tentative de socialisation	126
4.3.3	L'enfance : entre appartenance et identité	132
4.3.4	L'écriture de moi : esthétique autobiographique de l'auteur	137
	Conclusion.....	140
CHAPITRE 5	LA REPRÉSENTATION DE L'ENFANCE DANS <i>LES CIGOGNES SONT IMMORTELLES</i>.....	141
	Introduction	141
5.1	<i>LES CIGOGNES SONT IMMORTELLES</i> : LE PARCOURS NARRATIF ET SOCIAL	141
5.2	L'ENFANCE, LE RIRE ET LES ÉLÉMENTS RISIBLES DANS <i>LES CIGOGNES SONT IMMORTELLES</i> : DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE.....	147

5.3	L'ENFANCE : LA FIGURE ET LA RHÉTORIQUE DU RIRE DANS <i>LES CIGOGNES SONT IMMORTELLS</i>	153
5.4	L'ENFANCE ET LE SENTIMENT POUR L'ANIMAL : L'ESTHÉTIQUE DE SOI	163
	Conclusion.....	166
	CONCLUSION GÉNÉRALE	167
	BIBLIOGRAPHIE.....	174

ABSTRACT

This study explores the representations of childhood in some selected novels of Alain Mabanckou. The study seeks to investigate how childhood is portrayed in *Petit Piment (Black Moses)*, *Demain j'aurai vingt ans (Tomorrow I Will Be Twenty Years)* and *Les cigognes sont immortelles (The Death of the Comrade President)* by the modern and experienced novelist, Alain Mabanckou. This thesis uses Claude Duchet's sociocritical approach to literary analysis and "ethos" as illustrated by Dominique Maingueneau.

Drawing from Duchet's sociocritical approach on literary text, which considered a novel as social elements, and its methodology components, "*société du roman*" and "*société de référence*", the thesis observes that childhood is a product of history and history is shaped by childhood. However, beyond the peripheral history of Congo Brazzaville which echoes throughout the three novels, this study reveals that childhood is less literal than aesthetic. In a context specific term, through the analysis of these three novels, the thesis maintains that the representation of childhood finds expression in the hybridity of language, intertextual onomastics, rhetorical elements, humour, animality and places. This implies that the representation of childhood is not static but transactional and fragmented.

Moreover, the analysis of the representation of childhood in the chosen novels reveals an autobiographical pact between Alain Mabanckou and the novel. Therefore, his representation through these novels showed that childhood is an ideological playground on which Mabanckou's literary ideologies are construed, which is quite evident in continual shared experiences between the writer, narrator and character. Through amicable relationships that exist between some of his characters in the novel and the outside world, Mabanckou positions himself as an open-minded writer. This, also, alludes to his literary ideology of openness to the world. The analysis of how childhood is represented further reveals that Francophone Africa, which is portrayed in novels through the lens of a child, is heterogenic in nature. Arguably, it oscillates between autochthonous places and others places. This can be seen through the reincarnation of various places and negotiation with others. This brings to mind Kleppinger's idea of "nationhood" and it equally reveals the cosmopolitan spirit of Mabanckou. In essence, this thesis attempts to contribute towards understanding childhood in Francophone Africa, not

just on a literal level but as a creative, aesthetic and ideological concept of one of world's most renowned and accomplished novelists, Alain Mabanckou.

RÉSUMÉ

Cette étude traite de la représentation de l'enfance dans *Petit Piment*, *Demain j'aurai vingt ans* et *Les cigognes sont immortelles* d'Alain Mabanckou. Elle utilise l'approche sociocritique de Claude Duchet selon laquelle un texte littéraire est à la fois un élément social et un émetteur du social. Cette étude s'inspire également du cadre théorique de l'ethos, renouvelé par Dominique Maingueneau.

Nourrie par la méthodologie sociocritique et ses outils méthodologiques comme la société de roman et la société de référence, cette étude relève que l'enfance est le produit de l'Histoire et que, de retour, l'Histoire est influencée par l'enfance. Cependant, bien au-delà de la périphérie de l'Histoire du Congo-Brazzaville qui traverse les trois romans, l'analyse de ce corpus montre que la représentation de l'enfance est moins littérale qu'esthétique. Fondièrement, cette étude démontre que la représentation de l'enfance trouve expression dans l'hybridité langagière, l'onomastique intertextuelle, les éléments rhétoriques, l'humour, l'animalité et la toponymie. Cela implique que la représentation de l'enfance est transactionnelle et fragmentée.

En outre, une lecture attentive du corpus dévoile le pacte autobiographique qui existe entre les trois romans et Alain Mabanckou. Cette étude observe que le rapport écrivain-narrateur-personnage, tel qu'illustré dans le corpus, indique que l'enfance est un terrain où se joue l'idéologie littéraire de Mabanckou. À travers la relation amicale que partagent certains personnages dans le corpus avec leurs homologues intertextuels, Mabanckou se positionne comme un écrivain ouvert au monde. Cette étude indique d'ailleurs que l'Afrique présentée du point de vue d'un enfant est hétérogène. Cette Afrique oscille entre le contexte autochtone et étranger. L'hétérogénéité devient évidente dans la réincarnation des endroits variés et la négociation avec d'autres endroits ; ceci n'est pas sans rappeler la conception de « *nationhood* » telle que proposée par Kleppinger. En substance, en prévision d'apporter sa contribution aux études sur l'enfance dans la littérature de l'Afrique francophone, cette étude examine la représentation de l'enfance dans *Petit Piment*, *Demain j'aurai vingt ans* et *Les cigognes sont immortelles* d'Alain Mabanckou comme une représentation esthétique et idéologique d'un écrivain chevronné, Alain Mabanckou.

INTRODUCTION GÉNÉRALE

L'enfance est un phénomène universel et un passage obligatoire pour tous les êtres humains. Elle occupe une place fondamentale dans la vie humaine. Entre l'état de nourrisson et celui de l'adolescence, l'enfance demeure une période déterminante pour tous. Dans son essai, Maxwell Okolie précise que : « Whatever civilization is to be edified or history to be perpetuated is deeply rooted in it [...]. Childhood is therefore the foundation stone on which our life is constructed [...]. In the beginning there was childhood and childhood makes the man or woman » (Okolie, 1998, p. 30). En tant que « bel âge de la vie », « l'âge d'or » ou encore « une époque paradisiaque et protégée » (Shaffner, 2005), l'enfance permet de penser à l'innocence et à la nostalgie (Ledwina & Porada, 2017). Elle a ainsi le mérite de nous faire rappeler des endroits et les sentiments descriptifs qu'ils provoquent. L'enfance évoque facilement des moments passés auprès des membres de la famille comme le père, la mère, les frères et les sœurs.

Un enfant est un être en devenir, caractérisé par sa faiblesse et sa souplesse. Cette souplesse résonne dans la parole qui sort de sa bouche. Dans cette optique, Jean-Paul Sartre remarque que : « la vérité sort de la bouche des enfants. Tout proches encore de la nature, ils sont les cousins du vent et de la mer. Leurs balbutiements offrent à qui sait les entendre des enseignements larges et vagues » (Sartre, 1964, p. 26).

L'enfant s'émerge comme un individu insoucieux dont la socialisation dépend uniquement de son entourage. Au fil des siècles, l'enfant est devenu une mine d'inspiration et de réflexion pour les penseurs. Aristote donne une vision réductrice de l'enfant en faisant de lui un être dépourvu de la capacité suffisante pour connaître le monde. Platon, tout comme Aristote, épouse cette conception réductrice de l'enfant en le catégorisant au même rang que l'esclave. Au Moyen-Age, Philippe Arie indique que l'enfant est considéré comme un adulte en miniature ne recevant aucune affection de la famille : « les échanges affectifs et les communications sociales étaient donc assurés en dehors de la famille, par un "milieu" très dense et très chaud, composé de voisins, d'amis, de maîtres et serviteurs, d'enfants et de vieillards, de femmes et d'hommes, où l'inclination jouait sans trop de contrainte » (Arie, 1960, p. 3). Nourries par la proposition de Rousseau, Marietta Kovács et Beatrix Montagnon maintiennent que l'enfant n'est pas en fait une miniature d'un adulte, mais un individu disposant d'une identité

psychologique propre (Kovács & Montagnon, 2010) et l'enfant représente, par ailleurs, la perfection humaine (Séveno, 2003). Pour décrire l'état psychologique de l'enfant, Locke propose le concept de la « page blanche » (Locke, cité par Archard, 2004), une notion similaire à la pureté de l'enfant. Il existe pourtant un décalage entre la conception de l'enfant par Locke d'une part et d'autre part, celle de Rousseau. Alors que Locke place l'enfant au rang de l'être fragile ayant besoin de la protection nécessaire de l'adulte, Rousseau de son côté le perçoit comme un être inachevé capable de penser et de vouloir (Musset, 2011, p.2). Entre la vision positive et négative de l'enfant, celui-ci reste une entité sociale.

La conception sociale de l'enfant et de l'enfance, comme proposée par Ariès, a été captée par Sirota qui voit « l'enfance comme une construction sociale relative et dépendante à la fois du contexte social et du discours savant » (Sirota, 1998, p. 12). Les sociologues et historiens situent l'enfant dans un temps et un espace spécifique (Turmel, 2008 cité par Musset, 2011), réunissant la famille, l'école et le contexte religieux. De cette manière, son éducation, dans le contexte familial ou scolaire, tient en compte « le développement naturel de l'individu » (Kovács & Montagnon, 2010. p. 178). En tant qu'individu socialement conçu, l'image de l'enfant est porteuse de valeurs diverses ; sa présence dépeint la pensée de la société, la sensibilité d'un individu ou de l'époque (Ledwina & Porada, 2017). L'enfance est ainsi un point nodal, non seulement sur plan de l'étude théorique, mais aussi au niveau de son insertion sociale (Chombart de Lauwe, 1979). C'est la raison pour laquelle Brougère conclut que l'enfance est un phénomène socialement construit, « soumis à des variations, y compris sans doute au sein des cultures nationales européennes ; ce qui implique des attitudes, des sentiments, des pratiques éducatives différentes à son égard » (Brougère, 1998, p. 4).

En tant que phénomène social, les notions de l'enfance et de l'enfant sont au cœur de beaucoup de questionnements et de réflexions chez des adultes. Gonna Ottervaere souligne, à cet effet, que « l'homme a la nostalgie de l'enfant qu'il fut autrefois, être intact, pense-t-il, que les conflits psychologiques et les réalités sociales n'ont guère entamé » (Ottervaere, 1990, p. 55). Retrouver ainsi la voie de l'enfance, pour certains adultes, c'est un effort assidu de « s'échapper au déroulement du temps, [...] c'est un rêve d'une renaissance » (Chombart de Lauwe, 1979, p. 12). L'on a l'impression que la réflexion sur l'enfance par les adultes a le mérite de faire évoquer les scènes auxquelles ils ont assisté dans le passé. L'enfance se pose, dans cette optique, comme une réalité psychobiologique vécue et racontée (Ottervaere, 1990).

Il est à remarquer que l'enfance constitue un point de repère parmi les romanciers. Elle devient, à en croire Colliot, « le temps du romanesque par excellence, le temps des passions essentielles et naturellement le temps de la formation de l'expérience peu à peu acquise, le temps des "Chastoiements" » (Colliot, 1976, p. 17). À cet égard, l'enfance est moins la période de la vie qu'une disposition fictive (LaFront, 2012). L'intérêt porté à l'enfance dans la littérature la pose comme catalyseur valorisant la reconstruction du passé d'un romancier qui entend reconfigurer le monde à travers le regard de l'enfant (Ottervaere, 1990). Les romans présentent l'enfance de façons diverses, en particulier au niveau de l'imagination, de la création et de la poésie (Brougère, 1998 ; Ledwina & Porada, 2018). Le personnage de l'enfant est parfois mis au rang des individus complexes entretenant une relation intime avec des figures parentales. Les moralistes du 17^{ème} siècle positionnent l'enfant proche des exigences morales de la société comme la famille, l'école ou encore l'église. L'enfant est ainsi en butte au jugement moral et spirituel. Ainsi, d'après Batany, « la conduite 'diverse' de l'enfant peut être le point d'insertion du diable dans le monde mais aussi éventuellement le point d'insertion de Dieu, par la voie du miracle ou de quelque chose qui en est très proche » (Batany, 2014, p. 125). Par contre, pour les naturalistes du 19^{ème} siècle, un enfant est introduit depuis le bas âge dans une société effondrée. Pour eux, il est moins question de l'enfant choyé que de l'enfant polémique. En tout cas, il n'en demeure pas moins que le personnage d'enfant reste révélateur de la péripétie sociétale ; il ne s'impose donc pas comme un objet soumis à toutes sortes de modifications et transformations. Sa figuration dans la fiction, permet de lire particulièrement le rapport qu'il entretient avec l'homme et le monde (Ledwina & Porada, 2017). Il demeure, selon Chanda, le reflet du réel et la métaphore de la condition sociale (Chanda, 2018). De cette manière, le personnage de l'enfant n'est pas en réalité éloigné de l'écrivain adulte : « [les adultes] offrent aux enfants l'occasion de s'évader avec eux, de compenser les contraintes dues à leur propre personnalité, ou à leur entourage » (Chombart de Lauwe, 1979, p. 8). Le personnage de l'enfant se pose dès lors comme un outil malléable à souhait que l'adulte exploite pour parler de lui-même. Certes, la mise en rapport du personnage de l'enfant avec l'adulte donne un élan au récit d'enfance, de la sorte que sa présence dans un récit traduit l'histoire de l'adulte qui partage souvent des points communs avec la biographie de l'écrivain. L'on suppose alors que le récit d'enfance se dévoile comme un récit traitant du vécu de l'adulte. Jean Salesse précise à cet effet que :

Le récit d'enfance est un récit d'adulte. Il est toujours reconstitution plus ou moins hésitante, plus ou moins sincère, de sensations originelles, d'événements premiers, que l'Adulte, par une dynamique faite d'amours et de détestations, de rêves et de

regrets, élit entre tous comme éléments fondateurs et justificateurs de son être (Salesse, 1991, p. 11).

L'on ne saurait trop insister sur le fait que le recours à l'enfance devrait être un point de focalisation parmi les récits qui visent le rapport entre la vie réelle et le texte fictionnel. Ce genre de récit qui est largement autobiographique privilégie le personnage de l'enfant pour parcourir la voie de l'histoire.

Cette recherche traite de la question de l'enfance dans le contexte africain. Le questionnement sur l'enfance occupe une place capitale dans la littérature africaine. Le personnage de l'enfant s'impose dans la littérature africaine en faisant de l'enfance un thème récurrent dans la production littéraire de certains écrivains africains. L'enfance demeure ainsi un creuset d'inspiration de nombreux écrivains africains qui s'en servent pour passer en revue leur passé et reconfigurer leur présent. Beaucoup d'écrivains sont fortement inspirés par leur enfance, à tel point que le sujet de l'enfance traduit non seulement leur sentiment psychogénétique, mais elle valorise tout autant leur prise de conscience de soi (Okolie, 1998). Pour certains écrivains africains, l'évocation de l'enfance incite le souvenir d'un paradis perdu (*Ibid.*). Pour d'autres, l'enfance réinstaure la nostalgie des moments passés au sein de leur famille. D'autres jouissent de cette période insouciante pour faire le point sur les moments émotionnels de leur passé (*Ibid.*, p. 31). C'est aussi par le biais de l'enfance que certains écrivains africains ont construit leur identité et leur posture. De ce fait, entre sacré et profane, fascination et répulsion, fantasme et réalité (Anna et Ledwina, 2017), l'enfance forme un fondement de réflexion et une mine d'inspiration incontournable pour beaucoup d'écrivains, en particulier les écrivains africains. Toutefois la représentation de l'enfance dans l'espace littéraire africain demeure problématique. Alors qu'un romancier comme Camara Laye porte un regard bienveillant sur l'enfance en la présentant comme une période paisible, Mongo Beti et bien d'autres la perçoivent comme une période d'agitation et de désenchantement.

Les expériences des enfants dans certains romans africains, en effet, oscillent entre la maltraitance, la manipulation ou encore le cloisonnement. À titre d'exemple, il est question de la maltraitance du jeune narrateur Toundi dans *Une vie de Boy* (1956) de Ferdinand Oyono. Il en est de même de Jean-Marie Medza dans *Mission terminée* (1957) et d'Ismaël dans *Les deux Mères de Guillaume Ismaël Dzewatama, futur camionneur* (1983) de Mongo Beti. La manipulation constitue le point nodal de l'enfance dans *Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma. Dans *L'Aîné des orphelins* (2000) de Tierno Monémbo, l'enfance se pose à la lumière du génocide. Ainsi découvrons-nous le dénouement funeste du génocide

rwandais du point de vue de Faustin, le narrateur, qui ne pouvait rendre compte de son expérience en raison du trauma post-génocide. Dans *Le chant des ténèbres* (1997) de Fama Diagne Sène, il est question de la folie de la narratrice-enfant Madjigéen. Aussi va-t-il de soi que le personnage de l'enfant, dans la plupart des romans africains, apparaît comme un individu soumis à toutes sortes de privations.

À rebours des discours négatifs qui tissent le thème de l'enfance dans de nombreux de récits africains, le regard positif d'Alain Mabanckou ne finit pas de provoquer une curiosité particulière parmi les lecteurs et critiques littéraires contemporains. En d'autres mots, le discours portant sur l'enfance de la part de Mabanckou se livre à une perspective différente par rapport à ses prédécesseurs. La mise en récit de l'enfance chez Mabanckou ne se porte pas sur les thèmes traumatiques de l'enfance, plutôt cette dernière rime avec la créativité, l'idéologie et la posture de l'écrivain. Au sujet de Mabanckou et de ses récits, Stevenson note que :

By readily disclosing what could safely be considered his most nagging secret, Mabanckou cultivates a connection between his readers that develops as his reflection unfolds. Propelled heavily by wondrous and sometimes sordid tales of the people and places of the text's namesake, Mabanckou produces a gripping narrative examining childhood wonder, deep-rooted remorse, and long-awaited actualization (Stevenson, 2016, p. 202).

Cet intérêt romanesque d'Alain Mabanckou explicable par le contexte, l'idéologie, la posture ou encore la créativité, déployés dans ses romans, peut être considéré comme un des piliers de sa conception littéraire. En s'appropriant l'apport particulier de Mabanckou autour de cette notion, cette étude propose d'étudier, à partir de ses romans, la représentation de l'enfance. Le choix qu'on opère dans le cas spécifique de cette étude tient à l'analyse des œuvres romanesques d'un écrivain contemporain.

Le corpus désigné pour cette étude comporte trois romans : *Demain j'aurai vingt ans* (2010, Gallimard), *Petit Piment* (2015, Seuil) et *Les Cigognes sont immortelles* (2018, Seuil) d'Alain Mabanckou. Ceux-ci ont été choisis pour la place capitale qu'ils attribuent à l'enfance et surtout au personnage de l'enfant. *Demain j'aurai vingt ans* est largement autobiographique. Alain Mabanckou amène son lecteur au Congo-Brazzaville des années 1970. Par le truchement du regard naïf de son personnage principal, Michel, qui a dix ans, Mabanckou offre une image de la vie quotidienne, de la politique congolaise, de l'Afrique et du monde. *Petit Piment* suit le parcours douloureux d'un orphelin nommé Petit Piment de l'orphelinat de Loango jusqu'à Pointe-Noire et sa crise mentale qui le contraint à être interné dans un asile correctionnel de Loango. Le roman met en exergue une société despotique agitée par les défauts sociétaux,

comme la corruption, le népotisme et l'oppression. Dans le troisième roman de notre corpus, *Les cigognes sont immortelles*, on retrouve Michel, le jeune narrateur de *Demain j'aurai vingt ans*, âgé de treize ans, qui nous fait parcourir son pays assiégé par la crise politique. Dans ce roman, Mabanckou aborde des questions portant sur la vicissitude politique comme l'assassinat, la corruption et l'avidité.

Cette étude a été nourrie par un objectif principal : la mise en exergue de la représentation de l'enfance à partir des trois romans d'Alain Mabanckou. Elle s'attachera à connaître, à travers ces trois romans, les choix et caractéristiques esthétiques, les horizons et les idéaux construits autour de l'enfance. Cet objectif permet de réfléchir sur une gamme de questions comme : de quelle enfance s'agit-il dans ces trois romans ? Quelles sont les démarches mises sur place pour parvenir à la représentation de l'enfance dans ces romans ? Dans quelle mesure l'enfance est-elle une représentation esthétique ? Quel rapport existe-t-il entre le personnage de l'enfant et l'écrivain ? Dans quelle mesure la représentation de l'enfance se rapproche-t-elle de la vision du monde et la posture de l'écrivain ?

Il importe de souligner que la problématique de l'enfance traitée dans cette étude ne renvoie pas à une personne réelle ; ainsi elle n'a aucun rapport avec l'enfance proposée par les psychologues ou les psychanalystes, comme par exemple Sigmund Freud. L'enfance traitée dans le cas particulier de cette étude n'est qu'un être de fiction et sa représentation traite du langage et de l'idéologie qui sous-tendent la voix du narrateur, au style direct comme indirect.

Cette étude s'appuie sur l'apport théorique d'Aristote, l'ethos, tel que repris par Dominique Maingueneau. En tant que rhétorique de persuasion, l'ethos dans la convention de Maingueneau part du constat que tout texte est un discours. Maingueneau trouve dans l'ethos « un articulatoire d'une grande polyvalence entre le monde représenté et l'énonciation qui le porte » (Maingueneau, 1993, p. 143). Ainsi, le narrateur et les personnages mis en place par un écrivain servent à convaincre le lecteur par son discours et son point de vue. Dans le cadre particulier de notre étude, l'ethos s'interpose au confluent du rapport réciproque entre le narrateur qui parle et le lecteur qui décrypte sa parole. L'ethos valorise l'image que le narrateur prétend dévoiler de lui-même ainsi que les scènes d'énonciation que produit la parole du narrateur. Ainsi, l'ethos participera au recensement de l'identité du narrateur, voire sa représentation.

Sur le plan méthodologique, cette étude se fonde sur l'approche qualitative. L'approche qualitative donne une portée unique à la réalité vécue par les êtres humains dans un contexte

particulier. La réalité humaine qui est la pierre angulaire de l'approche qualitative est tournée vers la sociologie. En tant qu'étude du fonctionnement de la société, la sociologie entretient un rapport étroit avec la littérature. La sociologie et la littérature interagissent dans la mesure où cette dernière, en tant que moyen d'expression, est tout autant un champ de réflexions sur la société (Salimikouchi & Ashrafi, 2015). Ainsi, la société est à la fois perçue comme un espace de consommation et de création littéraire (Leenhardt, 1967). Parmi plusieurs méthodes qui peuvent être mobilisées pour analyser les textes littéraires, cette étude retiendra la sociocritique de Claude Duchet.

La sociocritique a pour point focal le social du texte. Elle part du constat que le texte est émetteur d'éléments sociaux, déployés dans le texte qui produisent des sens nouveaux (Jovicic, 1999, p. 84). Dans le cadre de cette étude, la particularité de la sociocritique et ses outils méthodologiques permettent d'envisager la représentation de l'enfance comme une réflexion sur un phénomène social. Nous faisons, d'abord, le point sur les institutions sociales tissées dans les textes, comme la famille, l'école, la culture et les organisations politiques. Puis, nous réfléchissons sur la société de référence en tenant comme point de repère le contexte et les réalités historiques provenant du roman. Finalement, nous recensons la socialité du roman. Dans cette couche d'analyse, l'attention sera portée sur les éléments esthétiques du roman.

Cette étude est divisée en cinq chapitres. Le premier traite du contexte de l'étude et nous permet de scruter le paysage littéraire, en particulier celui de l'Afrique francophone. L'objectif est de bien cerner et de caractériser la génération littéraire où s'inscrit Alain Mabanckou. Comme cette étude traite des textes littéraires d'un écrivain postcolonial de la nouvelle génération, cette section mettra en valeur les perceptions et positionnements littéraires des écrivains postcoloniaux de la nouvelle génération, et par extension, la conception littéraire d'Alain Mabanckou. Ensuite, nous focaliserons sur l'émergence du thème de l'enfance en posant le regard critique sur la notion de l'enfance, de l'enfant, du récit d'enfant. Enfin, nous retracerons, en nous fondant sur certains romans africains et des essais traitant du thème de l'enfance, les expériences et la représentation de l'enfance et du personnage de l'enfant. La mise en examen des expériences de l'enfance dans cette étape de l'étude remplira deux fonctions spécifiques : elle offrira d'amples précisions sur l'état des lieux des récits d'enfance et elle frayera en même temps la voie vers l'apport particulier d'Alain Mabanckou au sujet du thème de l'enfance.

Le second chapitre se consacre au cadre théorique. Cette partie de notre étude prend comme clé de voûte l'ethos. Nous partons du constat que tout texte est une manière de convaincre le

lecteur par le narrateur par l'intermédiaire de sa voix. Le lecteur, de sa part, endosse la responsabilité de décrypter le message du narrateur. Ce rapport réciproque entre le narrateur et le lecteur valorise l'image que le narrateur entreprend de diffuser soit de lui-même ou d'une notion particulière. En examinant l'apport significatif de Dominique Maingueneau qui ancre l'ethos dans le cadre du discours littéraire, nous postulons que l'ethos établit une relation proche avec les textes littéraires et qu'il sert à cerner non seulement la voix du narrateur mais aussi son image.

Les trois chapitres dédiés à l'analyse ne respectent pas la chronologie de ces romans au niveau de leurs dates de parution. Nous commencerons par l'analyse de *Petit Piment* compte tenu de son écart autobiographique et narratif, par rapport à *Demain j'aurai vingt ans* et *Les cigognes sont éternelles* qui suivent le parcours du même narrateur, Michel. Le chapitre trois commencera par un aperçu général du roman qui permettra de recenser les idées préliminaires de l'intrigue. Ensuite, nous mettrons en exergue la structure narrative pour déceler la voix du narrateur et déterminer son implication dans l'intrigue. Nous mettrons en œuvre la méthode sociocritique et ses outils méthodologiques : la société de référence, la société de roman et le sociogramme. À travers ces éléments sociocritiques, nous dégagerons la composition sociale du roman au niveau démographique, politique et idéologique, familial ainsi qu'ethnique. Finalement, nous mettrons l'accent sur la socialité du texte, en trois parties : « Hétérogénéité langagière comme stratégie d'identité », « L'enfance comme hybridité de la conscience historique » et « La pluralité de l'endroit comme esthétique d'hybridité ».

Dans le chapitre quatre, nous analyserons *Demain j'aurai vingt ans*. Nous commencerons par donner un résumé du roman. Ensuite, comme nous l'avons fait dans le chapitre précédent, nous appliquerons la méthode sociocritique en prenant pour point de départ ses outils méthodologiques : la société de référence, la société de roman et le sociogramme. Nous mettrons en examen les éléments sociaux que produit le texte comme le regard éloigné de l'enfant, la découverte des registres du français en tant que première tentative vers la socialisation, l'appartenance-identité et l'esthétique autobiographique.

Le chapitre cinq traite de l'analyse de *Les cigognes sont immortelles*. Nous commencerons par le résumé du roman afin d'avoir une idée générale de l'intrigue et puis nous parcourrons son versant social en y dégageant la société de roman, la société de référence, ainsi que le sociogramme. Nous étudierons les éléments sociaux en trois parties : « les éléments risibles », « la rhétorique du rire » et « l'enfance et le sentiment pour l'animal » comme composants

représentatifs de l'enfance. Nous concluons que la représentation de l'enfance, dans le cas spécifique de ce corpus, est un phénomène esthétique propulsé par le langage.

CHAPITRE 1

LE CONTEXTE DE L'ETUDE

Introduction

Ce chapitre traite du contexte de l'étude. Communément la littérature africaine a eu la réputation de répondre aux besoins sociaux. Enracinées dans la tradition orale qui prime la transmission des valeurs d'une génération à l'autre, les écritures africaines ont connu des transformations majeures au cours des dernières années, et les écrivains s'en servent de plus en plus comme un outil incontournable pour traduire leurs expériences individuelle et collective. Parmi les thèmes abordés par les écrivains africains, celui de l'enfance est assez récurrent. Envisagée comme un paradis, l'enfance apparaît comme un espace de nostalgie qu'on retrouve chez plusieurs écrivains africains, en particulier ceux contemporains qui en profitent pour asseoir leur vision du monde ainsi que leurs postures littéraires.

Conscient de l'apport particulier que les écrivains post-coloniaux amènent sur la scène littéraire africaine, ce chapitre fera d'abord un survol général du cheminement littéraire de la littérature africaine pour bien y cerner, non seulement les conceptions ou les considérations littéraires propres à chaque étape d'évolution de l'histoire et aussi pour saisir le thème de l'enfance dans l'espace littéraire africain. Le contexte d'étude mettra, de surcroît, l'accent sur les parcours définitionnels de la notion de l'enfant et de l'enfance ainsi que les questionnements liés à ces notions. Une attention particulière sera portée sur le récit d'enfance et son rapport avec l'autobiographie. Ce chapitre examinera aussi la représentation de l'enfance en prenant appui sur le personnage de l'enfant dans certains romans africains. Finalement, on indiquera comment la perception de l'enfance et de l'enfant chez Alain Mabanckou est un ajout original dans le domaine de la littérature africaine.

1.1 VERS L'ENFANCE : LE TOURNANT LITTERAIRE DE LA LITTERATURE AFRICAINE

L'aperçu général sur le cheminement de l'écriture africaine francophone nous permet de retracer non seulement les diverses idéologies propres à chaque mouvement littéraire, mais

aussi la manière dont le thème et le personnage de l'enfant apparaissent sur la scène littéraire africaine. Lydie Moudileno souligne que « si l'Afrique est riche de toute production orale vieille de plusieurs millénaires, l'apparition d'une littérature écrite en français par des Africains est un phénomène du vingtième siècle » (Moudileno, 2003, p. 6). En fait, c'est justement après la Première Guerre mondiale que des écrivains africains se mettent à obtenir une reconnaissance sur la scène littéraire. L'on admet ainsi à l'instar de Lydie Moudileno que face aux autres traditions littéraires, la littérature d'expression française en Afrique est encore jeune. Cependant, à près d'un siècle, elle a connu une croissance majeure (Moudileno, 2003, p. 7).

Il est à remarquer que la littérature africaine est devenue un sujet de réflexion parmi les critiques littéraires bien avant les Indépendances. En 1920, après *l'Anthologie nègre* conçue par Blaise Cendrars et les œuvres d'Apollinaire (Hage 2009), la littérature africaine est abordée sous le prisme du thème du « primitivisme noir » et des « motifs portés par la littérature coloniale » (Blachère 1981 ; Hage 2009). André Gide, en 1947, note que « durant longtemps, les peuples dits civilisés n'ont guère prêté attention au monde noir de l'Afrique que pour l'exploiter. Il s'y mêlait parfois un peu de curiosité de la part de certains, du moins, qui restent soucieux de l'étrange » (cité par Hage, 2009, p. 81). Ainsi, la littérature africaine d'expression française n'est véritablement apparue que dans l'entre-deux-guerres (*Ibid.*). Parmi les parutions littéraires de cette époque, retenons : *Les trois volontés de Malic* d'Ahmadou Mapate Diagne (1920), *Batouala* de René Maran (1921), *Force-Bonté* de Bakary Diallo (1926) ou encore *L'Esclave* de Félix Couchoro (1929) (Kesteloot 2001 ; Buata 2008 cités par Hage 2009). *Batouala*, rédigé par René Maran, d'origine guyanaise, a décroché en 1921 le prix Goncourt. En substance, ces auteurs pionniers ont mis l'accent sur l'aventure, l'exotisme et l'entreprise coloniale. Malgré le succès international rencontré par les écrits de ces pionniers, des difficultés subsistent au niveau de la commercialisation de leurs œuvres (Hage, 2009).

Si les récits des auteurs pionniers prennent comme clé de voute l'exotisme, l'aventure ou l'entreprise coloniale, les écrivains de la « négritude » sont sensibles plutôt aux identités nègres. Les questions d'émancipation de colonisés ont connu une forte popularité parmi certains étudiants noirs à Paris, qui ont fondé le mouvement de la Négritude, à partir des années 1930. Mathieu Labeau précise que ce mouvement, dont les principaux membres sont des écrivains, a pour mission de « transformer l'Afrique objectivée par la pensée coloniale occidentale » (Labeau 2014, p. 15). Ainsi le terrain littéraire, à cette époque, a connu la flambée de la littérature engagée qui cherche à s'identifier à l'identité « nègre » et de lutter contre les idéologies coloniales (*Ibid.*). Ce mouvement demande dès lors, en particulier chez ses

adhérents, un dévouement total aux activités littéraires et culturelles soutenant l'idéologie de la Négritude. Le mouvement de la Négritude devient, à cet effet, une conscience littéraire dont le langage, le rôle des écrivains, la condition de production et de réception sont mis au service des cultures noires. Ce mouvement, qui d'après Senghor, est une manière d'aller boire à la source, prend pour point central l'oralité et la tradition africaine : « Effectivement, en Afrique noire, le surnaturel est intimement lié à la nature » (Goes, 2004, p.7).

Malgré sa reconnaissance à ce moment-là, le mouvement de la Négritude a été âprement contesté par des écrivains africains anglophones, dont Wole Soyinka était le plus éminent critique. Soyinka dénonce ce mouvement en affirmant que « le tigre ne proclame pas sa 'tigritude', il saute sur sa proie » (Senghor, 1977, 280). Malgré la réplique de Senghor qui note que « Le zèbre ne peut se défaire de ses zébrures sans cesser d'être Zèbre, de même que le nègre ne peut se défaire de sa Négritude sans cesser d'être Nègre » (*Ibid.* 101), ce sont les propos de Soyinka qui ont provoqué, à l'époque, le plus de remous sur la scène littéraire. Pour les critiques de la Négritude, l'idéologie de la Négritude est néfaste en raison de « son caractère d'abstraction manichéiste et par sa dimension romantique narcissique et subjective qui aboutit à faire de l'Afrique traditionnelle un symbole utopique d'innocence et de pureté » (Goes, 2004). De nombreux ouvrages ont célébré les valeurs de la Négritude. Parmi lesquels on trouve *Cahier d'un retour au pays natal* (1939) d'Aimé Césaire et sa pièce de théâtre, *Une Tempête* inspirée par la *Tempête* de Shakespeare (1610). L'on note également les recueils de poèmes tels que *Pigment* (1937) de Léon-Gontran Damas et les *Balles d'or* (1943) de Guy Tirolien. Il faut aussi citer les œuvres de Senghor

Après les Indépendances de la plupart de pays africains, les romans de la désillusion sont devenus populaires parmi les écrivains africains. Il s'agit de romans conflictuels qui s'attaquent surtout aux dirigeants mis au pouvoir dans ces pays indépendants. Parmi les grands textes de cette époque, citons *Les soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma, *La vie et demie* (1979) de Sony Labou Tansi, *Tribaliques* d'Henri Lopes (1971), *Le Devoir de violence* (1968) de Yambo Ouologuem et *Le Mandat* (1968) de Sembène Ousmane. Toutes ces œuvres s'attaquent aux abus du pouvoir politique post-colonial. Il n'en reste pas moins que c'est la question portant sur les thèmes essentiels de la littérature africaine qui forme la toile de fond à cette époque. Francis Joppa observe que la participation des écrivains dans leurs récits revêt une importance majeure à cette ère. Il déclare :

L'écrivain commence là où commence l'individualité, et par conséquent la source de son esprit créateur est son âme unique. Sans individualité, il ne peut y avoir

d'écrivain. Mais si la seule individualité de l'écrivain se trouve révélée dans son œuvre, celle-ci manque de valeur. Son individualité doit être une fusion intime d'éléments ressortissant à la tribu, à la nation, à l'Afrique (Joppa, 1982, p.23-24).

D'ailleurs, ces écrivains s'efforcent de mélanger le français avec leur langue maternelle, parce que « leur rôle de courroie de transmission de l'héritage culturel ne peut être convenablement rempli s'ils continuent d'écrire exclusivement dans des langues européennes » (Adou, 2014, p. 5).

Avec l'apparition d'une nouvelle génération d'écrivains au début des années 1990, il y a eu un tournant dans l'idéologie littéraire. Parlant de leur appartenance, Lydie Moudileno affirme que ces écrivains établissent une « identité commune, transnationale qui renvoie à l'histoire de mouvements migratoires dans laquelle ils s'inscrivent » (Moudileno, 2003, p. 27). En tant qu'écrivains issus de l'immigration, ces nouvelles générations d'écrivains portent un regard opposant à celui de leurs prédécesseurs. Moudileno déclare, à cet effet, que :

Aujourd'hui, ce n'est plus la Négritude, c'est le mouvement de la « migitude », un néologisme qui combine négritude et émigration qui caractérise cette littérature. Les nouvelles générations d'écrivains ont en commun l'expérience de l'immigration : Alain Mabanckou, Sami Tchak, Emmanuel Dongala, Nathalie Etoké, Fatou Diome. Mais ils sont aussi, comme Tierno Monémbo, Boubacar Boris Diop, Abdourahman A. Waberi, préoccupés par leur pays (*Ibid.* 25).

Communément présentés comme « les enfants de la postcolonie », notion proposée par Abdourahman Waberi en 1998, cette nouvelle génération d'écrivains se déclare être écrivains avant d'être Africains. Ainsi donnent-ils la priorité à la créativité romanesque au lieu de se revendiquer comme afrocentristes. Afférent à ces auteurs, Mathieu Labeau avance que :

Ces écrivains ont ouvert la voie à une conception autre de la littérature plus tournée vers elle-même et non pas subordonnée au devoir de l'intellectuel africain ou à un afrocentrisme quelconque. Les écrivains nés après les colonies vont abonder dans ce sens dans leurs déclarations. Ils vont affirmer vouloir être écrivains avant tout et pas intellectuels africains. Leurs attaques vont donc se concentrer sur l'afrocentrisme et la vision culturaliste et utilitaire de la littérature africaine (Labeau, 2014, p. 32).

Une idée clé parmi les auteurs nés après 1960 tient au fait qu'ils ne partagent pas le même sentiment avec leurs prédécesseurs en tout ce qui concerne le passé houleux de l'Afrique (Waberi, 2002 ; Labeau, 2014). Alors que les écrivains de la première et seconde génération focalisent sur les enjeux raciaux incités par le discours du retour au pays natal, les écrivains depuis les années 90 particulièrement mettent uniquement l'accent sur le pays natal pour agrémenter leur valeur littéraire (Tsimi, 2015). Dans cette optique, ces nouvelles voix ont du mal à souscrire aux idéologies et au sentiment de l'auteur de *L'aventure ambiguë* (Cheik

Hamidou Kane) ou encore d'*Une vie de boy* de Ferdinand Oyono. La créativité et l'ouverture au monde demeurent le point nodal de leurs préoccupations littéraires (Lavigne, 2008). Ainsi, Kossi Efoui, cité par Waberi, rejette-t-il les discours centrés sur l'essentialisme dont les idéologies culturelles deviennent une jauge pour juger la valeur d'une œuvre littéraire (Waberi, 1998). Il affirme sa déception face à « l'étiquetage », les nationalismes et la « vieille peau de race : héritage rigide qui colle et qui nous dessèche » (Interview sur RFI, le 28 février 2011 cité par Labeau, 2014). Sami Tchak, à son tour, déclare sans ambages qu'il n'est pas un écrivain engagé et Waberi s'insurge contre les littératures opérant sur des buts non littéraires.

D'ailleurs, parlant de l'hétérogénéité qui caractérise ces écrivains, Lavigne affirme que :

C'est, dans la logique de l'hétérogénéité métisse, la non-appartenance qui est gage et facteur de créativité, d'épanouissement [...] tous les écrivains et artistes qu'il serait vain d'énumérer, ne se figent pas dans une position d'exilés stérile, mais font de cet écart apatride (au sens noble, quel que soit leur passeport) un espace médian, le vide prémentionné, où se déploie un imaginaire sans frontières, sans limites, pouvant à ce titre accueillir toutes les appartenances (Lavigne, 2008).

A son tour, Eric Essono Tsimi décrit la philosophie littéraire de ces jeunes penseurs africains en affirmant que :

Ces écrivains insistent régulièrement sur leurs particularités, sans vouloir forcément être réduits à leurs différences. Ils sont noirs, africains, mais pas dans leur quête de reconnaissance, légitime chez tout écrivain, ils se déploient avec des philosophies (esthétique et poétique) et des outils (psychologie des personnages, usages de langue française) spécifiques (Tsimi, 2015, p. 12).

Semblable aux « normands évoluant », ces écrivains viennent de plusieurs pays, possèdent plusieurs langues ou encore plusieurs cultures (Chevrier, 2004). Leur considération de la littérature opère sur l'hybridité naguère âprement contestée par l'auteur de la littérature nationale (*Ibid.*). Leurs tendances hybrides se prononcent dans le concept de l'afropolitisme tel que promulgué par Taiye Selasi et développé par Achille Mbembe. Chez Salasi, l'afropolitisme est une idée selon laquelle les écrivains revendiquent leur présence dans le monde :

They (read: We) are Afropolitans – the newest generation of African emigrants, coming soon or collected already at a law firm/chem lab/jazz lounge near you. You'll know us by our funny blend of London fashion, New York jargon, African ethics, and academic successes. Some of us are ethnic mixes, e.g. Ghanaian and Canadian, Nigerian and Swiss; others merely cultural mutts: American accent, European affect, African ethos. Most of us are multilingual: in addition to English and a Romantic or two, we understand some indigenous tongue and speak a few urban vernaculars. There is at least one place on The African Continent to which we tie our sense of self: be it a nation-state (Ethiopia), a city (Ibadan), or an auntie's

kitchen. Then there's the G8 city or two (or three) that we know like the backs of our hands, and the various institutions that know us for our famed focus. We are Afropolitans: not citizens, but Africans of the world (Selasi, 2005).

Pour Selasi, il est donc évident que l'esprit cosmopolite qui définit les écrivains de la nouvelle génération réside dans leur ouverture au monde. Il s'ensuit que ces écrivains ne nient pas leur pays d'origine, ils s'évertuent plutôt à comprendre la complexité culturelle et intellectuelle des autres endroits. Selon Selasi:

Perhaps what most typifies the Afropolitan consciousness is the refusal to oversimplify; the effort to understand what is ailing in Africa alongside the desire to honor what is wonderful, unique. Rather than essentialising the geographical entity, we seek to comprehend the cultural complexity; to honor the intellectual and spiritual legacy; and to sustain our parents' cultures. For us, being African must mean something. The media's portrayals (war, hunger) won't do. Neither will the New World trope of stumbling, blue-black doctor (Selasi 2005, p. 21).

L'Afrique qu'envisagent ces nouveaux intellectuels est totalement différente de leurs contextes autochtones et de l'Occident (Alonso, 2019). Ces nouvelles voix proposent, comme l'a noté Josefina Bueno Alonso, « de nouvelles clés d'interprétation de l'histoire-monde. La circulation des mondes, ainsi que la pensée-monde, se retrouvent à l'origine de la nouvelle conception du continent africain » (*Ibid.* 3). Leur rapport à la littérature entretient une étroite proximité avec le néologisme « l'afrocontemporanéité », que propose Felwine Sarr en 2016 ; selon lui, le continent africain réitère sa différence féconde sans tomber dans le communautarisme (Sarr, 2016). Ce cheminement de pensée ouvert du côté de ces écrivains privilégie une « transnationalisation de la société, de la vie intellectuelle et artistique » (Sarr, 2016, p. 41) ; ceci s'exprime dans les récits de ces nouveaux auteurs. En faisant de leurs romans, le fils conducteur de leurs manières de voir le monde et de leurs philosophies, ces enfants de la postcolonie présentent un continent africain pluriel et hétérogène. Ils envisagent dans beaucoup de leurs récits l'Afrique utopique (Thomas, 2009). Par exemple, dans *Aux Etats-Unis d'Afrique* (2006), Waberi transforme l'Afrique subsaharienne en la posant au rang du centre commercial et intellectuel du monde ; cette région africaine n'est plus le tiers monde mais le centre du pouvoir (Orlando, 2016). Une idée similaire semble être à l'œuvre dans *Le Retour de l'éléphant* (1993) où Abdelaziz Belkhodja cherche à débusquer l'idéologie fautive selon laquelle la société Arabie orientale est stéréotypée comme étant corrompue (Orlando, 2016). À travers son roman, Belkhodja rejette cette idée erronée faisant de cette partie d'Arabie un eldorado de richesses et d'investissements. Dans son roman *Agonie* (2002), Daniel Biyaoula ne s'intéresse plus aux dichotomies, entre tradition et modernité, entre ville et village, ou encore entre jeunes et vieux, celui-ci met plutôt l'accent sur l'immigration et la quête de l'identité (Lavigne, 2008). Ses

écritures s'appuient plus souvent sur des événements liés à l'Afrique et l'immigration ou encore à une Afrique installée au sein de la ville européenne.

Face aux exigences de transformer l'image de l'Afrique et de faire prévaloir la créativité, certains écrivains africains se sont inspirés de leur enfance. Loin d'être une notion uniquement liée à un mouvement littéraire, l'enfance constitue un thème de prédilection auquel s'identifient nombre d'écrivains africains. En tant qu'une notion universelle, son périmètre d'influence n'est pas limité à l'Afrique. Par exemple dans *Les Fleurs du mal*, Charles Baudelaire, dans le poème *Moesta et errabunda*, fait le renvoi au vert paradis de l'amour enfantin, de l'innocence et du plaisir qu'amène l'ambiance du paradis de l'enfance.

Le recours à l'enfance parmi les écrivains africains a connu un essor majeur qu'on ne peut pas traiter de pauvre. En général, le retour à l'enfance dans les œuvres des écrivains africains constitue un des moyens de donner voix à leurs opinions, en particulier dans la société. C'est la raison pour laquelle Sewanou Dabla souligne avec justesse que « bon nombre d'œuvres littéraires du monde noir, outre leur thématique souvent contestataire, ont accordé une importance particulière à la présentation du 'Royaume d'enfant' » (Dabla, 1983, p. 43). Ce royaume de l'enfant n'est pas loin du paradis perdu dont parle Maxwell Okolie dans son essai, « Childhood and African literature » ; pour lui, l'évocation de l'enfance rappelle le souvenir du paradis perdu (Okoli, 1998). Pour les écrivains comme Bernard Dadié, Cheikh Hamidou Kane et Ngugi wa Thiong'o, l'enfance est une composante essentielle très proche de la recherche de soi ; pour d'autres encore, la réflexion sur l'enfance forme une portion particulière de leurs rêves pour l'avenir, leur passion ou encore leur amour (*Ibid.*). Au demeurant, selon Okolie le retour à l'enfance est lié à la reconstruction de l'expérience humaine :

Recalling childhood experience amounts to revisiting and reconstructing the self, a remaking of a world with its sensations and events. Man has a way of leaving part of himself behind in the event and experience that initiate him into existence. By talking or writing about them, he gathers himself into an undivided entity across time and space. In this way, he is able, by this kind of archeological excavation of the past, to see what he used to be that he is no more, or seek deliverance from the snares of the hostile present. The evocation of childhood therefore helps to remould our existence (*Ibid.*, 31).

Par le truchement du souvenir d'enfance, les auteurs africains peuvent parler de leur passé et prévoir l'avenir (Amoko, 2009). La reconquête du passé donne alors lieu à la mise en écrit des romans d'enfance. Dans son recueil poétique *Ethiopiennes* (1956), Senghor remémore l'enfance passée au Sénégal auprès des conteurs villageois, des danseurs, des guerriers et même des esprits effrayants (*Ibid.*). Le souvenir de ce moment inaltérable est encore la pierre angulaire

du roman du Nigérian Soyinka : *Aké, The Year of Childhood* (1984) et de l'Ivoirien Amadou Hampâté Bâ : *Amoukoullé, L'enfant peul* (1991). C'est également dans l'ambiance du paradis de l'enfance heureuse que se situe le célèbre roman de Camara Laye, *L'enfant noir*.

Les écrivains de la nouvelle génération privilégient leur enfance dans la construction d'une nouvelle identité qui valorise la créativité en élargissant les zones d'investigations. Comme nous l'avons précédemment indiqué, ces écrivains profitent de leurs contextes traditionnels dans la construction de soi. En retraçant ainsi le chemin de l'enfance, ils utilisent, comme point de focalisation, le point de vue du personnage de l'enfant pour illustrer les péripéties de leurs pays d'origine et pour construire leurs propres identités et leurs postures d'écrivains. À ce titre, l'enfance que projettent ces écrivains se pose comme miroir du réel, métaphore du mal-être et comme esthétique littéraire (Chanda, 2018). Avant d'interroger la représentation de l'enfance et du personnage de l'enfant dans les corpus africains et par les critiques littéraires, les notions fondamentales d'« enfant », d'« enfance » ainsi que les perceptions associées à ces notions demandent quelques mises au point.

1.2 LE CONCEPT DE L'ENFANT, DE L'ENFANCE ET DU RECIT D'ENFANCE

Pour connaître un phénomène de façon approfondie, l'homme peut créer le mythe autour de ce phénomène (Chombard de Lauwe, 1979). Parfois, ce mythe se rapporte à l'enfance. Chombard de Lauwe précise ainsi que « les problèmes que posent à chacun le début de la vie individuelle et la signification mystérieuse de l'existence humaine ont souvent conduit à une certaine mythisation de l'enfant et de l'enfance, dont nous avons trouvé la signification actuelle en analysant les personnages de l'enfant » (Chombard de Lauwe, 1979, p.11).

1.2.1 L'enfance et l'enfant : définition et perception philosophique

Étymologiquement, le mot « enfant » vient du mot latin « infans », lui-même provenant du verbe « in fari » qui renvoie à quelqu'un « qui ne parle pas » et du verbe grec « fémi » ou encore « phémi » qui signifie quelqu'un qui n'a pas la capacité suffisante de traduire sa pensée par la parole (Magnack, 2020). Ce concept reste ainsi « connotatif de la naïveté, de l'ignorance, de la faiblesse et de l'immaturation tant physique qu'intellectuelle » (*Ibid.*, 274). L'enfance, en

tant que période critique, est définie par un dictionnaire ancien, le *Littré*, comme une « période de la vie humaine qui s'étend depuis la naissance jusque vers la septième année, et, dans le langage général, un peu au-delà, jusqu'à treize ou quatorze ans » (Littré, 1884). Cette définition est semblable à celle donnée par *Le Petit Robert* dans son édition de 2009, où l'enfance est définie comme « la première période de la vie humaine, de la naissance à l'adolescence » (*Le Petit Robert*, 2009). Une acception pareille résonne dans la proposition d'Anne Fadiman où l'enfance est conçue en tant que période depuis le nourrisson jusqu'à quinze ans (Fadiman, 1983). Ceci va encore de pair avec la définition de l'enfance que propose Régine Sirota : « l'enfance réunit sous un statut commun, embryon, fœtus, bébé, petit enfant, enfant, préadolescent, adolescent, post-adolescent, jeune, implique immédiatement un arraisonnement intellectuel » (Sirota, 2006, p. 18). Ce qui est de l'importance majeure chez Véronique Chelin qui cite Jean Jacques Rousseau est la qualité originale de l'enfance ; elle précise que l'enfance est « un monde à part et investi des "qualités originelles" de l'homme (bonté, innocence, pureté) qui l'associent aux mythes du bon sauvage et de l'âge d'or de l'humanité » (Chelin, 2014, p. 13). Cette « qualité originelle » est liée à la proposition de Rodah Sechele-Nthapelelang selon laquelle l'enfance représente un espace de liberté qui n'a pas encore été souillée par le vice sociétairé ; les enfants vivent sans préjugés et sans aucun fard (Sechele-Nthapelelang, 2018). Cette période de la vie humaine, d'après Okolie, est également un moment ductile pendant lequel tout paraît nouveau (Okolie, 1998). C'est la raison pour laquelle Marie-Louise Audiberti maintient que « nous attendons de lui (l'enfant) qu'avec son regard neuf il réinvente le monde, mais aussi qu'il nous révèle des connaissances occultes que nous avons laissées se perdre » (Audiberti, 2003, p. 24).

En matière de la distinction entre l'enfance et l'enfant, dans son livre *Un monde autre : l'enfance*, Marie-Jose Chombard de Lauwe signale que le premier se rapporte à un être humain en devenir, alors que le deuxième renvoie à une période d'existence spécifique pendant laquelle tous les êtres humains grandissent (Chombard de Lauwe, 1979). Ces deux notions sont d'ailleurs expliquées par Dominique Renier qui affirme que l'enfant renvoie « à un être parlant dûment localisé à un moment de sa vie alors que le second est une construction de la part de l'adulte de ce qu'il a été » (Renier, 2012, p. 105). Il est ainsi évident que l'enfant semble être celui qu'on n'est plus alors que l'enfance évoque la construction de ce qu'on a été avant d'être adulte (*Ibid.*).

Au cours des années, la problématique et les questionnements sur l'enfance et l'enfant sont devenus une référence incontournable parmi les philosophes et psychologues qui s'en servent

comme point focal de leurs travaux. Aristote fournit une vision négative de l'enfant ; celui-ci récuse l'idée soutenant la nostalgie de l'enfance en précisant que l'enfant traduit l'état imparfait de l'homme. De cette manière, l'enfant correspond à une bête dont la capacité de raisonner est encore faible ; celui-ci est ainsi tenu d'obéir à son impulsion exactement comme l'animal. Ainsi, chez Aristote, l'enfance est mise au rang de l'infortune et d'autres phénomènes négatifs qui frappent les êtres humains (Laetitia Monteils-Laeng, 2017). Platon avait déjà relayé à travers une vision pessimiste, l'enfant au même titre que l'esclave. Pour sa part, l'enfant n'a pas la capacité suffisante pour se diriger seul. Dans un autre cheminement d'idée, Platon maintient que la faiblesse de l'enfant se rapporte à la malléabilité de son cœur qui n'est pas encore pourri par la société. Cette acception établit une étroite parenté avec la conception du penseur anglais Jean Locke qui, dans *Quelques pensées sur l'éducation* (1693), soutient l'idée selon laquelle un enfant naît sans aucune tendance innée : « Il n'existe pas en nous d'idées innées qui nous viendraient spontanément du Créateur » (Morère, 2005, p. 73). De cette manière, le principe du bien et du mal ne vient pas de la tendance naturelle de l'enfant, mais en revanche il est appris au cours du processus de socialisation de ce dernier. Ceci est bien illustré par sa notion de *tabula rasa* qui prime la vacuité de l'esprit de l'enfant. La notion *tabula rasa* part du constat que le cœur de l'enfant est semblable à une page blanche sur laquelle on vient graver les expériences humaines ; Locke fait ainsi appel à l'éducation morale qui orientera les enfants vers le côté positif de la vie.

A contrario de la théorie de Jean Locke, James Janeway, dans son livre *A Token for Children* (2010), avance la notion du péché originel. Il part du constat que l'enfant est héritier du péché originel issu de la chute de l'homme. L'idée selon laquelle le péché originel est le défaut fondamental assiégeant l'enfant a été remis en question par Jean-Jacques Rousseau. Selon lui, l'enfant rime avec l'innocence. L'innocence de l'enfant s'évoque dans son fameux traité sur l'éducation, *Emile ou De l'éducation* (1762), Rousseau déclare qu'« il n'y a point de perversité originelle dans le cœur humain, il ne s'y trouve pas un seul vice dont on ne puisse dire comment et par où il y est entré » (Rousseau, 1762, p. 98). Chez Rousseau, l'enfant est tenu d'obéir à sa nature bienveillante, car il est fondamentalement un être bon ; celui-ci supplie de les aimer : « aimez l'enfance ; favorisez ses jeux, ses plaisirs, son aimable instinct [...]. Pourquoi voulez-vous ôter à ces petits innocents la jouissance d'un temps si court qui leur échappe, et d'un bien si précieux dont ils ne sauraient abuser ? » (*Ibid.* p. 429). Cependant, Rousseau n'hésite pas à souligner que si l'enfant est gâté, c'est sous l'influence de l'adulte. Selon lui, l'enfant gâté n'est qu'une réflexion de la pourriture sociale. Cette phobie face à la société pourrie forme l'élément

de base de la conception de l'enfant et de la politique chez Pierre Zaoui qui insiste que : « Il faut protéger les enfants de la politique, c'est le nouveau mot d'ordre » (Zaoui, 2009, p. 30). Eduquer les enfants, d'après Zaoui, c'est la voie la plus assurée vers leur liberté de la corruption politique. En d'autres mots, l'éducation est potentiellement un outil valable pour sensibiliser les enfants aux défauts sociaux.

En sociologie, la problématique de l'enfance et de l'enfant est liée aux phénomènes sociaux (Sirota, 2012). Ainsi, le rôle affecté à l'enfance tient en compte « l'environnement physique, culturel et socio-économique » (Danhoundo, 2017, p. 3). Cela implique que cette période de la vie humaine est caractérisée par les procédés psychiques, biologiques ainsi que par les exigences sociales, comme par exemple « les rites symboliques, les événements de la vie, les lois, les normes et les rôles sociaux » (*Ibid.*). Pour les sociologues, le rôle social de l'enfant est indissociable de l'âge et de la structure sociale particulière (Turmel, 2008). C'est la raison pour laquelle Philippe Ariès met l'accent sur « le sentiment de l'enfance ». Ce sentiment de l'enfance, à en croire Pascal Garnier, entretient un rapport intime avec l'âge de l'enfant et son interaction avec autrui ; ce qu'il nomme « valeur de l'enfance » (Garnier 1995). Pourtant, au regard de la conception de l'enfance, en tant que la construction sociale, ce n'est plus l'âge qui compte, mais le statut global de l'enfant (Danhoundo, 2017).

La perception de l'enfance et de l'enfant dans le domaine africain n'est pas tout à fait éloignée des apports philosophiques et sociologiques occidentaux. Dans la tradition africaine, l'enfance est désignée être une période sensible pendant laquelle tout apparaît nouveau. Cette nouveauté coïncide avec la conception de *tabula rasa* que propose Jean Locke en raison du fait que celle-ci prime la pureté de l'esprit de l'enfant. L'enfant dans le cadre africain est aussi un individu en devenir dépourvu de la capacité suffisante pour débrouiller le monde. Cette capacité insuffisante reprend la proposition d'Aristote concernant l'ineptie de l'enfant. Celui-ci dans le cercle africain est, par conséquent, un petit être humain ayant besoin d'un guide ; il occupe une place fondamentale au sein de la famille et de la société. En tant qu'acteur social, les gens éprouvent de l'attrait naturel pour lui, de sorte que son avènement rime avec la bénédiction de Dieu (Hounyoton, 2009).

L'emplacement de l'enfant dans la société africaine est reconnu dans la Charte africaine adoptée par l'Organisation de l'Unité Africaine (OUA) en juillet 1990 : « l'enfant occupe une position unique et privilégiée dans la société africaine » (OUA, 1990). La Charte fait de l'enfant un ferment de paix et de progrès en Afrique. Similairement, les quinze pays constituant la

Communauté Economique des Etats de l'Afrique de l'Ouest (CEDEAO) considèrent l'enfant comme l'avenir et le bâtisseur de demain (Ayissi, Maia, Ayissi, 2002). Si l'enfant est envisagé comme bâtisseur de demain, il y a lieu de croire que sa personnalité n'est pas éloignée de l'adulte. Alors, selon Pierre Zaoui « raisonner sur l'enfance, ce n'est sans doute qu'une manie d'adulte » (Zaoui, 2009, p. 29). Une idée similaire se perçoit chez Charlotte Lacosta qui signale que l'enfant est récepteur des germes de l'adulte. Il fonctionne, par conséquent, comme un prototype d'un être, à tel point qu'il dévoile la réalité du monde adulte (Lacosta, 2010 ; Mehrbrey, 2016, p. 2).

1.2.2 L'enfance, le personnage d'enfant et le récit d'enfance

L'évocation de l'enfance et de l'enfant dans la littérature est indissociable de ce moment premier chez l'écrivain ; elle est déterminée, à en croire Ottevaere, par une configuration complexe à la fois « psychologique, politique et sociale » (Ottevaere, 1990, p. 55). Cette enfance de l'écrivain est représentée dans certains romans par le personnage de l'enfant. Le personnage de l'enfant se place ainsi dans une situation ambiguë souvent en altérité avec l'adulte ; « celui-ci retrouve en lui une ancienne forme de son moi, qu'il regrette souvent. L'enfance représente un stade originel où tous les possibles s'ouvraient » (Chombard de Lauwe, 1979, p.11). L'enfant véhicule donc l'intention de l'écrivain et, par ailleurs, son comportement insoucieux et imprévu dévoile parfois l'intention subtile de l'écrivain (*Ibid.*). Aussi est-il un catalyseur soumis à la reconfiguration et à la redécouverte du monde par un écrivain qui le mobilise pour fabriquer, modeler ou encore combler ce qui lui manque (Ottevaere, 1990). Sa présence dans un roman répond aussi à la nécessité de renouvellement, de liberté et de bonheur (*Ibid.*) ; il en est de même pour sa mise en récit qui donne à l'écrivain, la liberté de reconsidérer le passé et de renouveler le futur. En tant que symbole d'une société assaillie par des failles, le personnage de l'enfant se pose comme une nouvelle façon d'entrevoir les frontières et les espaces de l'interdit. (*Ibid.*).

Dans la littérature francophone, le personnage de l'enfant occupe une place particulière (Mvondo, 2016). Celui-ci prend à son compte la responsabilité de représenter dignement la société et de faire revenir les écrivains africains dans leur enfance. Ainsi le personnage de l'enfant apparaît comme une mine d'inspiration pour les écrivains africains qui y puisent pour fournir l'image de l'innocence de leur enfance. Le narrateur-enfant est sans doute un outil à

souhait pour les écrivains qui l'exploitent au gré de leurs intentions. Françoise Dolto note à cet effet que : « dans la littérature du souvenir, dans les ouvrages de mémoires, l'enfant n'est que projection de l'adulte » (Dolto, 1985, p. 49). C'est pour cela que le personnage de l'enfant joue le rôle d'intermédiaire entre les écrivains africains et le passé souvent mythique qu'ils ont envie de raconter. Ce jeune être de fiction devient ainsi une voix de la vérité de l'écrivain africain et de la société (Mvondo, 2016).

La mise en scène du personnage enfant dans le récit pose des questions fondamentales sur le récit d'enfant et celui écrit par l'enfant. Dans *Rethinking Childhood in African Literature* (2011), Vambe observe l'ambiguïté conceptuelle et définitionnelle de l'enfance dans la littérature. Cette ambiguïté se trouve au clivage de la polarité entre le récit d'enfance et celui écrit par l'enfant : « children's literature from which the concept of childhood is culled has been described as "texts" on children's lives by famous adult literature authors » (Weaver-Hightower, 2008, p. 470). Une idée similaire est reprise par Jenkins qui note qu'en Afrique du Sud, avant et après l'apartheid, la littérature d'enfance recouvre des textes écrits par des adultes (Jenkins, 2002). Alors que les récits écrits par les enfants appartiennent uniquement aux enfants, le récit d'enfance présente le souvenir du passé des adultes (Okafor, 1992). Par ailleurs, Carmen Odhiambo observe avec justesse que « When children's experiences are centred in the plots of adult literature, the embedded myth is that readers are experiencing children telling their own stories even where these experiences are manipulated by an adult imagination » (Odhiambo, 2006, p.4). Cette remarque a été élaborée par Denise Escarpit et Bernadette Poulou qui déclarent à propos du récit d'enfance :

C'est un texte écrit [...] dans lequel un écrivain adulte, par divers procédés littéraires, de narration ou d'écriture, raconte l'histoire d'un enfant – lui-même ou un autre –, ou une tranche de la vie d'un enfant : il s'agit d'un récit biographique réel – qui peut alors être une autobiographie – ou fictif (Escarpit, D, & Poulou, 1993, p. 24).

Dans la même veine, Jean Salesse définit le récit d'enfance :

Un récit d'enfance est un récit d'adulte. Il est toujours reconstitution plus ou moins hésitante, plus ou moins sincère, de sensations originelles, d'événements premiers, que l'Adulte, par une dynamique faite d'amours et de détestations, de rêves et de regrets, élit entre tous comme éléments fondateurs et justificateurs de son être (Salesse, 1991, p. 11).

Il y lieu de signaler de surcroît que le récit d'enfance réunit ce que Marianne Gullestad nomme « l'enfance écrite » et « l'enfance vécue ». Ces deux notions ont été définies par Gullestad en ces termes : « l'enfance écrite est celle que l'on raconte, l'enfance vécue correspond à

l'expérience » (Gullestad, 1999, p. 10). Inspiré par les travaux d'Anne Chevalier et Carole Dornier, *Le récit d'enfance et ses modèles*, Alain Schaffner recense trois approches du genre récit d'enfance : la première approche qualifie le récit d'enfance par « son contenu et sa chronologie de référence », la deuxième le met exclusivement en rapport avec le récit en prose alors que le troisième lie le récit d'enfance aux récits consacrés aux enfants (Schaffner, 2005 cité par Nyade, 2013). Il est ainsi évident que les récits d'enfants sont marqués par leur diversité.

La mise en scène du personnage enfant inspirée par l'histoire de l'adulte dévoile la relation qu'opère le récit d'enfance sur l'autobiographie. C'est la raison pour laquelle Philippe Lejeune déclare qu'« un des moyens les plus sûrs pour reconnaître une autobiographie, c'est [...] de regarder si le récit d'enfance occupe une place significative » (Lejeune, 1970, p. 19). Nourrie par la proposition de Lejeune, Elisheva Rosen précise que le récit d'enfance « se voyait amalgamé à l'autobiographie mais il constitue toutefois à plusieurs titres un domaine distinct » (Rosen, 1992, p. 70). Elle souligne, de surcroît, que le récit d'enfance intègre souvent l'autobiographie : « D'une part, il s'intègre souvent à l'autobiographie, mais il n'en est pas un passage obligé. D'autre part, il peut faire l'objet d'une œuvre distincte et achevée que rien n'oblige à considérer comme une autobiographie tronquée » (*Ibid.*). Bernard Mouralis, dans son ouvrage *L'Illusion de l'altérité*, note que la littérature africaine est aussi propice à l'écriture autobiographique (Mouralis, 2007).

L'on a donc l'impression que le récit d'enfance, l'autobiographie ou encore « le récit de vie » (Gullestad, 1999) fournissent des soubassements solides pour les travaux littéraires, en particulier « autour de l'interprétation d'un écrit autobiographique en critique littéraire » (*Ibid.* 11). Il donne ainsi l'ampleur à l'imaginaire d'une personne (*Ibid.*) et fraye la voie vers la découverte d'une identité particulière et la reconstruction du soi (Sechele-Nthapelelang, 2018). Marc Auge, dans *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, explique en quoi consiste l'écriture de soi :

Ce que nous cherchons dans l'accumulation des témoignages, des documents, des images, de tous les « signes visibles de ce qui fut » [...], c'est notre différence, et dans le spectacle de cette différence l'éclat soudain d'une introuvable identité. Non pas une genèse, mais le déchiffrement de ce que nous sommes à la lumière de ce que nous ne sommes plus (Auge, 1992, p. 37).

Il est encore évident que l'intérêt porté sur le récit d'enfance ou sur le récit autobiographique par les écrivains est la manifestation grandissante pour l'écriture de soi (Gullestad, 1999). Le retour au récit d'enfance s'impose comme une ressource féconde pour les écrivains africains

qui en profitent pour parler de leur être profond et intime. Les expériences enfantines constituent, par conséquent, des éléments véritables des individus, fort indicatives de leur expérience personnelle. C'est auprès de ces expériences enfantines que s'inspirent beaucoup d'écrivains africains qui entendent retracer la voie de l'enfance par le biais de leurs romans.

La littérature moderne africaine au sud Sahara de Denise Coussy passe en revue le sujet de l'enfant dans les littératures des auteurs issus de l'Afrique francophones (Nyade, 2013). Au commencement de sa critique qui porte sur le fonctionnement du personnage littéraire, Coussy met au rang des premières œuvres africaines qui traitent le thème de l'enfance *L'enfant noir* de Camara Laye (*Ibid.*). Les romans tels *Une vie de boy* (1956), *Amkoullel l'enfant peul* (1992), et bien d'autres romans africains se situent dans les gammes de récits d'enfance traitant de l'expérience des adultes à un moment donnée de leur vie. Si le récit d'enfance revêt une importance aussi particulière, quelle représentation fait-on de l'enfance dans certains romans africains ?

1.3 REPRÉSENTATION ET EXPÉRIENCE DE L'ENFANT DANS LA LITTÉRATURE AFRICAINE FRANCOPHONE

La mise en récit de l'enfance et du personnage de l'enfant dans la littérature africaine n'est pas uniquement liée à une époque particulière ; elle n'est non plus un phénomène récent, mais une préoccupation littéraire dont le rayonnement traverse les générations précédentes. Au fil des années, l'évocation de l'enfance parmi les écrivains africains a donné l'élan à la représentation de l'enfance et du personnage. Traditionnellement, l'enfance représente un moment sacré et le personnage de l'enfant a la réputation d'une personne mystérieuse, destinée à accomplir de grandes tâches. Dans leurs romans respectivement intitulés *La légende de M'pfoumou Ma Mazono* (1954) et *Soundjata ou l'épopée mandingue* (1960) publiés chez Présence Africaine, Jean Malonga et Djibril Niane prennent pour point focal les expériences d'enfance des héros fondateurs africains qui se sont, au fur et à mesure, transformés en figures légendaires au même titre que Chaka, le roi Guezo ou Kankan Moussa. Dans *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Djibril met en exergue la prédestination d'un enfant héroïque. Son personnage principal, Soundjata, est un enfant qui avait du mal à marcher jusqu'à l'âge de sept ans. Son parcours vers le rétablissement est mystérieux. Au moment de la conquête du Royaume malien, ce garçon s'est transformé en une figure historique. Il en va de même avec Ma Mazono, le

personnage principal de *La légende M'pfoumou Ma Mazono* de Jean Molanga. Cet enfant débrouillard et ingénieux est devenu une figure légendaire. Ma Mazono réussit à conquérir des royaumes et annexer les villes voisines.

Dans son chef-d'œuvre, *L'Enfant noir*, Camara Laye porte un regard différent sur l'enfance grâce à son personnage principal qui est un enfant. Situé à Kouroussa, en Haute Guinée, ce récit suit le parcours du protagoniste depuis la sérénité de la tradition africaine vers la modernité (Moudileno, 2009). Agité par la perte éventuelle de la tradition dont son enfant devrait être le défenseur, le père du jeune narrateur prévient son fils qui se rend à l'étranger : « Je t'ai parlé de toutes ces choses, mon petit ? parce que tu es mon fils aîné et je n'ai aucune chose à te cacher » (*L'Enfant noir*, p.197). Son incertitude est justifiée au cours du temps, notamment lorsque son fils abandonne le chemin traditionnel (Moudileno, 2009). *L'Enfant noir* pose l'enfant face aux enjeux traditionnels. Le stade de l'enfance maintient un lien étriqué avec l'ouverture culturelle et l'obligation de la part de l'enfant d'adhérer à la tradition. L'enfance est également représentée dans ce roman par la condition existentielle permettant au jeune Laye d'être responsable de son destin (*Ibid.*). A l'opposé de l'enfant cloisonné, dépaycé ou lacéré, l'enfant, mis en scène par l'auteur, dispose de sa propre prédilection naturelle. Cependant, cette représentation de l'enfant chez Camara Laye a été remise en cause par le Camerounais Mongo Beti en raison de sa naïveté et de son exotisme. Dans son article « Afrique noire, littérature rose » publié aux éditions Présence Africaine, Beti a critiqué *L'enfant noir* de Laye (Beti, 1955). Celui-ci se prononce contre l'exotisme qui parsème les récits de ce dernier et des idéologies idylliques qui dominent dans ses œuvres, ainsi que le désir de plaire au public européen. Selon Beti, Laye n'est qu'un écrivain africain spécialiste du pittoresque qui nie la réalité houleuse du colonialisme. D'après Beti, la littérature africaine devrait être axée sur les situations et les expériences houleuses des Africains ; agir autrement, c'est soutenir l'idéologie coloniale (Moudileno, 2009). Cette manière de penser a été captée dans *Les deux Mères de Guillaume Ismaël Dzewatama, futur camionneur* (1983) par un enfant-protagoniste qui s'appelle Guillaume Ismaël. Le jeune narrateur est soumis à la rude épreuve de la vie à cause de son père absent. À la différence d'un enfant choyé chez Laye, qui a grandi auprès des parents attentifs, l'enfant mis en scène par Beti est éduqué de main de fer par des parents sévères (Abanime, 1998).

Dans son essai *Childhood à la Camara Laye et Childhood à la Mongo Beti*, Abanime met en avant deux idéologies sous-tendant le récit de ces deux écrivains. L'une renvoie à l'idéalisme tandis que l'autre au réalisme. En comparant ces deux récits (*L'enfant noir* et *Les deux Mères*

de Guillaume Ismaël Dzewatama, futur camionneur), Abanime suppose que le récit de Beti s'incline vers le réalisme (Moudileno, 2009), alors que celui de Laye se rapporte à l'idéalisme. Dans *Les deux Mères de Guillaume Ismaël Dzewatama, futur camionneur* et *La Revanche*, Beti montre sa préférence pour le réalisme. Il a voulu que son « enfant » soit représenté par un personnage réel, pas fictif (Abanime, 1998). Par contre, l'idéalisme domine le récit de Laye : l'harmonie qui existait dans la famille polygamique créée par Laye dans *L'enfant noir* n'a rien à faire avec la réalité actuelle de son contexte (*Ibid.*). La manière dont les deux écrivains mettent en scène le personnage de l'enfant est significative. L'enfant présenté dans *L'enfant noir* jouit de l'ambiance affectueuse auprès de ses grands-parents maternels lorsqu'il se rend à Tindican. On trouve deux chapitres consacrés à cette ambiance à la fois harmonieuse et idéaliste inventée par Layé (*Ibid.*). En revanche, pour Beti, il est plutôt question d'un enfant qui fait subir la dure réalité de la vie dans les sociétés post-coloniales. Ainsi, contrairement à la sérénité entourant l'enfant idéalisé de Laye, Beti propose, de façon très réaliste, l'enfant souffrant. Cet enfant lacéré dont parle Beti met en valeur le thème de l'angoisse, de la maltraitance ou encore du dépaysement.

Dans « Beloved Pawn : Childhood Experience in the Novel of Chinua Achebe and Mongo Beti », Inyama met en examen la représentation douloureuse de l'enfance à travers le rapport froid entre le père et son fils dans *Things fall Apart* de Chinua Achebe. L'on a affaire à Okonkwo, défenseur acharné de la tradition d'Ibo, et son fils Nwoye, qui détient une opinion opposée. La polarité idéologique entre père et fils se transforme en une polémique dans cette cellule familiale. Okonkwo qui souvent en veut aux missionnaires blancs, a envie que son fils soit le reflet de sa personne, mais ce dernier ne partage pas le même souci. Okonkwo impose à son fils un régime aussi oppressif que manipulatif qui s'avère contreproductif dans l'épanouissement de son enfant. Nwoye, privé de toute la joie de l'enfance, est émoussé par la tradition et des remarques désobligeantes de son père, il finit par tourner le dos à son père et la tradition, source de ses malheurs.

Alors qu'il est question d'un garçon dans *Things Fall Apart*, *Anthill of the Savannah* porte l'observation sur une fille. Béatrice, le personnage principal, est soumise à la même rude épreuve de la vie que son homologue masculin, Nwoye. Etant la cinquième fille de la famille qui n'a pas de garçon, Béatrice a grandi dans une ambiance tendue. Prénommée Nwanyibuife, une appellation d'origine Ibo, qui signifie « A woman is something », sa vie quotidienne est marquée par la misère à laquelle s'habituent beaucoup de filles dans l'Afrique traditionnelle.

La jeune narratrice se plaint de son père cholérique qui ne montre aucune sympathie envers sa famille :

Throughout my life I have never sought attention; not even as a child. I can see, looking back at my earliest memories, a little girl completely wrapped up in her own little world a world contained, like Russian dolls, inside the close-fitting world of our mission house [...]. He was a very stern man, my father as distant from us children as far from our poor mother. As I grew older I got to know that his whip was famous not only because in our house and in the schoolhouse next door but throughout the diocese (Achebe, 1958, p. 84-85).

Cette attitude désinvolte des pères envers leurs enfants se retrouve dans *Mission Terminée* de Mongo Beti. L'on a encore affaire à un père abusif. Le héros, Jean Marie Medza, raconte son passé houleux chez son père abusif qui lui avait fait perdre la joie de son enfance. En fin de compte, le jeune narrateur met à terme cette relation familiale en déclarant avec regret : « Je ne rentre jamais à la maison, sauf après la mort de mon père pour conforter ma mère » (Beti, 1958, p.182). Dans tous ces récits, Inyanma insiste sur l'idée selon laquelle un enfant est un pion à souhait dans les mains des pères oppressifs. À plus d'un titre, on trouve chez ces enfants le ressort de s'affranchir du régime oppressif que leur avaient imposé leurs pères. Nwoye avait âprement rejeté son père et la voie de la tradition. Quant à Beatrice, elle n'a plus envie de s'associer avec sa famille et Medza a pris la fuite en s'éloignant de sa famille. La violence aggravée, dont les cibles sont souvent les enfants, est devenue une sorte de viatique qui entraîne à la rupture entre les pères et leurs enfants.

Dans *Children in Francophone West Africa : The Power of Childhood* (1992), Ogike remet en cause la mode de l'éducation traditionnelle marquée par la punition corporelle. Inspirée par *L'aventure ambigüe* de Cheikh Hamidou Kane, il se prononce contre le châtement aussi bien physique que mental que subissent les enfants. *L'aventure ambigüe* (1961) porte de multiples traces de la maltraitance, comme celle rapportée dans le fragment ci-dessous :

Ce jour-là Thierno l'avait encore battu... il avait saisi Samba Diallo au gras de la cuisse, l'avait pincé du pouce et de l'index, longuement. Le petit enfant avait haleté sous la douleur et s'était mis à trembler de tout son corps... le maître avait abandonné la cuisse ; maintenant il tenait l'oreille de Samba Diallo. Ses ongles s'étaient rejoints à travers le cartilage du lobe qu'il avait traversé. Le garçonnet [...] ne peut l'empêcher de pousser un léger gémissement (Kane, 196, p. 15).

À en croire Ogike, *L'aventure ambigüe* témoigne non seulement du mauvais traitement infligé directement aux enfants mais aussi des conséquences malheureuses du châtement physique.

Dans « Ecriture femme et le retour à l'enfance pour mieux se définir : *le Baobab Fou* de Ken Bugul », Rodah Sechele-Nthapelelang s'interroge sur l'identité des femmes du point de vue

d'un enfant. En ce qui concerne le rapport entre les femmes et l'enfance, Didier signale que « l'enfance est cette 'spacieuse cathédrale' où les femmes aiment revenir, et se recueillir : là il leur semble retrouver leur véritable identité, comme dans une nostalgie de leur intégrité originelle » (Didier, 1991, p. 25). Dans *Le baobab fou* (1991), Ken Bugul retrace la voie labyrinthique d'une fillette ébranlée, victime de la mère absente : « Comme je voudrais dire à la mère qu'elle ne devait pas me laisser seule [...] je maudirai toute ma vie ce jour qui avait emporté ma mère, qui m'avait écrasé l'enfance » (Ken Bugul, 1991, 30 et 81). Pour Bugul, la petite protagoniste, le départ imprévu de sa mère signifie la perte du guide naturel, de l'espoir ou encore de l'avenir envisagé. Elle est ainsi contrainte de mener une vie solitaire, éloignée de tous les membres de sa famille. Sechele-Nthapelelang donne le détail sur cette condition :

La mise à l'écart de l'enfant commence au niveau même de la famille. Le mutisme qui régnait dans la famille n'insérait pas l'enfant dans le cercle familial mais la rejetait davantage. Ce qui hante l'enfant, c'est surtout cette absence : à la fois du guide et aussi l'absence de communication avec l'enfant (Sechele-Nthapelelang, 2018, p. 280).

Dans la même optique, à travers son essai, « Women Plight, Ken Bugul, *Le baobab fou* », Leïla Sebbar donne à croire qu'à l'encontre de l'enfance marquée par la nostalgie dans *L'enfant noir* de Laye ou encore de *Nuit de sine* (1990) de Leopold Senghor, la mise en récit de l'enfance chez Bugul est marquée par le dépaysement : « Childhood, the world that should offer security, becomes a threatening and dangerous space » (Sebbar, 1990, p. 169).

Cette enfance définie par la perte d'un guide naturel, par l'aliénation inédite ou encore par la marginalisation, a pris une nouvelle tournure chez Njabulo Ndebele. Dans l'article « Parents, Children and Fools », Neil ten Kortenaar met en parallèle les deux notions proposées par Njabulo Ndebele : *ordinary* et *spectacle*. En s'interrogeant sur ces deux notions, ten Kortenaar observe que l'espace d'*ordinary* est uniquement réservée aux enfants alors que celui de *spectacle* a trait aux adultes. En l'occurrence, *ordinary* est un domaine inné, impénétrable par la force d'oppression et en même temps dépourvu d'amertume. Par l'intermédiaire du recueil *Fools and other stories* (1986) de Ndebele, ten Kortenaar explore le souvenir de l'enfance dans les ghettos des Noirs à l'ère de l'Apartheid. Dans *Test*, il examine, par le biais de son personnage principal Thoba et d'autres garçons, le potentiel inné des enfants qui est illustré par leur intransigeance et leur désir de se montrer fort devant leurs compères ; notamment leur désobéissance pour poursuivre leurs jeux en plein air, bien qu'il pleuve. Telle décision de la part des enfants donne amples précisions au sujet de leurs potentiels innés à s'adapter à des situations difficiles et à être autonomes. Thoba n'a pas envie d'être protégé par sa mère et le

jeune garçon dans « *The Prophetess* » se prévaut d'être capable de guérir sa mère sans l'intervention de la prophétesse. C'est dans ce versant de l'autonomie que l'on connaît le domaine d'*ordinary* :

In the two tests faced in the first of Ndebele's story, running shirtless in the rain and carrying the holy water home to mother, the boys discover powers they did not know they had. The juxtaposition of the two stories suggests a balance between the capacity for physical endurance that Thoba delights on and the spiritual power that the boy in the prophetesses discovers in himself. Ndebele's interest in childhood is never in innocence, let alone innocent suffering but childhood as a state of 'potential that is out there waiting to be opened' (ten Kortenaar, 2006, p.71).

La mise en scène de l'enfance dans le cas particulier de ce recueil n'a rien à avoir avec l'innocence ou la naïveté ; par contre, elle est liée à la découverte du potentiel intérieur des enfants. Cette envergure innée, cliché iconique de l'enfance dans *Fools*, est pourtant remise en cause par Maurice Vambe qui a proposé une idée opposée de l'enfance et de l'expérience de l'enfant dans le recueil d'Akpan : *Say you're one of them*.

Dans *Rethinking Childhood in African Literature*, Maurice Vambe met en examen la représentation de l'enfance du point de vue de l'adulte. Dans le recueil *Say you're one of them* (2007) qui regroupe trois nouvelles courtes par Uwem Akpan (*An ex-mass feast*, *Fattening of Gabon* et *My parents bedroom*), Vambe déplore la condition navrante qui marque la quotidienneté des enfants dans la société africaine. *An ex-mass feast* penche sur l'effet pitoyable d'une famille effondrée. La chute d'une famille a fini par fragiliser les enfants ; c'est le cas de Maisha, la jeune protagoniste, qui a du mal à poursuivre sa scolarisation. Sa sœur s'est aussi mise à vendre à la criée alors que son frère fait l'école buissonnière. Ces enfants se débrouillent sans aucun appui de la part de leurs parents. La situation devient pire lorsque Maisha, qui n'a plus de choix, est obligée d'avoir un rapport sexuel avec son patron. Dans '*Fattening of Gabon*', l'attention est portée sur l'exploitation des enfants. Raconté du point de vue d'un petit garçon de dix an, nommé Yawa, *Fattening of Gabon* se donne à lire comme une expression de la condition oppressive dans laquelle se trouvent les enfants. '*My parent bedroom*' est inspiré par le génocide rwandais, notamment la lutte inter-ethnique entre les Hutus et les Tutsis. Cette fresque prend pour point de focalisation la vie d'une petite fille, Monique de son nom, une métisse issue d'un père tutsi et d'une mère hutue. Elle est pourtant avertie par ses parents de masquer son identité sous le pseudonyme : « Say you are one of them » pour ne pas tomber dans le panneau des querelles inter-ethniques (Akpan 2007, p. 266). L'analyse qui traite de cinq pays, le Kenya, l'Ethiopie, le Gabon, le Nigeria et le Rwanda, traduisent les expériences écœurantes des enfants dans l'Afrique contemporaine. Les enfants

constituent les véritables cibles de la prostitution, du viol ou encore de l'esclavage, comme les cas respectifs de Maisha, Monique et de Yewa. Pourtant ce constat ne fait pas l'unanimité parmi les critiques. Ainsi, d'après Vambe, la mise en scène des personnages d'enfants, dans le cas particulier de ce recueil, tente de mettre à mal la capacité de ces derniers de braver les cruautés qui les affrontent. Vambe déclare, à cet effet, que : « Constructions of childhood in Akpan's collection of short stories are biased. The author symbolically annihilates and diminishes the status of African children by not elaborating on their potential to fight exploitation » (Vambe, 2018, p. 115).

L'émergence du personnage de l'orphelin sur la scène littéraire a donné de l'ampleur à la représentation de l'enfance dans la littérature africaine. Beaucoup de romans ont réservé une place capitale à la figure d'orphelin. Parmi ces œuvres, on trouve *Le cercle des Tropiques* (1972) d'Alioum Fantouré, *Remember Ruben* (1974) de Mongo Beti, *C'est le soleil qui m'a brûlé* (1987) de Calixte Beyala ou encore *Charly en guerre* (2001) de Florent Couao-Zotti. Souvent symbolique de la vision idéalisée de l'être humain, comme dans certains contes traditionnels africains, l'enfant-orphelin s'est vite transformée en un symbole de dégradation perpétuelle du continent africain dans des récits récents (Obiang, 2002). En dépit de la polémique qui marque le personnage de l'orphelin, le Gabonais Ludovic Obiang, inspiré par des contes traditionnels, comme par exemple *Le pagne noir* (1955), perçoit l'orphelin comme symbole de l'espoir (Cazenave, 2005).

Dans son article « Sans père mais non sans espoir : la figure de l'orphelin dans la littérature francophone subsaharienne », Ludovic Obiang dresse un bilan sur la figure de l'orphelin dans certains contes africains. Dans *Le pagne noir* (1955) de Bernard Dadié par exemple, Aiwa, la jeune héroïne est l'objet de la haine de sa belle-mère. Irritée par la transformation d'Aiwa en une belle fille, la belle-mère se montre jalouse d'elle. La mine mesurée et le comportement simple que porte cette jeune fille face aux attitudes désagréables de sa belle-mère alimentent l'hostilité de celle-ci : « mais Aïwa, elle, souriait. Elle souriait toujours. Elle sourit encore du sourire qu'on retrouve sur les lèvres des jeunes filles » (*Le pagne noir*, p. 22). En fin de compte, la jeune fille sort victorieuse de toutes sortes d'harcèlement qui lui étaient infligés. Obiang précise que lorsqu'il n'est pas question de l'enfant 'mal aimé' comme par exemple dans *Le pagne noir*, l'orphelin se pose sous les traits d'un enfant malin, fort débrouillard. Dans les contes traditionnels, il contribue souvent au succès d'animal rusé, comme Nkoulou la tortue au Gabon, Kacou Ananzé ou encore Leuk le lièvre au Sénégal, l'araignée en Côte d'Ivoire, etc. Avec l'aide de ces animaux adjuvants, le personnage de l'orphelin arrive le plus souvent à

traverser les épreuves les plus difficiles pour enfin remporter la victoire sur ses adversaires (Obiang, 2002). Obiang admet ainsi qu' : « en donnant la preuve que 'l'arme suprême est la ruse' (Denise, 1976), l'orphelin traduit la primauté de l'esprit sur la force brutale et le culte que les sociétés africaines traditionnelles vouaient à l'élévation spirituelle » (*Ibid.* 206). Mis au rang de l'Enfant Terrible, le personnage de l'orphelin est toujours aux prises avec les forces obscures de la société dans les contes traditionnels (*Ibid.*). Cet enfant qui est accoutumé à mener une vie au-dessous de la doxa sociale semble être la cible du « scandale permanent » et du « familial anathème » (*Ibid.* 207) dans la communauté. Il n'en finit pas d'étonner les gens par son amoralité, à tel point qu'il va bien au-delà de la logique commune. En tout état de cause, Obiang maintient que : « même sous les traits de l'impudence et de l'ignominie, le conte traditionnel ne cesse de faire de l'Orphelin le dépositaire d'une culture positive, d'une vision du monde où l'accomplissement humain, social et spirituel observe le mode de l'élévation et du sublime » (*Ibid.*).

Bien que le thème de l'enfance ait souvent trait à la victimisation des enfants, l'émergence de l'enfant-soldat sur la scène littéraire a permis de poser un regard différent sur le personnage de l'enfant. Ce dernier est dans la production littéraire depuis une vingtaine d'années un véritable bourreau lorsqu'il n'est pas victime de la manipulation de l'adulte.

Depuis les années 2000, l'avènement de l'enfant-soldat sur la scène littéraire africaine a donné un nouvel élan à la représentation de l'enfance et du personnage de l'enfant. Cette rupture littéraire a été captée par Aissata Sadikou en ces termes :

The shift from the early paradise to the more recent hell for African children reflects changes not only in the experiences of children and writers but also in the violent events that continue to plague the politics of many African countries whether they are marked by the colonial experience or otherwise (Sadikou, 2017, p.157).

La notion de l'enfant soldat est imprégné d'un « caractère foncièrement paradoxal : à la fois enfant et soldat, victime et bourreau, l'enfant-soldat joue à la guerre autant qu'il la fait » (Walther, 2016). Son implication dans un récit soulève des questions « historiques, ethnographiques et politiques » (*Ibid.*). En d'autres termes, parler de l'enfant-soldat, c'est interroger l'histoire et la politique sanglante de l'Afrique de ces dernières années. Daniel Delas, dans son article « Quelle voix pour l'enfance ? Sur les récits d'enfants-soldats africains », a noté que : « La dissolution de toute autorité politique et de l'État de droit a conduit à une 'militarisation' des enfants qui est une forme extrême d'esclavage, susceptible de fasciner et

de révolter une opinion internationale de plus en plus soumise à la tyrannie du compassionnel » (Delas, 2011, p. 56).

Allah n'est pas obligé (2000) d'Ahmadou Kourouma et *Johnny chien méchant* (2002) d'Emmanuel Dongala traitent de la problématique de la purification ethnique et des défis sociaux par l'intermédiaire des enfant-soldats. Ces enfants militants opèrent dans une société effondrée. Par exemple, Birahima n'avait que dix ans lorsqu'il a été mobilisé dans l'armée. Zombifié par les adultes, ce gamin qui n'avait encore aucune connaissance de la guerre, s'est transformé en une machine à tuer au milieu des conflits tribaux. Il en est de même avec Johnny, l'enfant-narrateur de *Johnny Chien Méchant*, qui lui non plus, n'est conscient du motif de son implication dans la guerre tribale. Il ne sait ni l'identité des instigateurs de cette tension ni la cause du conflit dont il prend part. De même, ce jeune narrateur s'est mué en un véritable bourreau, parmi les plus redoutables. L'on a l'impression que le traitement du thème de l'enfance dans ces deux romans rime avec la manipulation de la part des adultes. Une notion similaire est reprise par Mambi Magnack dans son essai « Figures et figurations de l'enfant-témoin chez Emmanuel Dongala et Tierno Monénembo : une lecture de *Johnny Chien Méchant* et *L'aîné des orphelins* ». Parlant de la représentation de l'enfant dans ces deux romans, Mambi Magnack regrette la position dégradante réservée aux enfants :

Sa représentation [de l'enfant] dans les deux romans que nous étudions ici est celle d'une personne à qui l'on ne reconnaît aucune valeur sociale. Il est comme un objet qui subit les conséquences de la « folie » des hommes. Il regarde en témoin, bourreau et/ou victime passif, la lugubre évolution des événements qui aboutit aux massacres dans lesquels il est souvent impliqué en tant qu'acteur (Mambi Magnack, 2017, p. 274).

Dans son essai « Comparing Visions and Voices of Child Narrators in *Kotia-Nima I and Allah is Not Obligated* » Aissata Sadikou opère une comparaison entre deux portraits de l'enfance par Kourouma et Boubou Hama. *Kotia-Nima I*, un roman autobiographique de Boubou Hama, pose l'enfance au creuset de la culture et la tradition africaine à l'ère précoloniale (Sadikou, 2017). *Kotia-Nima*, le personnage principal, vit dans une ambiance naturelle, avec des parents attentifs qui l'aident à acquérir des valeurs culturelles. Au contraire, Birahima est issu d'une famille effondrée. Délaissé par ses parents, la vie ne lui procure que de la souffrance. Chez Birahima l'expérience de l'enfance s'est vite transformée en un cauchemar, ce qui l'a conduit à emprunter le chemin des enfant-soldats. En dépit de l'écart qui marque l'expérience enfantine dans le cas particulier de ces deux garçons, Sadikou observe que le point commun entre les deux enfants s'opère au niveau de l'abus de la part des adultes. Dans cette optique, l'euphorie

dont jouit Kotia-Nima chez ses parents est brusquement abrégée par Téra le commissaire qui l'a par force séparé d'eux. Il en va de même pour Birahima qui a été trompé par un membre de sa famille, Papa le bon. Sadikou admet que:

In *Kotia-Nima I and Allah is Not Obligated*, Hama and Kourouma, by writing in different eras and from different historical perspectives, convey an assessment of the issues and dangers facing African children both then and now. They employ the child figure as tied to unprecedented historic events and developments, which give their writings their impetus as literary creations (*Ibid* 154).

Dans son article « *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monénembo et l'écriture de la mémoire traumatique », Paul Touré passe en revue les péripéties traumatiques auxquels les enfants ont assisté durant le génocide rwandais. Il a notamment mis l'accent sur la mémoire décalée du personnage d'enfant qui a voulu, en vain, faire un compte rendu de la situation traumatique du génocide. Inspiré par l'idée selon laquelle la mémoire et l'oubli interagissent pour maintenir un équilibre, Touré met en exergue, à l'instar de Ricœur, deux typologies de traces : la trace écrite renvoie à l'archive et la trace psychique se rapporte à l'impression « au sens d'affection laissée en nous par un évènement marquant » (Ricœur, 2000, p. 539). Dans cette intrigue, Faustin, le narrateur est un témoin oculaire du génocide qui a souffert du stress post-génocide. Le jeune narrateur remémore les péripéties post-génocide dans la prison rwandaise où il attend d'être exécuté. L'effet traumatique du génocide se perçoit dans ses paroles décalées et ses idées incohérentes résultat du traumatisme vécu durant le génocide. À cet effet, Touré précise que :

Si Faustin lui-même, émotionnellement, loin de ces enfants devenus méconnaissables, se demandait : 'Qui pouvait pousser des cris aussi inhumains' c'est parce que son état de traumatisme était parvenu, jusqu'ici, à harmoniser le souvenir des violentes atrocités et l'oubli de certains détails préjudiciables à son équilibre mental (Touré, 2009, p. 175).

Une idée pareille est reprise par Florence Paravy dans son article « Enfance et contestation : le parcours romanesque de Tierno Monénembo ». Dans sa réflexion, la critique aborde les questions thématiques et symboliques qui traduisent l'expérience des enfants dans l'univers romanesque de Tierno Monénembo. D'après Paravy, la mise en récit de l'enfance chez Tierno Monénembo dévoile l'univers despotique des enfants. Dans la plupart de ses œuvres, les enfants sont à la fois victimes et instigateurs de violence. Cependant, la réputation atroce des enfants n'est pas sans rappeler la douleur aiguë subie auprès de leurs pères. C'est le cas avec Samba le personnage principal de *Les écailles du Ciel* (1997) qui est refusé par son père dès la naissance. Binguel, héros du *Cinema* (1999), décrit son père comme un tyran domestique qui manque l'affection et le père de Leda dans *Pelourinho* (1995) est un alcoolique violent. Il va sans dire que les enfants côtoient régulièrement les vagues de misères même à l'école où le

professeur recourt à la punition physique. C'est le cas dans *Les écailles du Ciel* où le maître de classe enseigne avec le coup de cravache à la main. De surcroît, l'enfant est l'objet de moquerie dans la société. Ainsi, Samba n'est pas seulement rejeté par son père mais aussi par les villageois qui remettent en cause son existence. Ce qui est encore spécifique dans l'univers romanesque de Tierno Monénembo, selon Paravy, c'est la répercussion symbolique de la souffrance sur les enfants : « C'est ainsi que l'enfant, comme la plupart des personnages de T. Monénembo, apparaissent essentiellement comme un réflecteur des réalités socio-politiques, le jouet et la victime privilégiée des soubresauts de l'Histoire » (Paravy, 2002, p. 3). Dans l'espace socio-politique du roman, la figure de l'enfant représente l'Indépendance. De cette façon, le fœtus dans le ventre de Oumou-Thiaga, la copine de Samba, rime avec l'espoir du nouveau virage politique. Prénommé Hettâré, qui signifie l'Indépendance, cet enfant à venir représente l'avènement du bonheur politique. Il n'en reste pas moins que sa mort soudaine occasionnée par le policier lors d'une manifestation à laquelle assiste Oumou-Thiaga prélude le malheur qui frappe cette société. Paravy conclut que « l'image atroce de ce fœtus assassiné devient ainsi l'emblème non plus de la résistance à la colonisation, mais d'une indépendance elle aussi avortée, d'un espoir politique mort-né » (*Ibid.*).

Dans son article « Writing the Child, Youth, and Violence in the Francophone Novel from Sub-Saharan Africa : The Impact of Age and Gender », Odile Cazenave porte le regard sur le rôle binaire que remplit la voix de l'enfant par rapport à la violence. D'un côté, la mise en scène de l'enfant révèle le temps passé, en particulier, les mœurs traditionnelles ; de l'autre côté, il permet de penser l'histoire et les événements actuels qui sont liés à la violence. Ceci est illustré par Jean-Roger Essomba dans *Le dernier gardien de l'arbre* (1998), où la voix de l'enfant-narrateur évoque le mythe d'origine à l'ère précoloniale et coloniale. Mevoa, le jeune protagoniste est prévu d'être le dernier gardien de l'arbre sacré du village. Face à la difficulté de sa responsabilité, Mevoa finit par fuir le village. Son intransigeance n'est pas sans conséquence grave. Malmené par les agents coloniaux du village où il s'installe, Mevoa n'a pour option que de se rendre au village où il est prédestiné à devenir le véritable héros qui accomplira la prévision du sorcier. Grâce à la vision négative de l'enfant, Essomba parle de l'avenir des enfants en Afrique en insistant qu'ils n'ont plus envie d'endosser le poids de la responsabilité collective de la société (Cazenave, 2005). D'après Cazenave, le recours à la violence par l'enfant, dans le cas particulier de ce récit, n'a rien à voir avec les gures inter-ethniques. Par contre, la violence se manifeste à ce niveau contre les forces et les croyances

traditionnelles qui empêchent l'enfant d'atteindre la liberté. C'est la raison pour laquelle Cazenave souligne que :

While violence is very much part of the text, it is much more centered on the mechanisms governing this violence and disrupting the traditional order; and reversely, on the violence experienced by young people who rebel against such order of things. Violence, however, is gradually replaced with a note of hope (Cazenave, 2005, p. 61).

Finalelement, dans *Le chant de ténèbres* (1997), Fama Diagne Sène met en examen la folie de l'enfant. Madjigéen, la narratrice, est en butte aux parents absents. Privée de l'affection parentale, la jeune fille a l'air perdu dans un labyrinthe d'hallucinations, à tel point qu'elle se montre apeurée par la couleur rouge. Pour la jeune fille, cette couleur est similaire au sang. Ainsi les brochettes couvertes d'une sauce rouge lui apparaissent comme une mer de sang. Diagne insiste que la folie soit comparée à un grain que l'on sème dont le dénouement dépasse la limite de ce qui est semé : « Je l'expliquerai plutôt en comparant la folie à un grain qu'on a mis sous la terre ; cette graine peut germer et mettre des feuilles, et grandir ; c'est comme ça la folie » (Diagne, 2001). Dans un entretien animé par Julie Van Dam en 2001, Diagne remet aussi en question le rôle des parents, notamment celui d'un père insouciant par le néologisme « poncepilatisme du père » ; un sobriquet lié à Ponce Pilate qui lui permet de s'opposer carrément aux pères inattentifs.

La vision négative de l'enfance est une idée récurrente dans maints récits africains, comme on vient de la montrer par ce bref panorama. La perception de l'enfance se penche souvent sur la souffrance, le désespoir, la maltraitance. En tant qu'individu lacéré, l'enfant est dépouillé de son droit à la vie et celui-ci devient par la suite un pion soumis à la manipulation de l'adulte. Bien que le thème de l'enfance ait été abordé par beaucoup d'écrivains africains sous le prisme du dépaysement, de la désillusion ou encore du cloisonnement, le traitement esthétique et thématique de l'enfance chez Alain Mabanckou nous paraît original et mérite une profonde mise en lumière.

Les récits d'Alain Mabanckou n'en finissent pas de produire chez les lecteurs des indicateurs de l'enfance et du souvenir de l'enfance. En substance, la référence constante à l'enfance et au personnage de l'enfant constitue des phénomènes porteurs de signification dans la majorité de romans de cet écrivain. En matière de projection sur l'enfance, Mabanckou souligne que :

Le regard de l'enfant est intéressant dans la mesure où chacune de ses réflexions est précédée de son innocence, justement. L'adulte raisonne. L'enfant évolue dans l'instinct raisonné. Ce regard-là m'a permis de retrouver la réalité et une perception

vraie des choses. Nous perdons beaucoup avec l'âge adulte, mais beaucoup moins si nous parvenons à pérenniser cette sorte de virginité (Mabanckou, 2015).

Le souvenir de l'enfance et la voix de l'enfant chez cet écrivain évoquent sa conception de la littérature ; ceci le distingue de ses prédécesseurs. Contrairement à ceux qui s'en servent pour critiquer la colonisation dans ses manifestations et ses conséquences. Mabanckou en profite pour mettre en valeur son instinct créateur. La référence à l'enfance et la mise en scène du personnage de l'enfant lui permettent ainsi d'asseoir sa vision de la littérature et du monde. L'enfance est donc un phénomène à la fois social et esthétique, fort révélateur du projet littéraire de l'auteur. Ce faisant, l'enfance devient pour lui une manière de se représenter. L'on suppose que l'Afrique francophone auquel pense Mabanckou est en tout cas différente de celle décrite par des écrivains des générations précédentes. Dans son article intitulée « *L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou* », Devesa parle de l'Afrique qu'envisage Mabanckou :

La représentation de l'Afrique chez Alain Mabanckou ne résulte pas, comme chez ses aînés, des contradictions inhérentes au fait d'être entre deux mondes et deux cultures. Indépendamment des intentions affichées, l'image du continent noir renvoie, dans ses romans, à un ensemble de clichés et de stéréotypes, en partie forgés de « l'extérieur », qui dessine une Afrique d'un présent immédiat et de la prétérition, parce que son image a été « retravaillée » par l'usage « à blanc » de la langue et des signes propre à la société des écrans et de l'information. Aussi, l'authenticité et l'identité africaines de ces textes ne sont-elles pas seulement un effet de l'écriture mais le produit d'un discours qui performe les signifiants de manière qu'ils soient d'abord reçus comme l'exacte expression des réalités politiques, sociales, culturelles et humaines évoquées et ensuite aisément validés par les médias et le marché du livre (Devesa, 2012, p. 93).

Ainsi a-t-on l'impression qu'être écrivain, pour Mabanckou, dépasse l'appartenance nationale : « J'ai choisi depuis longtemps de ne pas m'enfermer, de prêter l'oreille au bruit et à la fureur du monde, de ne jamais considérer les choses de manière figée » (Mabanckou, 2016). Sur le plan littéraire, Mabanckou s'inspire de ses expériences à l'étranger et son appartenance au pays d'origine. Ces deux procédés forment le fondement de sa conception de la littérature. Au regard de cette conception « innocente » de la littérature, Mabanckou s'identifie au personnage de l'enfant pour se définir comme un écrivain en permanence émerveillé par la société, en même temps son regard d'enfant sur le monde lui permet de faire une peinture sans complaisance des failles de la société.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons parcouru l'évolution de la littérature africaine depuis l'ère des pionniers jusqu'à aux écrivains africains contemporains. L'accent a d'abord été mis sur le mouvement de la Négritude. Loin d'être un simple mouvement, c'est aussi une conscience littéraire qui a insufflé chez les écrivains noirs la fierté d'être eux-mêmes et de lutter farouchement contre les préjugés du colonialisme. Cette période est suivie par l'époque post-indépendance pendant laquelle les écrivains critiquaient les dirigeants pour leurs inepties. Ainsi les écrivains comme Ahmadou Kourouma, Sony Labou Tansi ou encore Henri Lopes ont produit des œuvres qui dénonçaient courageusement la corruption des nouvelles élites. L'écriture à cette époque est aussi parsemée par le mélange de la langue française avec les langues africaines. Le surgissement d'une nouvelle vague d'écrivains vers le début des années 1990 a donné un nouvel élan à la littérature africaine. L'on a notamment noté que ces « enfants de la postcolonie » (Waberi), tenaient à se distinguer de leurs prédécesseurs à force de revendiquer leurs identités migrantes et transnationales. L'on dénombre dans cette catégorie, des écrivains comme Abdourahman Waberi, Calixthe Beyala, Fatou Diome, Alain Mabanckou, ou encore Kossi Efoui.

Nous avons également souligné que le retour à l'enfance est un *leitmotiv* parmi les écrivains africains ; le thème était populaire bien avant l'arrivée des « enfants de la postcolonie ». Les écrivains pionniers comme Léopold Senghor et Camara Laye ont fait de l'enfance un point focal de leurs engagements littéraires. Ce thème se poursuit dans les romans issus de la nouvelle génération d'écrivains africains, comme Alain Mabanckou.

Pour assurer la cohérence de l'idée en matière de l'enfance, nous avons commencé par le parcours définitionnel de l'enfance et de l'enfant. Alors que l'enfance est liée à une période particulière de la vie humaine, l'enfant est défini comme celui « qui ne parle pas », dont la compétence langagière est encore faible par rapport à l'adulte. Cette impossibilité de s'exprimer au même titre que l'adulte l'a transformé en un émissaire littéraire soumis à l'intention des romanciers. La mise en scène de l'enfant dans les œuvres littéraires permet de penser au récit d'enfance. Dans une optique littéraire, l'on a distingué entre le récit écrit par les enfants et le récit d'enfance. Nous avons souligné que les récits conçus par les enfants ont pour objet la vie des enfants, alors que le récit d'enfance est lié à un moment de la vie d'un adulte. Ce genre de récit entretient un lien intime avec l'autobiographie d'un écrivain adulte. C'est à ce dessein que nous avons retracé la représentation de l'enfance et du personnage de l'enfant.

Nous avons montré que la représentation de l'enfance a souvent trait à la douleur aiguë, à la maltraitance, à la perte du guide naturel ou encore à l'incertitude. Bien qu'il y ait des écrivains qui placent l'enfant au rang des individus divins, toujours est-il que le personnage de l'enfant reste un être fragile qui fait face à toutes sortes de malheurs. Ainsi, dans beaucoup de récits africains, la référence à l'enfance est parsemée du manque d'affection de la part des figures parentales et de la société. Nous avons ainsi proposé de porter un regard critique sur l'enfance du point de vue d'un écrivain chevronné et cosmopolite : Alain Mabanckou. Nous partons de l'hypothèse que la perception de l'enfance dans certains récits de Mabanckou permet d'entrevoir, de manière originale, la vision du monde et l'idéologie littéraire de l'auteur.

LE CADRE THEORIQUE ET LA METHODOLOGIE

Introduction

Dans le premier chapitre de notre étude, nous avons parcouru quelques travaux en critiques littéraires sur l'enfance. Nous avons notamment retracé le cheminement littéraire en nous concentrant sur la problématique de l'enfance dans plusieurs romans africains. Entre maltraitance, harcèlement ou encore cloisonnement, il s'ensuit que le personnage de l'enfant souffre de la maltraitance. Dans ce chapitre, il sera question du cadre théorique et de la méthodologie à travers lesquels nous comptons mettre en place les idées fondamentales qui soutiennent notre étude et le parcours analytique de l'étude.

Le cadre théorique est inspiré des études autour de l'ethos dans l'analyse du discours. Nous partons du constat que dans tout discours persuasif, le locuteur dispose toujours de la tendance à susciter l'attention de l'interlocuteur en employant tous les moyens possibles. Il met ainsi sur pied, par le truchement de sa parole, des comportements langagiers acceptables que l'on peut percevoir dans le « ton de voix, débit de la parole, choix des mots et arguments, gestes, mimiques, regard, posture, [ou encore] parure » (Declercq, 1992, p.48). La signification particulière de l'ethos dans le cas spécifique de cette étude est nourrie de l'idée selon laquelle les œuvres littéraires sont des paroles humaines et de ce fait, sont des moyens de persuasion. Ce faisant, le choix de l'ethos est ainsi guidé par l'intention de décrypter, par le biais des énoncés du sujet parlant, l'ensemble des indices représentant son image et l'image des autres.

De façon générale, la méthodologie repose sur une approche qualitative du fait que l'expérience humaine ne peut pas être, dans la plupart de cas, représentée en chiffres et que les œuvres traduisent des expériences singulières. En tant qu'étude littéraire, ce travail est sous-tendu par un paradigme interprétatif. Nous allons nous appuyer sur la méthode sociocritique telle que proposée par Claude Duchet. Le choix de cette méthode d'analyse provient de la supposition selon laquelle la sociocritique s'articule autour des problématiques sociétales et idéologiques émanant du texte. Ainsi, un texte est perçu comme un espace dans lequel apparaissent des discours sociaux qui donnent des impulsions à la représentation l'enfance.

Ce chapitre se divisera en deux grandes sections. Premièrement on examinera l'ethos et son rapport avec la discursivité, la corporalité, l'image du sujet parlant et la scénographie. Deuxièmement, nous allons examiner la méthode sociocritique, la théorisation du concept de « représentation » et le statut d'Alain Mabanckou.

2.1 ETHOS RHÉTORIQUE ET LE PARCOURS DÉFINITIONNEL

Historiquement, l'ethos occupe une place périphérique vis-à-vis des discours textuels ; « la stylistique n'en faisait pas usage, si ce n'est occasionnellement pour analyser des textes de l'âge classique : un sermon de Bossuet ou une tragédie de Corneille » (Maingueneau, 2014, p. 1). Récemment l'ethos s'est imposé dans l'ensemble des sciences humaines. Il forme ainsi, à en croire Maingueneau, l'objet « d'élaborations divergentes et dans le seul domaine des études littéraires, il interfère de manière difficilement contrôlable avec des notions telles que 'posture', 'image d'auteur', 'scénographie auctoriale', voire 'style' » (*Ibid.*).

L'ethos rhétorique d'Aristote est issu d'un mot grec « ἦθος » qui désigne « personnage ». Il s'agit de l'image que l'orateur met en place par le moyen de sa parole pour convaincre son auditoire. La thèse d'Aristote sur l'ethos donne l'ampleur de précision sur ce qui rend effectif le discours persuasif et indique comment on pourrait exploiter efficacement cette notion des situations diverses. De cette manière, la conception de l'ethos selon Aristote a trait à l'ensemble des mécanismes sociaux, émotionnels et rationnels assurant l'efficacité d'un discours (*Ibid.*).

Traditionnellement, l'ethos trouve sa signification dans la triade de persuasion : « *ethos* », « *pathos* » et « *logos* » (Maingueneau, 2013). Tandis que l'« ethos » prend pour l'essentiel la crédibilité de l'image qu'un locuteur entreprend de transmettre à son interlocuteur, le « pathos » fonctionne comme une émotion que le locuteur veut transmettre aux interlocuteurs pendant une conversation. Le pathos fonctionne ainsi comme « la disposition du sujet à être ceci ou cela » (Meyer, 1991, p. 32). Quant à « logos », il désigne un « argument rationnel » (Dhondt & Vanacker, 2013 ; Altes, 2014). On supposerait donc que « ethos » et « pathos » sont liés au contexte communicatif alors que « logos » convainc, sa force réside dans son contexte indépendant et de subjectivité (Altes, 2014). Ainsi Balthasar Gibert résume-t-il dans sa rhétorique en 1741 qu'« on instruit par les arguments ; on remue par les passions ; on insinue par les mœurs : les 'arguments' correspondent au logos, les 'passions' au pathos, les 'mœurs' à l'ethos » (Gibert, 1741, p. 19).

Dans un discours oral, l'ethos montre la manière par laquelle l'on fait une bonne impression devant un auditoire (Maingueneau, 2014). Il donne l'impulsion à la construction d'une image de soi en déclenchant en même temps de l'intérêt chez l'auditoire. L'auditoire doit dès lors, par le moyen de certains clichés de l'énonciateur, attribuer « certaines propriétés à l'instance qui est posée comme la source de l'évènement énonciatif » (*Ibid.* p. 1). C'est la raison pour laquelle Aristote admet que c'est l'ethos de l'orateur qui détermine, au sens large, l'effet du discours sur les interlocuteurs. C'est en raison de ceci qu'il signale que :

On persuade par le caractère (= ethos) quand le discours est tenu de façon à rendre l'orateur digne de foi et que nous nous fions en effet plus vite et davantage aux gens de bien, sur tous les sujets en général, et complètement, sur les questions qui ne comportent point de certitude, mais qui laissent une place au doute (Aristote, 1967, p. 4).

Pour émettre une image positive du soi, l'orateur pourrait mettre en place quelques traits de base : « Pronesis », « Arrêt » et « Eunonia » (*Ibid.*, 1378, p.112). Le « Pronesis », également appelé « Prudence », renvoie à la capacité de bien gauger un phénomène tout en appliquant des indices propres à une situation. L'« Arrêt » ou vertu traite de la valeur que le public attribue au caractère de l'orateur ; elle vient souvent de l'honnêteté. L'efficacité de la vertu est la crédibilité de ce qui est énoncé dans un contexte donné (Kinneavy & Warshauer, 1994). L'« Arrêt » n'est pas nécessairement une notion liée à la morale, mais il désigne un mode de croyance accepté par la société. Ainsi, pour qu'un locuteur soit efficace, il doit adhérer au comportement de la culture visée. Par exemple, faire un appel demande chez le correspondant un entendement des attentes du contexte de son interlocuteur. L'« Eunonia » ou la « bienveillance » cherche à convaincre l'auditoire à propos de la bonne intention de l'orateur (Maingueneau, 2002 ; Altes, 2014).

Récemment, la preuve par l'ethos a débordé sa limite orale ; il s'opère également dans le domaine écrit et littéraire. C'est dans cette optique que Maingueneau met en rapport l'ethos et un texte écrit. L'ethos, issu du texte, part du constat que tout discours doit « gérer son rapport à une vocalité fondamentale » (Maingueneau, 1999, p. 78). C'est la raison pour laquelle le texte se pose comme un vecteur privilégiant de l'énonciation. Avant d'aborder la problématique de la discursivité, on porte l'observation à la conception de l'ethos telle que présentée par des critiques littéraires.

2.1.1 L'éthos et les critiques littéraires

La recherche sur l'éthos dégage les rapports entre divers champs disciplinaires, à savoir la rhétorique, la pragmatique, l'analyse du discours et la sociologie (Chauvin-Vileno, 2002). Dans le *Traite de d'augmentation : La nouvelle rhétorique* de 1956, Chaim Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca alignent leur conception de l'éthos à la tradition d'Aristote. Selon eux, l'accent tombe sur la façon consciente par laquelle l'orateur oriente son discours avec son auditoire. (Reindert Perelman et Lucie Olbrechts-Tyteca cités par Dhondt et Beatrijs Vanacker, 2013). Il va sans dire que leur approche est axée sur les valeurs partagées entre l'orateur et l'auditoire, ce qui valorise l'aboutissement de tout échange verbal. Erving Goffmann met l'accent sur les mécanismes employés dans la présentation de soi. Son article « The Presentation of Self in Everyday Life », manifeste le caractère non-verbal qui forge l'image d'une personne (Goffmann, 1959). Pierre Bourdieu s'intéresse à la portée sociale de l'éthos, en particulier celle de l'éthos de classe qu'il définit comme : « le système de valeurs implicites que les gens ont intériorisées depuis l'enfance et à partir duquel ils engendrent des réponses à des problèmes extrêmement différents » (Bourdieu, 1984, p. 228). Pour Bourdieu, le lien entre ethos, hexis (la disposition unique du corps) et habitus (habitus étant une attitude et une disposition psychologique d'un individu) sont prépondérants. De ce fait, l'éthos et l'hexis « sont directement tributaire de l'habitus, principe structuré et structurant qui guide perception, appréciation et actions aussi diverses que les gestes, les manières de se tenir et de s'exprimer » (Bourdieu cité par Glinoyer & Saint-Amand, 2017, p. 3). Dans son article « Ce que l'on fait dire au silence : posture, ethos, image d'auteur », Jérôme Meizoz met en rapport l'éthos et la posture (le positionnement) d'un écrivain dans l'espace littéraire. Selon Meizoz : « une posture n'est pas seulement une construction auctoriale, ni une pure émanation du texte, ni une simple inférence d'un lecteur. Elle relève d'un processus interactif : elle est co-construite, à la fois dans le texte et hors de lui » (Meizoz, 2009, p. 2). Selon Meizoz, c'est l'éthos qui donne pulsion à la posture d'un écrivain. Ruth Amossy parle de l'éthos et l'identité verbale. Il soulève ainsi la question de l'image de locuteur tramée dans le texte. C'est pourtant l'apport particulier de Maingueneau en matière de l'éthos et les textes littéraires qui retient notre attention.

2.1.2 L'éthos : discursivité, image de l'auteur, scénographie et incorporation

L'apport particulier de Dominique Maingueneau au sujet de l'ethos se fait valoir dans le discours textuel. Selon Maingueneau, l'ethos est un phénomène strictement discursif et il est intimement « lié à un processus interactif d'influence d'autrui » (Maingueneau, 1999 cité par Chauvin-Vileno, 2002). Il est ainsi une notion socio-discursive, à savoir, une « manière d'être » qui est socialement construite qui serait difficile de séparer du contexte communicatif (Maingueneau, 2002). L'ethos maintient aussi son paramètre de l'influence dans la configuration socio-historique et « l'on ne peut dissocier l'organisation de ses contenus et le mode de légitimation de sa scène de parole » (*Ibid.*, 1999, p. 81). Sa nature radicalement énonciative et textuelle incorpore d'autres concepts comme scénographie, incorporation et vocalité qu'on va discuter plus tard.

Deux types d'ethos ont été distingués dans l'analyse de discours par Maingueneau : l'ethos discursif et l'ethos pré-discursif. L'ethos pré-discursif s'élabore sur les répertoires d'images précédentes attribuées à l'énonciateur, « car bien souvent, les destinataires disposent d'une représentation du locuteur antérieur à sa prise de parole, surtout s'il s'agit des personnes qui occupent la scène médiatique » (Maingueneau, 2016). Par ailleurs, l'ethos pré-discursif dans une certaine mesure correspond à l'ethos historique qui articule sur les faits antérieurs au moment de l'énonciation (de Felipe, 2002). Inspirée par Bourdieu, Amossy précise notamment que :

La position institutionnelle de l'orateur et le degré de légitimité qu'elle lui confère contribuent à susciter une image préalable. Ainsi, c'est cette image préalable qui alimente l'énonciateur d'un roman. C'est pour cela qu'on suppose que l'ethos pré-discursif fait partie « du bagage doxique des interlocuteurs, et nécessairement mobilisé par l'énoncé en situation (Amossy, 1999, p.147).

Il est à noter que l'ethos discursif, en tant que pierre angulaire du discours littéraire, reste toujours implicite. Dans ce sens, le lecteur fait sens d'un texte en s'appuyant sur les clichés tissés dans une énonciation. Deux autres ethos renforcent la notion de l'ethos discursif, à savoir l'ethos « dit » et l'ethos « montré ». L'ethos « montré », comme son nom l'indique, se montre dans l'acte d'énonciation, « il ne se dit pas » (Maingueneau, 2013). En ce qui concerne « l'ethos dit », il comprend des fragments de texte dans lesquels l'énonciateur évoque sa propre énonciation (Maingueneau, 2014). À ceci s'ajoute « l'ethos dit verbal » qui correspond à la propriété de l'énonciation. En tous cas, si l'ethos discursif est une notion implicite, comment peut-t-on le repérer ? Cette question trouve la réponse dans la précision de Oswald Ducrot : « il ne s'agit pas des affirmations flatteuses que l'orateur peut faire sur sa propre personne dans le contenu de son discours, affirmations qui risquent au contraire de heurter l'auditeur, mais de

l'apparence que lui confèrent le débit, l'intonation chaleureuse ou sévère, le choix des mots et des arguments » (Ducrot, 1984, p.201).

Le statut d'énonciateur/co-énonciateur a été représenté par Ducrot avec la distinction entre Locuteur-*L* en tant qu'énonciateur et le locuteur comme un « être du monde » qui est représenté par *i* (Ducrot, 1984). Alors que Locuteur-*L* renvoie à un énonciateur qui est responsable d'un acte d'énonciation, locuteur *i* représente « un être du monde » auquel la parole est adressée par locuteur-*L* (Ducrot, cité par de Filipe, 2002). Ainsi, locuteur *i* se traduit par l'embrayeur « je » parce qu'il joue le rôle d'une fiction discursive (*Ibid.*). C'est à partir de ce « je » qu'émerge l'image de l'énonciateur. Communément, l'« image » permet de penser à l'ensemble de positions qu'occupe un auteur. Au sens littéral, à en croire Amossy :

L'image comporte deux traits distinctifs : (1) elle est construite dans et par le discours, et ne se confond en rien avec la personne réelle de l'individu qui a pris la plume ; il s'agit de la représentation imaginaire d'un écrivain en tant que tel. (2) Elle est essentiellement produite par des sources extérieures et non par l'auteur lui-même et il y a représentation de sa personne, et non présentation de soi (Amossy 2009, p. 3).

Cette remarque suppose que l'image, en tant que représentation imaginaire, vient de l'extérieur (lecteur) ; elle est la suite du rapport réciproque entre le lecteur et le texte. Ce qui retient notre intérêt est l'image construite par le lecteur à travers l'ethos dans le discours textuel, notamment dans les romans. À cet effet, Amossy propose que :

Ce qui fait l'objet de l'investigation, ce n'est donc ni l'individu réel, la personne biographique, ni le nom de l'auteur qui permet de classer l'ouvrage dans le champ littéraire, ni l'auteur implicite comme ensemble de normes et valeurs, ni les représentations imaginaires de l'écrivain que posent les textes d'une époque – mais bien l'ethos ou image que chaque discours construit de celui qui en est le signataire et le responsable (*Ibid.*, p. 8).

Dans l'espace littéraire, la notion de l'ethos a la réputation d'éclairer l'image que le locuteur ambitionne à émettre de sa personne « sans faire de l'auteur la source intentionnelle du sens » (*Ibid.*). En substance, l'image construite par l'ethos est un « effet du texte », car elle dévoile la manière dont le garant du texte montre sa crédibilité devant le lecteur. Ainsi, à en croire Herman :

Prendre la parole, en particulier sous forme écrite, est un geste qui a besoin d'être justifié et cette légitimation est une question pragmatique : le sujet parlant est appelé à donner, activement, stratégiquement, de lui-même une image qui légitime son apparition sur la scène publique. C'est dans ce sens, institutionnellement déterminé donc, que la notion d'ethos apparaît comme capitale pour une approche des phénomènes littéraires qui se veut à la fois narratologique et historique (Herman, 2009, p. 2).

De quelle image s'agit-il donc ? Il s'agit de l'image du « sujet parlant » (*Ibid.*) ou du narrateur-protagoniste. Cette image n'est pas tellement évidente, mais elle est stratégiquement tissée dans le discours ; elle reste donc implicite (*Ibid.*). C'est pour cela qu'Herman perçoit l'ethos comme « l'image que le sujet parlant donne de lui-même, et parfois malgré lui, par le simple fait qu'il prend la parole. Cette image existe dans le 'dire' même et dépend de lui. Elle est réglée notamment par le genre de discours choisi par le sujet parlant ; roman, pièce de théâtre, épître dédicatoire, etc. » (*Ibid.*). La notion d'ethos renvoie dès lors à l'image de soi que projettent les personnages dans la fiction. Deux conditions s'imposent donc : « il faut que 'je' qui parle dans la fiction soit déconnecté du sujet parlant réel et il faut en outre que la fiction se fasse reconnaître comme telle » (*Ibid.*, 5). Une autre question émerge concernant la manière dont l'image du sujet parlant pourrait être effectuée dans un discours. Cette question trouve une réponse dans la précision de Steluta Coculescu :

Un locuteur qui effectue l'action de prendre la parole a toujours l'intention d'exercer une certaine influence sur son interlocuteur. Pour y arriver, il utilise tous les moyens d'influence, dont la mise en scène de l'image de soi. Cette image n'est pas toujours explicite. Le locuteur évite de peindre son portrait ou d'exposer ses qualités. La représentation de sa personne est transmise implicitement, à travers son style, ses croyances et les compétences linguistiques et encyclopédiques qu'il étale à travers son dire. La réalisation du projet d'influence du locuteur au moment de la prise de parole dépend en grande partie de l'image qu'il rend de soi-même, à travers sa production langagière, issue de son activité discursive (Coculescu 2014, p. 668).

Si l'ethos a trait à la représentation du sujet parlant, il recouvre aussi le contexte ainsi que la situation d'énonciation. Ceci n'est pas sans rappeler la scène d'énonciation. Maingueneau déclare que « tout discours par son déploiement même, prétend instituer la situation d'énonciation qui le rend pertinent » (Maingueneau, 1999, p. 82). La situation d'énonciation n'a rien à faire avec la condition physique, elle est plutôt un système valorisant l'interaction entre l'énonciateur et le co-énonciateur (*Ibid.*, 2004, p.1). Un bon entendement de la scène d'énonciation s'ouvre sur la compréhension du contexte que la parole veut définir et le cadre qu'elle prétend dévoiler à travers le déploiement d'un énoncé (*Ibid.*). L'on distingue ainsi trois scènes d'énonciations : « la scène englobante », « la scène générique » et « la scénographie ». La scène englobante désigne un genre de discours qui peut être religieux, politique ou encore publicitaire. La scène englobante est déterminée par le partenariat du lecteur avec le texte qu'il entreprend à lire grâce à l'énonciation spécifique d'un genre de discours. Elle est illustrée par Maingueneau comme suit : « Quand on reçoit un tract dans la rue, on doit être capable de déterminer s'il relève du type de discours religieux, politique, publicitaire [...] autrement dit

sur quelle scène englobante il faut se placer pour l'interpréter, à quel titre il interpelle son lecteur » (*Ibid.* 8). La scène générique désigne le genre de discours particulier. Dans ce sens, chaque genre de discours demande une scène spécifique qui précise le rôle que jouent ses partenaires. Par exemple, Maingueneau indique que « pour le discours politique il peut s'agir d'une allocution du chef de l'Etat, d'un tract, d'un journal militant, etc. Ces genres s'analysent en divers composants [...] : ici l'on peut parler de scène générique » (*Ibid.*, 14). La scène englobante et la scène générique sont liées au « cadre scénique » (Maingueneau, 2004) d'un texte. Elles constituent le rapport pragmatique d'un texte. La scénographie part du constat que la parole revêt une scène d'énonciation qui se fait valider au fur et à mesure grâce à la même énonciation (*Ibid.*, 1999). Selon Maingueneau :

La scénographie n'est pas simplement un cadre, un décor, comme si le discours survenait à l'intérieur d'un espace déjà construit et indépendant de ce discours, mais l'énonciation en se développant s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole. Le discours, par son déploiement même, prétend convaincre en instituant la scène d'énonciation qui le légitime (*Ibid.*, 2004, p. 9).

La scénographie demeure donc un espace créé par l'ethos où se déroule le discours. Elle légitime un énoncé qui, en retour, la légitime pour pouvoir justifier la validité de la scène d'où vient la parole grâce à des indices ou clichés déployés dans le discours (*Ibid.*, 1999). On remarque que c'est par l'intermédiaire de l'énonciation venant du récit que l'on parvient à légitimer la scénographie et que l'on assigne au lecteur une place spécifique en tant que lecteur d'un récit (Chauvin-Vileno, 2002).

Au sens littéraire, « de même que la scénographie s'élabore sur le fond d'inter-discours » (Chauvin-Vileno, 2002), l'ethos s'inspire des indices textuels et paratextuels à partir de « l'ensemble diffus » et des « stéréotypes culturels » pour donner corps à un énonciateur ou au garant (Maingueneau, 1999). L'ethos maintient ainsi un rapport étroit avec le corps et le texte « où la voix de l'énonciateur s'associe à une certaine détermination du corps » (Maingueneau, 1993, p.138). Maingueneau attribue à l'énonciateur d'un texte écrit une vocalité ainsi qu'une corporalité. Alors que la vocalité désigne l'état psychologique particulier, la corporalité est une façon d'habiter l'espace social (*Ibid.*). Ces deux notions permettent à un énonciateur de se placer comme garant qui atteste par le biais de son ton, ce qui est dit. L'on a ainsi affaire à un ethos incarné qui incorpore non seulement des éléments verbaux, mais aussi les caractères physiques et psychiques attachées au garant à travers la représentation collective/unie. Ce garant possède un « caractère » et une « corporalité ». Alors que le « caractère » renvoie aux traits « psychologiques », la « corporalité » demeure une complexion physique ou une façon de

s'habiller. C'est en cela que Maingueneau précise que « l'ethos implique une manière de se mouvoir dans l'espace social, une discipline tacite du corps appréhendé à travers un comportement » (*Ibid.*, 8). Dans cette optique, l'incorporation chez Maingueneau pose le lecteur comme déchiffreur de l'énonciation provenant du locuteur : « J'ai proposé de désigner par le terme d'« incorporation » la manière dont le destinataire en position d'interprète – auditeur ou lecteur s'approprie cet ethos » (*Ibid.*) La construction de l'ethos fait appel ainsi à un processus d'incorporation que Maingueneau fait jouer sur ces trois registres :

L'énonciation de l'œuvre confère une « corporalité » au garant, elle lui donne corps ;
Le destinataire incorpore, assimile ainsi un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps ;
Ces deux premières incorporations permettent la constitution d'un corps, de la communauté imaginaire de ceux qui adhèrent au même discours (*Ibid.*, p. 9).

Dans un texte, le garant est souvent implicite mais le texte le trahit par sa manière de dire (*Ibid.*). C'est grâce à cette « manière de dire » que l'on comprend le rapport entre le narrateur, le personnage et l'auteur dans un roman. L'on admet à l'instar de Chauvin-Vileno que « la lecture élabore ainsi à partir du texte une représentation du corps fantasmatique (physique, social, idéal, etc.) de l'énonciateur » (Chauvin-Vileno, 2002, p. 6).

En bref, l'ethos en tant que phénomène inhérent dans le discours permet aux chercheurs de dresser implicitement un bilan sur la crédibilité de l'œuvre littéraire par l'intermédiaire de l'énonciateur. Ainsi, le comportement, les paroles ainsi que le ton des personnages déployés dans le texte donnent l'ampleur à l'ethos et frayent la voie à la représentation du locuteur qui est le narrateur.

2.2 MÉTHODOLOGIE ET PLAN DE L'ÉTUDE

En tant que phénomène heuristique, la méthodologie a pour fonction de dévoiler les parcours suivis pour parvenir à une analyse valide d'une enquête. Dans le domaine particulier de cette étude, la méthodologie remplit la fonction de repère, en particulier celui du parcours social et idéologique qui guidera l'analyse de l'étude. Pour rappel, notre étude porte sur la représentation de l'enfance dans le contexte de l'Afrique francophone, et notamment la représentation de l'enfance dans trois romans d'Alain Mabanckou : *Demain j'aurai vingt ans*, *Lumières de*

Pointe-Noire et Petit Piment. Pour aborder la question portant sur la représentation de l'enfance dans ces trois romans, nous nous appuyerons sur l'approche qualitative et la méthode sociocritique de Claude Duchet.

2.2.1 Étude qualitative

Selon Merriam (2009), l'approche qualitative tient à la manière par laquelle les êtres humains font la connaissance du monde et de la totalité de leurs vécus. Cette approche privilégie aussi le recensement du résultat narratif ou descriptif d'un phénomène dans un contexte donné. Denzin & Lincoln expliquent en quoi consiste cette approche :

Qualitative research is a situated activity that locates the observer in the world. It consists of a set of interpretive material practices that makes the world visible. These practices transform the world. They turn the world into a series of representations, including field notes, interviews, conversations, photographs, recordings, and memos to the self. At this level, qualitative research involves an interpretive, naturalistic approach to the world. This means that qualitative researchers study things in their natural settings, attempting to make sense of, or to interpret, phenomena in terms of the meanings people bring to them (Denzin & Lincoln, 2011, p. 3).

D'après Denzin et Lincoln, l'approche qualitative consiste à fournir des interprétations aux problématiques sociales (*Ibid.* 2003). Il s'ensuit que le texte littéraire pris comme phénomène social relève de l'approche qualitative. Le rapport entre l'étude qualitative et une œuvre littéraire est illustré en ces termes par Patricia Leavy :

As traditional qualitative researchers, fiction writers engage in intensive research to ensure that they have clear representations of the phenomenon they are presenting. These representations are evident in the realistic scenarios and characters that are portrayed in fiction writing, allowing the reader to be absorbed in the reality of the book. This reality or verisimilitude is the key to effective fiction-based research and traditional qualitative research because both methods try to portray the experiences as true as possible (Leavy, 2013, p. 1).

Au regard de la parenté entre l'approche qualitative et un texte littéraire, cette étude s'inscrit dans le cadre du paradigme interprétatif ; il s'agit de l'interprétation d'un texte littéraire (Christiansen, 2010). Le choix qu'opère le paradigme dans cette étude tente de répondre au besoin d'analyser les textes littéraires par l'intermédiaire des clichés et des stéréotypes mis en place par l'écrivain. C'est la responsabilité du chercheur d'interpréter, de façon heuristique, les discours provenant d'un texte. Ce genre d'interprétions textuelles dont on parle est pourtant situé dans le champ méthodologique de la sociologie.

Dans cette étude, il sera question d'une méthode fondée sur les présupposés sociologiques : la sociocritique. Cette méthode d'analyse est mobilisée par l'hypothèse selon laquelle le texte littéraire est producteur d'éléments sociaux. L'analyse sociocritique sert à dégager la société inhérente dans un roman. La mise en application de la sociocritique induit ainsi au recensement des idéologies latentes dispersées dans le texte. Ces idéologies, à leur tour, dévoilent des idées sous-jacentes du texte. Elles sont également révélatrices de l'écrivain et de sa conception littéraire. Toutefois, avant d'exposer les particularités de la sociocritique, nous proposons de faire d'abord le point sur la sociologie dans son rapport avec la littérature.

2.2.2 De la sociologie à la littérature

La sociologie en tant que science émerge dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle. Auparavant, l'étude des phénomènes sociaux est dominée par des philosophes sociaux et des chercheurs en sciences sociales. Il revient donc à Auguste Comte (1798-1857), un philosophe français, de systématiser la sociologie en tant qu'étude scientifique. La sociologie dans le sens général se préoccupe des phénomènes humains dans une société donnée ; « elle a pour but de savoir comment une société fonctionne en rapport avec les institutions, qu'elles soient religieuses, économique, politique et héréditaire, qui constituent la structure sociale » (Laurenson & Singewood, 1972, p. 11). À la suite de Comte, Herbert Spencer (1820-1903) a énormément contribué à la sociologie en tant que discipline systémique. Dans son article « Principes de sociologie » (1877), Spencer s'articule sur l'étude sociologique de la communauté, de la famille, du contrôle social, de la politique et de l'industrie (*Ibid.*). Karl Marx (1818-1883), Emile Durkheim (1858-1917) et Max Weber (1864-1920) ont tous contribué à la sociologie en tant qu'étude systémique de la société. Pour Karl Marx, la relation entre le pouvoir et l'économie forme le point de repère dans la société (Jadhav, 2014). Ainsi, d'après lui, la société humaine est divisée entre classe prolétaire et classe bourgeoise, de façon simpliste entre les riches et les pauvres.

Concernant le rapport entre la sociologie et la littérature, David Ledent admet que la sociologie est une activité scientifique qui traite de l'extérieur le discours littéraire ; « la littérature n'ayant pas pour vocation première la production d'une connaissance objective de la réalité sociale » (Ledent, 2013, p. 3). Il n'en demeure pas moins qu'une proximité existe entre la sociologie et la littérature. La littérature, toute comme la sociologie, éclaire les phénomènes humains et c'est

la société qui inspire les écrivains. Une œuvre littéraire peut être appréhendée comme une tentative créative qui a pour objectif de répondre aux problématiques sociales (Ngugi, 1972). Le roman, par exemple, s'articule notamment sur les enjeux sociaux, religieux, économiques et politiques ; mais il s'ouvre aussi sur la perception et le sentiment des êtres humains dans la société. Dans cette optique Laurenson et Singewood observent que:

Thus, novel as the major literary genre of industrial society, can be seen as a faithful attempt to recreate the social world of man's relation with his family, with politics, with the State; it delineates too his roles within the family and other institution, the conflicts and tensions between groups and social classes. In the purely documentary sense, one can see the novel as dealing with much the same social, economic and political textures of sociology (Laurenson & Singewood, 1972, p. 12).

L'on suppose à l'instar de Nathalie Heinrich que la littérature est un espace de réflexion pour la sociologie (Heinrich, 1996). Cette supposition rejoint l'idée de Ledent qui soutient à la suite de Nathalie Heinrich que :

D'un côté donc, il y a cet éclairage particulier que le travail du sociologue apporte au patrimoine romanesque. Mais de l'autre, il y a ce que la fiction littéraire a apporté à l'entreprise sociologique, ce en quoi elle l'a non seulement nourrie mais, souterrainement, guidée, catalysée et, pourquoi pas, inspirée : non seulement en tant que terrain ou objet, mais aussi en tant que moteur et source d'énergie (Heinrich, 1996, p. 62, cité par Ledent, 2013).

On conclut dès lors que la sociologie et la littérature sont deux champs à la fois distincts et complémentaires, en raison du fait que tous les deux fournissent des renseignements sur la société (Laurenson & Singewood, 1972). Deux points de vue émergent et expliquent le rapport entre la sociologie et la littérature. Le premier s'appuie sur l'aspect documentaire qui met la littérature au rang de l'histoire du peuple à un moment donné et la seconde focalise plutôt sur la situation sociale de l'écrivain (*Ibid.*). Robert Escarpit mentionne, qu'au lieu de porter l'attention sur la littérarité dans un texte, le discours sur le texte doit être focalisé sur la production et la clientèle (*Ibid.*). Il n'en reste pas moins que ce qui nous intéresse n'est pas, en fait, la sociologie, mais la sociocritique en tant que manière de penser sur la société tramée dans le texte littéraire. Avant d'entrer dans les particularités de la méthode sociocritique, il semble nécessaire de faire le point sur les apports sociologiques des précurseurs de la méthode sociocritique.

Fort populaire pour son apport à la philosophie de l'histoire et de culture, J.C Herder, dans son ouvrage *Philosophy of History of Mankind*, porte un regard ambivalent sur le rationalisme (Herder cité par Jadhav, 2014). D'après lui, les forces entourant les êtres humains, que ce soit

l'individualité, l'institution ou l'environnement, déterminent leur personnalité. Il est de l'opinion que le contexte social, l'environnement, la race et la coutume, constituent le fondement de la littérature (*Ibid.*). Selon Madame de Staël, la littérature s'attache aux enjeux climatiques, géographiques ainsi qu'à l'institution sociale. Elle suggère que tout ce qui est rédigé (provenant de la pensée humaine) est déterminé par la condition climatique et la détermination nationale (*Ibid.*). Quant à Hippolyte Taine (1828-1893), la littérature est un reflet de la société. Ainsi, sa conception pose la matérialité comme le socle sur lequel, se fonde la société. Il admet ainsi qu'une œuvre littéraire n'est pas uniquement un jeu d'imagination, mais c'est plutôt une manifestation du comportement contemporain.

L'apparition de Karl Marx et Friedrich Engels vers la deuxième moitié du dix-neuvième siècle apporte une perspective purement scientifique à la littérature (Jadhav, 2014). Alors que selon Taine, la littérature s'articule sur la race, le milieu et le moment, Marx et Engel mettent au rang secondaire la conception du Taine en maintenant que la littérature ne peut être comprise en dehors de la condition de la société. Pour ces penseurs, l'œuvre littéraire n'est qu'un regard porté sur le monde par le biais de quelques idéologies dominantes de la société. Pour assurer la vérité des œuvres littéraires, selon l'angle du marxisme, il s'impose de la mettre en rapport avec la classe sociale (Lunacharsky, 1965). Pour Plekhanov, il est question de « l'esthétique innée » (Laurenson & Singewood, 1972). Il part du constat que les êtres humains disposent d'une tendance esthétique qui les prédispose à distinguer le bien du mal (idéologie provenant de Kant). Cependant, ce sont les propositions de Georg Lukács et Lucien Goldmann qui forment la toile de fond en matière du texte littéraire et la société.

2.2.3 Georg Lukács : littérature et totalité

Georg Lukács, un critique littéraire, est aussi un auteur cultivé et fort dialectique dans son approche à la littérature (Angenot & Robin, 2002). Son œuvre, *La théorie du roman* (1916) occupe une place de choix dans la scène littéraire. En tant qu'écrivain marxiste, Georg Lukács relie la littérature à la lutte de classes. D'après lui, toute littérature est un portrait d'une classe et d'une vision du monde. Il proteste contre la littérature moderne en raison du fait qu'elle manque de perspective.

D'ailleurs, il affirme que « les œuvres littéraires ne relèvent pas des dispositions intérieures de l'écrivain mais sont les résultats des données historico-philosophiques qui s'imposent à sa

création » (Lukács, 1963, p. 49). Le roman, selon lui, renvoie à une âme qui s'aventure à la recherche de sa propre essence. Sur le plan subjectif, notamment pour les romanciers, le monde n'est qu'une entité dans son état imparfait. Lukács distingue ainsi trois types de romans : le roman idéaliste, le roman psychologique et le roman didactique ou d'apprentissage. Dans le roman idéaliste, le héros est conscient de la difficulté inhérente dans le monde. Dans le roman psychologique, le héros a la tendance de se détacher du monde à cause de la difficulté à laquelle il assiste. Enfin, le roman éducatif traite d'une évolution d'un héros au cours de l'intrigue (Lukács, 1963).

Au cœur de la pensée de Lukács se trouve la conception de la « totalité ». La totalité renvoie à une « unité dialectique du monde historique réel, dans ses contradictions essentielles et non superficielles ou aléatoires et dans sa rationalité ultime à travers une évolution déterminée » (Angenot et Robin, 2002, p. 4). Dans la tradition littéraire de Lukács, une œuvre littéraire ne peut pas être connue en dehors de la « totalité ». Tout comme la société, la littérature est aussi une « totalité » ; l'œuvre littéraire n'est qu'une entité constituante de cette totalité. Pour avoir une idée pratique d'une œuvre littéraire, il faut dès lors appréhender ses parties constitutives. La conception de la littérature de Lucas a été retravaillée par Lucien Goldmann sous le cadrage de la « vision du monde » et le « structuralisme génétique ».

2.2.4 Goldmann : vision du monde et structuralisme génétique

Lucien Goldmann, un disciple de Georges Lukács, estime que le marxisme est en crise, en particulier la théorie de reflet qui est inspirée par Lénine. Inspiré par la vision du monde de Lukács, Goldmann propose que toutes les œuvres littéraires soient inscrites dans la cohérence et la validité de leur revendication. Son apport est significatif dans le domaine du structuralisme génétique comme l'on peut le voir dans son livre *Pour une sociologie d'un roman*. Goldmann déclare que :

Tout comportement humain est un essai de donner une réponse significative à une situation particulière. Mais cet équilibre est dynamique, c'est une destruction constante suivie d'une reconstruction de totalités nouvelles aptes à créer des équilibres qui seraient satisfaisant aux nouvelles exigences des groupes sociaux qui les élaborent (Goldmann, 1980, p. 338).

Conscient de l'importance du groupe social, Goldmann propose que le véritable objet de n'importe quelle œuvre littéraire ne soit pas l'individu, mais la collectivité des individus dans

un milieu donné. Donc, « la genèse du sujet historique doit être cherchée dans les rapports qui lient l'individu à la collectivité » (Samake, 2013, p. 28). Ceci implique ainsi que les structures sociales et les faits sociaux sont fondamentaux dans la compréhension du texte. La conception de la structure sociale est illustrée par Goldmann dans le « *structuralisme génétique* » comme suit :

Le structuralisme génétique part de l'idée que la structure esthétique est une entité relativement autonome qu'il s'agit de comprendre d'abord en tant que telle, de façon immanente [...]. Ce caractère immanent de la compréhension d'une œuvre implique que pour définir la structure globale, le sociologue de la littérature doit, dans un premier temps, rester dans les limites du texte en question, autrement dit : ne pas dépasser le plan esthétique. En essayant de comprendre le texte, le critique est censé abandonner ses arrière-pensées sociologiques et renoncer à l'inclusion d'éléments extratextuels. Ce n'est qu'au cours de la phase suivante, lorsqu'il s'agit d'expliquer l'œuvre à partir des conditions sociohistoriques, qu'il peut faire appel à une structure transtextuelle : à la vision du monde (Goldmann cité par Zima, 2000, p. 190).

La vision du monde peut se définir comme une tendance partagée entre les membres d'une société en fonction de leurs sentiments, aspirations et comportements dans un contexte socio-économique particulier. Elle permet à Goldmann d'établir sa conception de la littérature car la tâche de toute œuvre est d'en proposer une. Ainsi, d'après Goldmann « l'œuvre est donc la résultante d'un rapport structurel entre l'auteur, le fond historique d'où il émerge et le public auquel il s'adresse. Plus qu'un simple produit d'une psychologie individuelle, elle doit être considérée comme la cristallisation cohérente d'une représentation du monde propre à un groupe social » (Goldmann cité par Deramaix, 2006). Au regard de cette dernière remarque, l'analyse du texte prend en compte la totalité (Lukács), qui préconise une « oscillation entre la partie et le tout [et] qui doivent s'éclairer mutuellement » (Goldmann, 1959, p. 15). C'est dans l'interstice entre la « vision du monde » de Lucien Goldmann et la « totalité » de George Lukács qu'apparaît la sociocritique. La sociocritique de Claude Duchet doit ainsi sa cohérence à la conception de George Lukács et à celle de Lucien Goldmann. En effet Duchet déclare qu'« il ne peut que souligner sa dette à l'égard des travaux de Lucien Goldmann sans lesquels il n'aurait pu se définir » (Duchet, 1979, p. 5).

2.3 LA SOCIOCRIQUE

La sociocritique en tant que discipline a émergé entre 1960 et 1970. Issue de deux épistémologies, à savoir le matérialisme dialectique et la psychanalyse, la sociocritique donne

un nouveau souffle aux approches sociologiques du texte littéraire. En tant qu'une approche interdisciplinaire, la sociocritique réunit, d'une part, diverses avancées du structuralisme, de la linguistique ainsi que de la sémiologie et d'autre part, elle privilégie aussi les « médiations collectives et le rapport à l'histoire » (Cros, 2003, p. 7). La sociocritique s'inscrit dans l'étude littéraire en s'appuyant sur quelques postulats de George Lukács et du structuralisme génétique de Lucien Goldmann (*Ibid.*). Face aux limites des approches de George Lukács et Lucien Goldmann dont les théories reposent uniquement sur « la mimesis selon laquelle le texte ne serait qu'un 'reflet' des structures sociales qui se manifestent au niveau du contenu » (Jovicic, 1999, p. 85), la sociocritique s'oriente vers l'univers social imbriqué dans un texte littéraire par l'intermédiaire du langage. Au lieu de reflet du réel tel que proposée par la sociologie de la littérature, il est question du réel d'un reflet qui est surdéterminé par les codes socioculturels tissés dans le texte (Duchet, 1971 ; Jovicic, 1999). Cette méthode analytique se trouve au creuset de la sociologie de la création et celle de lecture.

Dans son article qu'on peut classer au rang de manifeste, « Pour une sociocritique ou variations sur un incipit », publié dans la revue *Littérature*, Duchet montre comment la société, la politique et l'histoire sont insérées dans le texte. Il ne s'intéresse pas au contexte mais à la matérialité du discours (Amossy, 2009). Duchet affirme que :

Au sens restreint, rappelons que la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est une lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte la notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire. Mais la finalité est différente, puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale. L'enjeu, c'est ce qui est en œuvre dans le texte, soit en rapport au monde. La visée est de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale, et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est un processus esthétique parce qu'elle véhicule tel ou tel énoncé (Duchet, 1979, p. 3).

Si toute création artistique a trait à la pratique sociale, comme le signale Duchet, il s'ensuit qu'un roman est aussi porteur de discours social. On s'interroge donc d'emblée sur la manière dont le social se déploie dans le texte. Régine Robin fournit quelques explications à cet égard :

Le social se déploie dans le texte, il y est inscrit et ce, que le texte soit un roman réaliste ou un texte avant-gardiste. Cette inscription du social dans le texte prend des formes diverses, contradictoires, ambivalentes et c'est sur ce point que la sociocritique innove en apportant des propositions théoriques et méthodologiques sur la façon dont le social vient au texte. Socialité du texte [...] en ce sens que le texte produit un sens nouveau, transforme le sens qu'il croit simplement inscrire, déplace le régime de sens, produit du nouveau à l'insu même de son auteur ; tout le non-dit, l'impensé, l'informulé, le refoulé entraînent des dérapages, des ratés, des disjonctions, des contradictions, des blancs à partir desquels un sens nouveau émerge (Robin, 1993, p. 7).

Il est assez clair que la sociocritique, en tant que méthode d'analyse, dépasse l'anodin de l'inscription des institutions sociales dans le texte, elle s'accroche plutôt à la production d'un sens nouveau. Ce sont les significations et les idées nouvelles ressortant du texte qui retiennent l'attention des chercheurs en sociocritique. Ainsi, dans son approche sociocritique, Duchet admet qu' :

Il ne s'agit plus de lire le caché du texte mais d'établir ses conditions d'existence ; c'est-à-dire de lui restituer son assise, toujours perçue et souvent invisible, situé hors des mots et dans les mots, de chercher les racines d'où viennent sève, saveur et savoir. Il ne s'agit pas pour elle (sociocritique) d'interpréter un système symbolique, mais de les remonter vers l'insu du texte, de lire le discours non tenu, ou invisible, pas trop évident de saisir l'instance du social non dans la loi, mais dans les légalités socioculturelles vécues et non pensées (Duchet, 1971, p. 43).

Il devient évident que l'analyse sociocritique demande un entendement du texte, non dans une dimension périphérique, mais plutôt dans sa profondeur. C'est en cela que l'on constate ce qu'il y a de différence entre la méthode sociocritique de Claude Duchet et l'approche formaliste (une approche portant sur la linguistique structurale d'un texte). Pourtant avant d'accéder aux assises analytiques de cette approche, il nous paraît nécessaire de présenter quelques éléments théoriques de la sociocritique.

2.3.1 La sociocritique : Que fait la littérature ?

Pour appréhender l'apport sociocritique, on a recours à la question de Marc Angenot : « Que fait la littérature ? » (Angenot 2004). Le mot « fait » s'articule sur ce que le texte projette de la société du passé et du présent (Amossy, 2009). De cette façon, In-Kyoung Kim indique que chaque texte contient les marques et les conditions socio-historiques valorisant sa production et ses lectures. Mais la question portant sur ce que fait la littérature s'illustre dans les éléments essentiels de la méthode sociocritique, comme le sociotexte, le cotexte, le discours social, la société du roman, la société de référence, l'idéologie, la socialité et le sociogramme.

2.3.1.1 La sociocritique : sociotexte, cotexte et discours social

Le « sociotexte » est une société fabriquée par le texte et qui recouvre « tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman, d'une société de référence et ce par quoi le roman

s'affirme lui-même comme société » (Duchet, 1973, p. 449). C'est ce sociotexte en tant qu'ensemble cohérent qui entraîne l'enjeu « cotextuel » : ce qui va avec le texte. Pour maîtriser l'ambiguïté des deux termes, à savoir « hors-texte » et le « cotexte », Duchet a décidé de substituer le « hors de texte » pour retenir le « cotexte ». Cependant, alors que le « contexte », de façon générale, renvoie aux phénomènes situés en dehors du texte, le « cotexte » est « la portion de l'univers avec laquelle le texte travaille » (Duchet et Maurus, 2011, p. 45). Fondièrément, le « cotexte » selon Duchet renvoie à « tout ce qui, en fait, s'écrit avec le texte mais sans être nécessairement textualité, tout ce qui est lu avec le texte sans être pourtant concrétisé, sans être littéralement exprimé [...]. Il appartient à la fois au texte et à l'espace référentiel du texte » (Duchet, p. 117). Dans cette optique, le préfixe « co » de « cotexte » exprime la simultanéité, plus que « à côté » (Benslam, 2009). Par conséquent, le « cotexte » représente tout ce qui rend le texte lisible et compréhensible (*Ibid.*).

En ce qui concerne le discours social, selon Angenot, il recouvre « tout ce qui se dit et s'écrit dans un état de société ; tout ce qui s'imprime, tout ce qui se parle publiquement ou se présente aujourd'hui dans les médias électroniques. Tout ce qui se narre et s'argumente, si l'on pose que narrer et argumenter sont les deux grands modes de mise en discours » (Angenot, 1989, p.83). La société du roman est inscrite dans le discours social, car c'est depuis ce discours qu'émerge la société de texte (Duchet, 1973). Dans la tentative de reproduire les éléments de la société, un roman tente de présenter un éventail de défis sociaux. Dans la plupart des cas, ce discours social porte sur un nombre de thèmes, soit sur la famille, la culture ou l'institution établie. Ainsi, comme l'a indiqué Jovicic, « le discours social inscrit dans un texte littéraire n'est qu'un fragment de cette large polyphonie constituée de clichés, de lieux communs, de slogans politiques, de savoirs disciplinaires. Quoique fragmentaire, il est encore porteur des enjeux et des polémiques qui spécifient une société » (Jovicic, 1999, p. 86). Dans la tradition sociocritique de Duchet, le discours social est tout d'abord « le *on* du texte, et sa rumeur le déjà-dit d'une évidence préexistant au roman » (Duchet, 1973, p. 453). Il dégage ainsi la pensée commune apparente dans la société textuelle (du roman).

2.3.1.2 La sociocritique : la société du roman et la société de référence

Fondièrément, la sociocritique s'intéresse principalement au dedans du texte. C'est à ce dessein que « la société du roman ou sociotexte, ou société textuelle ou encore socialité est l'univers

social présent dans le texte » (Samake, 2013, p. 33). Il s'agit de la société construite par la constellation des mots utilisés dans le roman (Duchet, 1979). Cette société textuelle renvoie non seulement au monde fictif créé par le texte, mais elle se rapporte aussi aux pratiques sociales perceptibles dans le roman (Salimikouchi & Ashrafi, 2015). C'est la raison pour laquelle la société textuelle prend en compte des valeurs, des lois, des pratiques, l'économie, la politique ainsi que la structure sociale d'une société réelle (Salimikouchi & Ashrafi, 2015). Selon Claude Duchet et Patrick Mauris :

Le principe [de la socialité du roman] était que la fiction narrative installait, construisait un espace, un temps, un être ensemble, un système de codes, un système de relations et d'interlocuteurs, un complexe de normes, de valeurs hiérarchisées qui ne pouvaient pas ne pas se référer à un modèle ou une forme d'organisation du social ou encore une forme socialisée du réel (Duchet & Mauris, 2006, p. 3).

La société que projette un roman, quoique fictive, évoque les réalités de la société humaine. Si les réalités humaines constituent la clé de voute d'un roman, il apparaît que les romans obéissent aux règles de la vraisemblance du texte réaliste (Duchet, 1973). Ces réalités humaines donnent lieu à la société de référence. Celle-ci existe comme l'univers historique dont s'inspire l'écrivain. Cet univers tient de l'expérience personnelle de l'auteur. Sima Eyi offre quelques détails sur la société de référence en ces termes :

La société du roman renvoie à un ensemble plus grand qui est la société de référence et qui renvoie au hors-texte. Dans l'activité de lecture, le lecteur lit plus que ce qu'il lit. Dans l'activité d'écriture, l'auteur écrit toujours plus que ce qu'il écrit. C'est l'existence d'une société de référence et d'une société historique qui permet ce phénomène. L'écrivain, lui, vit dans une société historique, il a une vision de la société de référence, et c'est dans ce lieu de l'écriture qu'interviennent les idéologies (Sima Eyi, 1997, p. 70).

Le point d'ancrage entre la société de référence et la société du roman se trouve aux antipodes de la fiction et de la réalité. Les réalités présentées dans une œuvre littéraire, quoiqu'elles soient fictives, viennent de la réalité humaine, qui par la suite évoque la société de référence (Salimikouchi & Ashrafi, 2015). À titre d'exemple, le mot « carrefour » dans un roman renvoie tout d'abord au « carrefour » ; mais plus que cela, il s'agit du vrai « carrefour » connu par les membres d'une société réelle (Francis, 1998). La société de référence incorpore, dès lors, non seulement la réalité référée, mais elle comprend tout autant des objets, des dogmes et tout ce qui constitue une civilisation de la société vécue par l'écrivain (*Ibid.*). Un écrivain africain pourrait ainsi parler du « pagné » alors que son homologue européen peut parler du « métro » ou encore des saisons qui leur sont propres, comme le printemps.

2.3.1.3 La sociocritique et l'idéologie

L'idéologie constitue la toile de fond dans l'approche sociocritique. Parler de la sociocritique c'est après tout parler des idéologies repérables dans une œuvre littéraire. L'idéologie est l'ensemble des croyances, des idées caractéristiques d'une personne, d'un groupe, d'une société à un moment donné (Kernberg, 1998). Bien que l'idéologie soit une notion issue de la théorie marxiste, qui s'attarde sur la division de classe dans une société, elle répond aussi aux problématiques littéraires (Aron, 2007). Ainsi, selon Samake :

[L'idéologie] est comme le ciment qui assure la cohésion de l'édifice. Elle assure la cohésion des individus dans leur rôle, leur fonctionnement et leurs rapports sociaux. Elle imprègne toutes les activités de l'homme. Elle gouverne les attitudes, les jugements politiques, les comportements familiaux des individus, leur rapport avec les autres hommes, avec la nature. Elle est indissociable de l'expérience vécue. Tout fait social est marqué par la structure invisible de l'idéologie (Samake, 2013, p. 32).

Samake souligne que, l'œuvre littéraire donne des embrayeurs de l'idéologie. C'est à ce dessein que Duchet a noté que « la sociocritique est une poétique de la société inséparable d'une lecture de l'idéologie dans sa spécificité textuelle » (Duchet, 1976, p. 4). Souvent ces idéologies se trouvent dans le non-dit du texte. Il revient dès lors au chercheur de dégager les éléments constitutifs de ces idéologies en s'appuyant sur les textes. Pour analyser l'idéologie, il s'impose de tenir comme point de départ l'œuvre même, le projet qu'elle vise à relayer et l'intention de sa lisibilité (Samake, 2013).

2.3.1.4 La socialité de texte

La sociocritique part du constat que tous les textes sont susceptibles de produire un sens nouveau. Cela implique qu'au-delà de la société du roman ou de la société de référence, le texte manifeste sa socialité. La socialité du texte recouvre, d'après Duchet « tout ce qui manifeste dans le roman la présence hors du roman d'une société de référence et ce par quoi le roman s'affirme lui-même comme société » (Duchet, 1973, p. 449). Ce faisant, la socialité n'a rien à voir avec les éléments explicites du discours ou la société impliquée dans un récit au sens littéral puisque le texte littéraire manifeste son propre espace de sens. C'est à cet effet que Robin affirme « la société du texte encore en ce sens que le texte produit un sens nouveau,

transforme le sens qu'il croit simplement inscrire, déplace le régime de sens, produit du nouveau à l'insu même de son auteur ; tout le non-dit, l'impensé, l'informulé, le refoulé entraînent des dérapages, des ratés, des disjonctions, des contradictions, des blancs à partir desquels un sens nouveau émerge » (Duchet cite par Robin 1993, p. 96). La sociocritique cherche à décortiquer, à travers le langage, les éléments sociaux qui se produisent dans le texte (Kim, 2001). Si la société est située dans le langage, c'est grâce à l'énonciation que l'on comprend le rapport entre celui qui parle, celui à qui la parole est adressée, dans quel rapport il parle et sur quelle base (Amossy, 2009). Amossy avance que :

Dans ces cadres de communication, le discours manifeste sa socialité par le choix d'un lexique, par ses codes et ses clichés, par ses argumentaires, par l'imaginaire social dont il se réclame et par les discours ambiants qu'il tisse dans sa propre trame. Il restitue les éléments verbaux d'ores et déjà imprégnés de significations et de valeurs sociales sous des formes nouvelles, parfois inédites, qui construisent une vision du réel tantôt conventionnelle et tantôt innovante, voire franchement révolutionnaire. C'est dans ce sens que la dimension sociale du texte littéraire, comme d'ailleurs de tout discours, apparaît comme constitutive. Le concept de la socialité va au pair avec la littéralité (Amossy, 2009, p. 116).

Il devient encore apparent que le texte est émetteur de la socialité. Cette socialité du texte met aussi en valeur la dimension esthétique du texte (Duchet, 1979, p. 4). Une autre importance majeure est le rapport étroit qu'établit la socialité avec la littéralité. La littéralité d'un texte constitue ainsi ce qui lui attribue le statut du texte littéraire qui se manifeste dans les éléments rhétoriques (Sakoum, 2009, p.58).

2.3.1.5 Sociocritique et sociogramme

Le sociogramme constitue une « un ensemble flou, instable, conflictuel de représentations partielles en interaction les unes avec les autres, centré autour d'un noyau lui-même conflictuel » (Duchet & Maurus, 1995, p. 33). Cette définition mérite quelques précisions. En premier lieu, on est confronté par l'expression « ensemble flou » qui suppose l'incertitude ou l'indécidabilité du discours social. Cela renvoie aussi à la plasticité du sociogramme en tant qu'un ensemble qui n'est pas figé ; il est plutôt susceptible d'être élargi ou rétréci (Bensalem, 2016). Deuxièmement, le registre « instable » signifie la souplesse du sociogramme (*Ibid.*). Cela a été renchéri par Robin qui mentionne qu'

Il n'y a que des fragments, des bribes de représentations, jamais une globalité, une totalité. La fiction joue sur des traces, non sur des assemblages, en interaction les

unes avec les autres. L'ensemble des représentations si partielles qu'elles soient, sont interdépendantes les unes des autres (Robin, 1989, p. 106-107).

En outre, le mot « conflictuel » renvoie à une opinion contraire provoquée par le sociogramme.

Duchet clarifie ce registre « conflictuel » en ces termes :

Pour qu'il y ait sociogramme, il faut que le noyau soit bien conflictuel, c'est-à-dire que le mot guerre ne soit pas susceptible d'une définition univoque : la guerre est ceci, ou cela, elle est en même temps ceci et son contraire, valeur et contre-valeur, ce que l'on doit penser et ce que l'on ne peut pas penser. Donc, c'est cette nature conflictuelle de l'énoncé de base qui assure son contour à la formation sociogrammatique, ou sociogramme, dans lequel, je le répète, coexistent des éléments de tous les discours possibles (Duchet, 1995, p. 7).

Le « centre autour d'un noyau » peut être défini comme suit : « l'espace dans lequel se trouvent toutes les représentations qui ne sont ni vagues, ni indifférentes. Il est, au contraire, organisé à la manière d'un champ magnétique, selon un certain nombre d'axes, de circuits qui procèdent de ce pôle qu'il appelle noyau » (Bensalem, 2016, p. 4).

En somme, la méthode sociocritique telle que proposée par Duchet est un apport fort significatif qui met en valeur l'analyse d'un texte littéraire. Inspirée par l'approche marxiste de George Lukács et Lucien Goldmann, la sociocritique traite du social qui est présent dans le texte. En l'occurrence, l'intérêt ne se porte pas sur le texte en tant qu'expression de la réalité vécue, mais plutôt comme une expression esthétique susceptible de déclencher un nouveau sens. Cette innovation, que ce soit au niveau du sens ou au niveau praxématique, forme le point focal dans la lecture sociocritique. Certes, l'analyse du texte littéraire, selon cette méthode, fait appel non seulement à la lecture interne d'un roman, mais elle s'efforce aussi à débusquer le social imbriqué dans le sociotexte en frayant la voie pour le réseau des représentations (Chenine, 2016).

2.4 LA THÉORISATION DE LA CONCEPTION DE LA REPRÉSENTATION

Le mot « représentation » revêt une importance capitale dans le contexte de cette étude. Bien que son usage soit rependu, elle s'applique aussi à la critique littéraire. Aristote note que : « dès l'enfance les hommes ont inscrit dans leur nature à la fois une tendance à représenter et l'homme se différencie des autres animaux parce qu'il est particulièrement enclin à se représenter et qu'il a recourt à la représentation dans ses premiers apprentissages et une tendance à trouver du plaisir aux représentations » (Aristote, 1980, p. 43). On se demande dès

lors en quoi consiste la représentation. Elle est illustrée par Aristote comme suit : « nous avons plaisir à regarder les images les plus exactes des choses dont la vue est pénible dans la réalité ; en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui » (*Ibid*). On suppose ainsi que la représentation est une opération qui est à l'œuvre dans ce qui est vu et regardé (Afeissa, 2018) Fondcièrement, à en croire Aristote cité par Mitchell, le mot « représentation » s'élabore sur trois principes : « objet », « manière » et « moyen ». L'« objet » renvoie à ce qui est représenté alors que la « manière » relève comment cet objet est représenté ; le « moyen » est le matériel utilisé : ce matériel désigne un code qui est le langage, en particulier lorsqu'il s'agit d'œuvres littéraires (Mitchell, 1995). Ce langage forme un point de référence dans l'approche sociocritique. En tant que porteur du langage, la « représentation » se rapporte aussi à la notion de l'ethos, en particulier l'ethos discursif. Ce rapprochement entre l'ethos et la représentation s'actualise par l'énonciation permettant aux lecteurs d'établir le rapport entre qui parle ?, quel lieu ?, quel temps ? et quelle intention ? (Killander, 2013). L'on suppose donc que la « représentation » a pour base, le langage transmis par l'ethos discursif à travers lequel on dégage les éléments constitutifs de la société du roman.

En ce qui concerne le roman, il convient de souligner qu'il est tout d'abord un enjeu imaginaire, voire une fiction à travers laquelle le narrateur raconte son expérience. Cette expérience prise au même titre que l'histoire envisage des personnages imaginaires mis en place par le romancier. D'après Killander :

La narration est donc un acte communicatif ayant pour objet la représentation d'événements réels ou imaginaires qui se déroulent le long d'un axe temporel à travers un ensemble de situations liées entre elles par des rapports de cause et effet. Le but profond d'un texte littéraire est de proposer un discours général sur l'existence (Killander, 2013).

Ainsi, la représentation, selon Jaubert, est « déterminée par une orientation du discours : éthique, esthétique, argumentative, etc., orientation liée au genre dont ce discours relève, et au sein duquel il fera sens » (Jaubert, 2014, p. 83). Ainsi, pour raconter son histoire, un romancier se représente par les personnages imaginaires fabriqués par lui-même. Il est assez évident que les romans contemporains sont moins une représentation de la société physique que la société fictionnelle de l'auteur. Dans le cas particulier de notre étude qui se penche sur la représentation de l'enfance et de l'enfant, l'intérêt ne se porte pas sur l'enfant physique mais plutôt sur l'enfance fictionnelle. Notre attention se porte notamment sur l'enfance véhiculée par le langage. Cet enfant ne représente pas forcément Mabanckou, mais plutôt un être de fiction sous

l'influence du romancier. Sa représentation est imbriquée dans le langage. C'est aussi par la force de cette représentation que l'auteur prend une posture littéraire parmi d'autres. En s'appuyant ainsi sur le langage d'un enfant, déterminé par sa sincérité, sa naïveté, sa souplesse, sans oublier son humour, le romancier cherche à ausculter sa propre idéologie en tant qu'auteur. Pour Mabanckou, s'incarner dans une figure d'un enfant est une tentative lui permettant de porter un regard « naïf » sur la société. Ceci aide le lecteur à distinguer la position de l'auteur dans le champ littéraire et de comprendre sa vision du monde. Dans une étude de cette valeur, le mot « représentation », incorporera aussi une connotation comme le portrait, l'image et le miroir, ou encore l'état d'un phénomène ou d'une personne.

2.5 ITINÉRAIRE ET CONCEPTION DE LA LITTÉRATURE D'ALAIN MABANCKOU

Alain Mabanckou est un Franco-congolais né au Congo-Brazzaville en 1966. Il passe son enfance à Pointe-Noire où il obtient un baccalauréat en Lettres et Philosophie au Lycée Karl-Marx. Il est titulaire de bourse d'études grâce à laquelle il voyage en France à l'âge de 22 ans. Tout au début de sa carrière en tant qu'écrivain, Mabanckou consacre du temps à écrire de la poésie, grâce à laquelle il fait son entrée dans le monde littéraire. Son génie en ce temps-là se manifeste à travers les recueils de poème, comme *Au jour le jour* (1993), *La légende de l'errance* (1995), *L'usure des lendemains* (1995), *Les arbres aussi versent des larmes*, (1997) *Quand le coq annoncera l'aube d'un autre jour* (1999). Autre recueil de poésie paraîtra en 2007 intitulé, *Tant que les arbres s'enracineront dans la terre*.

Après l'obtention du Diplôme d'études approfondies (DEA) de droit à l'Université de Paris-Dauphine, Mabanckou commence son aventure romanesque. La parution de son premier roman, *Bleu Blanc Rouge* publié en 1999, lui a attribué le Grand Prix littéraire de l'Afrique noire. Ceci est suivi par *Dieu sait comment je dors* qui a paru aux éditions Présence Africaine en 2001. *Les Petits-fils nègres de Vercingétorix* est le troisième roman d'Alain Mabanckou qui est sorti aux éditions Serpent à plumes en 2002. En 2003, *African Psycho* est publié aux éditions Serpent à plumes. Alain Mabanckou s'est véritablement établi en tant qu'écrivain notoire en 2005 après la parution de son roman célèbre, *Verre cassé*, aux éditions du Seuil. Grâce à ce roman, Mabanckou a obtenu le « Prix du roman Ouest-France-Etonnants Voyageurs ». Ce roman est suivi par la parution de *Mémoires de porc-épic* en 2006 qui a obtenu le Prix Renaudot la même année. Mabanckou surprend ses lecteurs en 2010 par la parution d'un chef d'œuvre

« autobiographique » *Demain j'aurai vingt ans*, aux éditions Gallimard qui lui vaut le prix George Brassens. En 2012 son roman policier *Tais-toi et meurs* est sorti aux éditions La Branche. Ceci est suivi par *Lumières de Pointe-Noire*, paru aux éditions du Seuil : un roman inspiré par sa visite au pays natal en 2010. *Petit Piment* et *Les Cigognes sont immortelles* constituent les romans les plus récents de Mabanckou, parus respectivement en 2015 et 2018 aux éditions du Seuil.

Par ailleurs, un certain nombre d'essais ont été conçus par Alain Mabanckou : *Lettre à Jimmy* (2007) ; *L'Europe depuis l'Afrique* (2009) ; *Écrivain et oiseau migrateur* (2011) ; *Le Sanglot de l'homme noir* (2011) ; *Lettres noires : des ténèbres à la lumière* (2016) ; *Le monde est mon langage* (2016). En 2010, Mabanckou est nommé Chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur, un titre qui lui a été attribué par le Président de la République française. Deux années plus tard, Alain Mabanckou a obtenu le Grand Prix de la littérature Henri Gal (seuil.com/auteur/alain-mabanckou)

Pour cet écrivain inlassable, le pas vers l'espace académique commence à l'Université de Michigan-Ann Arbor, où il a passé trois ans avant qu'il ne trouve un poste de professeur titulaire à l'Université de Californie aux États-Unis en 2007 (*Ibid.*). Ses expériences en tant qu'enseignant dans un endroit aussi reconnu lui offre la possibilité de s'imposer comme écrivain mondial. Il va donc de soi que le réseau internet est une ressource inéluctable pour Mabanckou qui s'en sert pour s'entretenir autour des discours littéraires et politiques des pays africains en général. À la création de son blog en 2005, *Congopage*, Mabanckou a fait son premier pas vers l'ouverture aux plateformes sociales. De Meyer indique que :

[Le blog] a pris une certaine autonomie en octobre 2007 ; toujours hébergé par Congopage, le nom de l'hébergeur a été éliminé de la nouvelle adresse qui est devenue *www.lecreditavoyage.com*, du nom du bar du roman *Verre Cassé*, qui prend par la même occasion le statut d'éditeur. C'est en février 2010 que la page est devenue entièrement indépendante, et la nouvelle adresse renvoie à nouveau à son œuvre, car il s'agit du titre de son roman de 2008, *Black Bazar* (De Meyer, 2015, p. 4).

De plus, sa présence sur les réseaux est témoignée par le nombre de connexions, amis et suiveurs. Il est aimé par plus de 40 mille personnes sur son compte Facebook : Alain Mabanckou II. Il est aussi connecté à plus de 3000 personnes sur *LinkedIn* et il a à peu près 43 000 suiveurs sur *Twitter* (*Ibid.*). L'on a, en effet, affaire à un écrivain contemporain qui est vraiment en vogue et phase avec les outils technologiques de son temps.

Alain Mabanckou fait partie des écrivains signataires du Manifeste *Pour une littérature-monde en français* (2007). Ces signataires, des écrivains contemporains issus de plusieurs pays, sont

opposés au préjugé et à la discrimination littéraire. Mabanckou et ses collègues sollicitent ainsi une centralité et la reconnaissance de la littérature d'expression française sans aucune classification continentale. Cet acte de courage et de liberté d'expression de ces auteurs et en l'occurrence de Mabanckou s'est aussi traduit par sa dénonciation de l'attentat contre Charlie Hebdo. C'est un véritable effort qui lui a apporté la reconnaissance à travers l'obtention du prix « Courage et liberté d'expression » du journal Charlie Hebdo décernée par l'association mondiale d'écrivains PEN (Doiezie, 2015). En ce qui concerne la liberté d'expression Mabanckou affirme que :

Un esprit n'est libre que s'il se départit de la coquille que lui impose une société, et c'est à l'écrivain de montrer l'exemple, car s'il écrit aujourd'hui en toute indépendance et en toute liberté, il ne devrait pas perdre de vue que, bien avant lui, des femmes et des hommes de courage ont versé leur sang pour ce droit aujourd'hui de plus en plus menacé : la liberté d'expression (Mabanckou, 2016).

En 2016, Alain Mabanckou fait son entrée dans l'illustre Collège de France devant une salle composée de certains membres de l'Académie française et du ministre de la Culture. Il déclare : « Je n'aurais pas accepté cette charge si elle était fondée sur ma couleur de peau, sur mes origines africaines » (*Ibid.*). Il met en valeur la nécessité d'une littérature inclusive, débarrassée de préjugés : « Il faut dépasser le poncif selon lequel la littérature coloniale serait uniquement écrite par les colonisateurs [...]. Notre salut réside dans l'écriture, loin d'une factice fraternité définie par la couleur de peau ou la température de nos pays d'origine » (*Ibid.*). En tant qu'écrivain, Mabanckou utilise son espace littéraire pour médiatiser l'écart existant entre l'Afrique et la France. Dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Pour une littérature-monde*, Alain Mabanckou annonçait déjà ce que devrait être la littérature africaine et les écrivains francophones :

Être un écrivain francophone, c'est être dépositaire de cultures, d'un tourbillon d'univers. Être un écrivain francophone, c'est certes bénéficier de l'héritage des lettres françaises, mais c'est surtout apporter sa touche dans un grand ensemble, cette touche qui brise les frontières, efface les races, amoindrit la distance des continents pour ne plus établir que la fraternité par la langue et l'univers. La fratrie francophone est en route. Nous ne viendrons plus de tel pays, de tel continent, mais de telle langue. Et notre proximité de créateurs ne sera plus que celle des univers (Mabanckou, 2007, p. 56).

Mabanckou fait partir de cette génération vibrante d'écrivains qui cherchent par leurs œuvres à valoriser la créativité en langue française. Son esthétique littéraire se trouve au carrefour de plusieurs perspectives narratives : « autobiographie, intertextualité, écriture, migration, conscience historique, peinture de la société contemporaine et éclatement de l'identité » (Michieletto, 2015). Pour ce qui est de l'émigration, Mabanckou affirme :

Je suis de plus en plus persuadé que le déplacement, le franchissement des frontières nourrit mes angoisses, contribue à façonner un pays imaginaire qui, finalement, ressemble à ma terre d'origine... L'émigration a contribué à renforcer en moi cette inquiétude qui fonde à mes yeux toute démarche de création (Mabanckou, 2016, p. 1).

Au sujet de l'intertextualité qui parsème ses ouvrages, Mabanckou cherche à interagir avec des cultures diverses et des espaces variés ; tout ceci résonne à l'intérieur de ses romans (Michieletto, 2015). Cela lui permet « d'une part de légitimer ses écrits, de l'autre de construire et d'innover, en choisissant comme point de départ l'hybridité socioculturelle comme modalité existentielle » (*Ibid.*). En tout état de cause, force est de remarquer comme le fait Anna Michieletto, que :

L'importance des liens intertextuels et des échanges interculturels dans les ouvrages de Mabanckou est reconnue même dans la section relative à la « Poétique romanesque ». L'identité plurielle de l'enfant, la mise en abîme de l'acte d'écriture, le métissage, les différentes voix, les stéréotypes démontés, les doubles romanesques, l'exotisme déplacé dans cette littérature du détournement et de la déconstruction visent à bâtir un monde varié, situé entre imaginaire et réalité à travers la présence et la collaboration d'autrui : le lecteur (*Ibid.* 201).

En bref, pour cet écrivain chevronné, il n'est plus question de la Négritude ni de la revendication nationale, ni du désenchantement mais de la créativité par l'humour, le langage et l'autodérision (Devesa, 2012). Pour conclure, comment situer dès lors les œuvres littéraires d'Alain Mabanckou ? Cette question semble trouver la réponse dans la revue *Interculturel francophonies* où Frédéric Mambenga admet que :

Situer l'œuvre d'Alain Mabanckou dans le champ littéraire africain et francophone n'est pas une entreprise facile. Car elle est marquée par la polymorphie, c'est-à-dire à la fois la pluralité des genres et des postures qui s'invitent sur la scène de son imaginaire et l'esthétique transculturelle qui remet sans cesse en question l'authenticité culturelle et raciale comme fondements définitoires de l'écrivain négro-africain. Mais en même temps, Mabanckou n'a pas totalement renoncé à ses racines africaines, à cette nostalgie inconsolée du pays natal, à travers la figure maternelle qui constitue sa véritable source d'inspiration. Dans le champ littéraire francophone, l'œuvre de Mabanckou est au cœur des principales problématiques esthétiques et thématiques, car elle se caractérise par le déracinement, l'entre deux culturels, l'incertitude identitaire et l'hybridation de l'écriture. La posture de Mabanckou a toujours été celle d'un iconoclaste qui brise les certitudes établies, en proposant des pistes d'un cosmopolitisme littéraire qui rendent obsolètes les nationalismes culturels. Pour Mabanckou, l'expression de l'identité francophone nécessite un dépassement des frontières géographiques, politiques, culturelles et institutionnelles pour une francophonie qui serait de fait une francophonie totale intégrant même la littérature française (Mambenga, 2014).

L'analyse des trois romans d'Alain Mabanckou désignés pour cette étude (*Petit Piment*, *Demain j'aurai vingt ans* et *Les cigognes sont immortelles*) s'appuie sur la méthode sociocritique de Claude Duchet. Notre intérêt particulier pour la méthode sociocritique porte sur le texte en tant que producteur de sens nouveau. En l'occurrence, nous entamons l'analyse de ces romans en utilisant les apports méthodologiques de Claude Duchet : la société textuelle, la société de référence et le sociogramme.

Nous cherchons à analyser la société de texte par le recensement des structures sociales qui y sont présentes, comme la famille, l'école et d'autres institutions sociales. La société de texte nous permettra d'interroger comment ces structures sociales interagissent dans la quotidienneté des personnages. Nous passerons en revue la société de référence inspirée par le cotexte du roman. Nous nous focaliserons notamment sur la réalité politique, la croyance religieuse et l'idéologie, ainsi que certains dogmes propres au contexte d'origine de l'écrivain. La société de référence tiendra compte de la civilisation et de la culture de l'écrivain, telles que révélées par le texte. Nous regroupons les problématiques sociales que produit le texte sous le cadrage du sociogramme. Le sociogramme nous servira comme déchiffrement des thèmes majeurs du texte. Ces thèmes comprennent entre autres, à en croire Duchet et Maurus, « une valeur morale (la gloire), une donnée matérielle (l'argent), une notion philosophique (le hasard), un élément du social (le peuple, la femme, l'artiste, le bourgeois), un événement historique (la révolution, la guerre) » (Duchet & Maurus, 1995, p. 35). Ce qui retient notre intérêt dans le parcours analytique de cette étude est de voir comment le texte se transforme pour engendrer un sens nouveau. Aussi cherchons-nous à dévoiler les non-dits par l'intermédiaire du langage pour passer en revue la représentation de l'enfance.

Conclusion

Dans la section théorique, les problématiques de l'ethos ont été mises en relief. Quelques idées littéraires relatives à l'ethos issues de chercheurs comme Dominique Maingueneau, Andrée Chauvin-Vileno et Ruth Amossy ont été mises en avant. La particularité de l'ethos dans la présente étude réside dans l'apport essentiel de Dominique Maingueneau qui montre que l'ethos et le discours littéraire entretiennent un rapport intime. Il n'est donc plus question de l'ethos rhétorique que manifeste les discours oraux, mais de l'ethos en tant que phénomène discursif

inhérent au texte littéraire. Le texte, tout comme le discours oral, est un moyen de persuasion. Au demeurant, nous avons mis l'accent sur l'ethos pré-discursif ainsi que sur l'ethos discursif. Alors que l'ethos pré-discursif s'incline vers le savoir préalable du lecteur, l'ethos discursif s'appuie sur la paraître tissé dans l'énonciation du locuteur. Ceci renvoie à l'ethos montré. L'ethos se montre, il ne se dit pas. De cette façon, l'ethos montré devient un phénomène repérable par des clichés éparpillés dans le texte. Cela implique que la lecture de n'importe quelle œuvre littéraire ne peut être prise au pied de la lettre. Il est ainsi de la responsabilité du lecteur ou du chercheur d'approprier l'énoncé provenant du texte pour parvenir à la compréhension de l'image du sujet parlant et d'autres voix issues du roman.

Dans la deuxième section de ce chapitre, nous avons focalisé sur la méthodologie. Un accent particulier a été mis sur l'explication de la méthode sociocritique. Nous avons d'abord parcouru les approches sociologiques précurseuses de la sociocritique grâce aux travaux de Georg Lukács et de Lucien Goldmann, lprédécesseurs de Claude Duchet. Nous avons ensuite montré que la sociocritique, comme proposé par Claude Duchet, est mobilisée par les données textuelles émanant du discours social. Elle s'intéresse notamment aux catégories sociales du texte, ce qui entraîne à l'émergence d'un nouveau sens. Dans cette optique, la lecture sociocritique d'un roman demande une attention rapprochée de la part du lecteur parce que l'intérêt ne se porte plus uniquement sur la superficialité du texte, mais plutôt à l'intérieur du texte transmis par les éléments cotextuels. Le mot « représentation » est ainsi moins littéral qu'esthétique. L'on a ainsi affaire à la représentation de l'enfance provenant des discours sociaux transmis par l'ethos discursif. Pour mieux situer cette étude, nous avons inclus la biographie d'Alain Mabanckou pour connaître sa personnalité et sa vision littéraire. Dans les trois chapitres qui suivent, nous allons analyser successivement *Petit Piment*, *Demain j'aurai vingt ans* et *Les cigognes sont immortelles* d'Alain Mabanckou.

LA REPRÉSENTATION DE L'ENFANCE DANS *PETIT PIMENT*

Introduction

Dans le chapitre précédent, nous avons traité du cadre théorique et de la méthodologie exploités dans le cadre de cette recherche. Nous avons pris comme point de focalisation respectivement l'ethos et la sociocritique. En tant que moyen de persuasion orale, l'ethos s'applique aussi aux domaines littéraires. L'analyse sociocritique, comme nous l'avons souligné dans le dernier chapitre, demande une lecture minutieuse de l'œuvre littéraire ; cela permet de dénicher les dynamiques sociales du texte. Dans ce chapitre, il sera question de l'analyse de *Petit Piment*. Nous proposons de découvrir dans ce roman la représentation de l'enfance. La particularité de la « représentation » à ce niveau relève de la singularité de la société que le roman dévoile. Le visage particulier de cette société est véhiculé par l'ethos du narrateur ou du sujet parlant dans le roman. L'analyse de *Petit Piment* prendra en compte les outils méthodologiques de Claude Duchet, en particulier la société textuelle, la société de référence, le sociogramme et les éléments sociaux émanant du texte.

Nous abordons la lecture de *Petit Piment* par un bref résumé de l'intrigue. Ce faisant, nous nous focaliserons sur le narrateur ainsi que sur son expérience aussi bien dans l'orphelinat qu'à l'extérieur de l'orphelinat. Nous mettrons ensuite en exergue le parcours narratif pour cerner la voix du narrateur et la structure actantielle du roman. Puis nous nous orientons vers la dimension sociale avec un point d'orgue sur la société du roman, la société de référence et le sociogramme du roman. Enfin, nous passerons en revue les éléments sociaux émanant du texte dans l'objectif de valider que certains personnages et des lieux spécifiques, tels que mis en récit, sont des représentations du social.

3.1 LE PARCOURS DE *PETIT PIMENT*

Publié aux éditions du Seuil en 2015, *Petit Piment* est un roman d'Alain Mabanckou dédié aux enfants de la rue, rédigé suite à sa première visite au Congo en 2010 après des années de séjour

à l'étranger. Ce roman est un hommage aux enfants impuissants ; son intention pour la rédaction de ce roman est précisée dans la dédicace :

En hommage à ces errants de la Côte sauvage qui, pendant mon séjour à Pointe-Noire, me 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 (PP. 7).

Dans ce récit, Alain Mabanckou retrace les expériences des enfants de la rue et révèle l'irresponsabilité de la société envers eux. À l'opposé de Michel, le narrateur de *Demain j'aurai vingt ans*, qui a grandi auprès de ses parents, Petit Piment est interné dans un orphelinat de Loango qui devient le point focal des histoires et des descriptions qui forment son enfance à Loango et à Pointe-Noire.

Dans ce récit, le narrateur raconte, avec une grande finesse, la voie difficile des orphelins à Loango, situé dans la ville côtière de Pointe-Noire. La situation dans cette fresque dévoile en détail la vie pitoyable des enfants dans l'orphelinat et en dehors de l'orphelinat. Petit Piment, un orphelin de douze ans, se trouve dans un orphelinat à Loango, pas de bon gré mais comme victime de circonstances. De parents inconnus, cet enfant est déposé au portail de l'orphelinat de Loango, où il est nommé : Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abotami namboka ya Bakoko, qui se traduit par « Rendons grâce à Dieu, le Moïse noir est né sur la terre des ancêtres » par Papa Moupelo, un prêtre catholique. Papa Moupelo se contente de l'appeler Moïse. Prétendument doué et destiné à accomplir de grands exploits, le jeune Congolais jouit de la visite hebdomadaire de Papa Moupelo, un prêtre à qui il prête un grand respect et qui l'influence au début de son séjour à l'orphelinat. C'est Papa Moupelo qui lui raconte les expériences douloureuses des enfants d'Israël lors de leur séjour en Égypte. Ce prêtre qui ne cesse pas de rappeler les prodiges de Dieu aux enfants d'Israël, encourage son « petit fils » à ne pas s'emporter contre ceux qui ne prononcent pas intégralement son nom car d'après lui, le destin d'un homme est enraciné dans une appellation. Cette déclaration prophétique provenant du serviteur de Dieu s'avère comme une révélation de son identité.

Au vu de la longueur de son patronyme en lingala, Papa Moupelo n'a aucune incertitude quant à l'avenir de ce jeune « adolescent » ; qui lui semble pareil à celui de Moïse dans la Bible. Bonaventure, son ami qui a le même âge que lui, a pourtant du mal parfois à le comprendre. À l'opposé de Bonaventure qui est bavard et naïf, Moïse montre plutôt une attitude introvertie : « j'ignore ce qui me poussait à croire que j'étais de loin son aîné et que j'avais de ce fait le devoir de le protéger, voire de hausser le ton lorsqu'il fallait » (PP. 64). Ces deux amis peuvent

cependant compter sur l'ambiance divertissante auprès de Papa Moupelo qui mime, pour les enfants, l'exubérante danse des Pygmées du Zaïre lors de la récréation. Les orphelins jouissent de cette euphorie qui les fait oublier leur situation du moment : « Enflammés par ces moments de liesse où nous pensions que ce serviteur de Dieu n'était pas là pour nous évangéliser mais pour nous faire oublier les punitions que nous avons subies les jours précédents » (PP. 13).

Moïse profite aussi de la tendresse de Sabine Nianguï, la femme de ménage à qui les pensionnaires accordent aussi un profond respect :

Les enfants m'appelaient 'Maman l'animatrice' [...] j'étais le lien entre ces religieux et les pensionnaires lorsqu'ils ne pouvaient s'exprimer que dans certaines des langues de nos régions que je maîtrise encore (PP. 78).

Quand je repense à Sabina Nianguï, je ne peux effacer l'image de la femme qui avait été là en permanence lorsque j'étais en difficulté, peut-être parce qu'elle se sentait responsable de mon destin pour m'avoir « ramassé » devant l'orphelinat. Entre sept et dix ans, lorsque le directeur me fouettait avec sa liane et que je me débattais comme un diable, j'apercevais à quelque pas de lui une femme qui suivait la scène, le visage très sombre, et c'était Sabina Nianguï (PP. 89).

Il n'en reste pas moins que cette ambiance joyeuse retrouvée auprès de ces figures parentales est brusquement abrégée par l'arrivée de Dieudonné, le nouveau directeur de l'orphelinat, un socialiste acharné d'origine bembé. À l'opposé de la joie que ressentaient les orphelins auprès de Papa Moupelo, le sentiment éprouvé suite à l'apparition de Dieudonné semble insupportable. Comme la gestion de l'orphelinat n'est plus dirigée par les missionnaires, toutes les personnes embauchées par l'Église sont virées et remplacées par les membres du Mouvement national des pionniers de la Révolution socialiste du Congo, un mouvement totalement opposé aux idéologies capitalistes. Papa Moupelo est ainsi considéré comme l'ennemi de la Révolution et les établissements dirigés par les missionnaires sont emparés par l'État. La religion est jugée *l'opium du peuple* et le local du catéchisme est vite transformé en « Local du mouvement national des pionniers » (PP. 28).

Suite à l'avènement de la Révolution socialiste, l'orphelinat est transformé en un laboratoire destiné à tester le socialisme des pensionnaires. Les enfants sont tenus d'adopter le comportement des socialistes. Portant un foulard rouge, ces « jeunes communistes » se rêvent leaders du Parti socialiste congolais dans l'avenir. Alors que Moïse démontre un niveau de compétence excellent dans la récitation du discours des pionniers socialistes, ce garçon ne s'intéresse ni à ces beaux discours ni aux propagandes de ces militants socialistes qui ne font que répéter des notions communistes ambiguës, telles que « dialectiquement », « superstructure », « infrastructure », etc. Moïse internalise plutôt cette doctrine par sa passion

pour défendre les impuissants. Ainsi, en déversant la poudre de petit piment dans la nourriture de Songi-Songi et Tala-Tala, les jumeaux qui taquent son ami Bonaventure, Moïse montre qu'il n'est pas timide. Par ce premier acte de bravoure mené contre Songi-Songi et Tala-Tala, il acquiert un nouveau surnom, Petit Piment, et, par la suite, la position d'adjoint de ces jumeaux.

Cependant, le régime socialiste scientifique privilégie l'obéissance à la doctrine socialiste au détriment de l'éducation de qualité : « Dans mon esprit nous suivons des études pour être au-dessus de la plupart des enfants du Congo » (PP. 43). D'ailleurs, Dieudonné installe ses neveux des deux côtés, Mfoumbu Ngoulmoumako, Bissoulou Ngoulmoumako, Dongo-Dongo Ngoulmoumako (neveux paternels), Mpassi, Moutete et Mvoumbi (neveux maternels) qui ne ressentissent aucune affection pour les orphelins. Sous ce régime « familial », le népotisme, l'avidité et la punition corporelle constituent les réalités quotidiennes tant et si bien que le narrateur avoue qu' :

En fait, jusqu'à cette année où la Révolution nous était tombée dessus comme une pluie que même nos féticheurs les plus glorifiés n'avaient vue venir, je croyais que l'orphelinat de Loango n'était pas une institution pour les enfants mineurs sans parents, ou maltraités, ou encore nés de famille en difficultés, mais plutôt une école pour surdoués (PP. 43).

Les enfants sont épuisés par le régime totalitaire de Dieudonné et de ses neveux (les surveillants de couloirs) qui les privent de liberté et les obligent à réciter le dernier discours du pionnier socialiste en permanence. Petit Piment n'en veut plus de tous ces mauvais traitements ; il en a assez de ce « Pharaon » qui s'appelle Dieudonné. À la disparition soudaine de Sabine, une figure maternelle pour Petit Piment, la décision est finalement prise. Avec l'aide de Songi-Songi et Tala-Tala, Petit Piment parvient à s'enfuir de l'orphelinat et trouve refuge dans la ville de Pointe-Noire. C'était le début de l'aventure tumultueuse de ce personnage dont l'essentiel des activités, pour survivre consistait à :

voler des mobylettes ou des pneus de voitures, détrousser les Blancs du centre-ville, tendre des embuscades aux amoureux vers le pont des Martyrs pour leur piquer leur portefeuille, je me sentais de plus en plus comme leur adjoint. J'étais fier de mon surnom de Petit Piment, car cela veut dire qu'ils reconnaissaient que je n'étais pas un poltron [...]. En effet rien ne m'échappait, j'étais derrière chaque coup fourré des jumeaux, j'en étais parfois instigateur bienveillant (PP. 133).

La liberté retrouvée dans cette errance sur les routes et les quartiers populaires de Pointe Noire est aussi entravée par le maire, François Makele. Il livre une chasse impitoyable à Petit Piment et ses comparses, de la sorte qu'ils n'ont aucune autre option que de se retirer vers la côte

Sauvage. Sa rencontre inopinée lors de son vagabondage au quartier Trois-Cents avec Maman Fiat 500, une prostituée d'origine zaïroise, la propriétaire d'une maison close située au quartier Trois-Cents, lui offre une opportunité rare. Maya Lokito de son véritable nom, cette « marraine prostituée » prend ce gamin sous ses ailes et au fur et à mesure, celui-ci devient son *boy*. Ce garçon vagabond passe des jours agréables au sein de cette famille d'adoption réunissant Maman Fiat 500 et ses dix filles. En se portant au secours de Petit Piment, Maman Fiat 500 mobilise tous ses réseaux pour qu'il soit embauché au Port national de Pointe-Noire. Mais cette lueur d'espoir retrouvée auprès de Maman Fiat 500 est sapée par l'opération menée contre les prostituées zaïroises : « Pointe-Noire sans zaïroises », dirigé par le maire François Makele, qui ordonne la démolition des maisons closes appartenant aux prostituées zaïroises. S'immobilisant devant la ruine de cette « maison » qui l'avait abrité depuis quelques années et ne pouvant plus supporter la disparition soudaine de sa « Maman », Petit Piment affirme son désespoir devant le sort qui s'acharne sur lui et en devient même malade au point de se trouver dans un asile psychiatrique :

Quelle ne fut pas ma surprise ce jour où je me pointai devant la parcelle de Maman Fiat 500 et que je ne trouvais qu'un champ de ruines comme si une bombe avait tout fait écrouler pendant une guerre contre les Américains ! [...] le choc était si saisissant que je restai devant ces ravages pendant plus d'une heure à demander ce qu'était devenues Maman Fiat 500 et ses dix filles (PP. 176).

3.2 STRUCTURE NARRATIVE DE *PETIT PIMENT*

Petit Piment est une fiction qui établit un rapport entre l'histoire et la narration. La façon dont l'histoire se raconte offre quelques mises au point sur la narratologie. La narratologie en tant que méthode de lecture s'intéresse à la structure interne d'un récit. Ainsi l'étude narrative pose des questions sur la structure interne d'un roman. Les travaux de Gérard Genette réunissent, de façon exhaustive, la relation entre diverses voix de narration. La voix, « c'est la façon dont se trouve impliquée dans le récit la narration elle-même » (Genette 1972, p. 76). Genette distingue à cet effet deux axes sur lesquels s'appuie la narration. Le premier se rapporte à l'histoire et le deuxième à la narration. Au niveau de l'histoire, l'on s'interroge sur la présence du narrateur dans l'histoire racontée et au plan narratif, il est question de savoir si le narrateur est l'objet du récit. Genette met notamment l'accent sur la narration en tant que technique qui permet la structuration du récit. Pour ce faire, dans le cas spécifique de cette étude, il s'agit d'apporter

des réponses aux questions pertinentes suivantes : « qui raconte quoi ? », « quel est le point de vue utilisé par le narrateur ? » et « quelle est la séquence des évènements ? ».

Dans *Petit Piment*, le rapport entre celui qui parle, d'où il parle, et le temps de narration est évident. Dès l'incipit, l'on constate que c'est le narrateur qui raconte sa propre histoire de l'enfance :

Tout avait débuté à cette époque où, adolescent, je m'interrogeais sur le nom que m'avait attribué Papa Moupelo, le prêtre de l'orphelinat de Loango : Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abatami namboka ya Bakoko. Ce long patronyme signifie en lingala 'Rendons grâce à Dieu, le Moïse noir est né sur la terre des ancêtres', et il est encore gravé sur mon acte de naissance (PP. 11).

Grâce à l'implication directe du narrateur, l'on déduit que son rapport à l'histoire est celui d'un narrateur homodiégétique. Il est aussi l'objet de son histoire intradiégétique. Le rapport entre le narrateur et *Petit Piment*, le personnage principal, montre qu'il est question d'un point de vue interne. De ce fait, le narrateur est impliqué dans tout ce qui se passe dans l'orphelinat ou en dehors de l'orphelinat. De plus, par le maniement du point de vue du narrateur, l'on comprend aussi le mode de narration mis en place par le narrateur. Il s'agit d'une narration autodiégétique qui demande à la fois la participation du narrateur dans l'histoire et la manière dont celui-ci fraye la voie vers le domaine affectif du lecteur. Ces expériences racontées au temps passé établissent, d'après Krisztina, un rapport entre le récit et la diégèse/ histoire (le temps fictif : la journée, la date, les jours et mois) (Krisztina, 2005)

D'ailleurs, à travers le déroulement des évènements, l'on constate qu'il est aussi question d'un récit introspectif. L'on présuppose, comme le fait Krisztina, que « ce qui autorise notre narrateur qui est aussi le personnage principal à entreprendre son récit, c'est une compétence fondée premièrement sur ses expériences immédiates et sur les témoignages qu'il prétend avoir recueillis personnellement auprès d'autres personnages » (Krisztina, 2005, p.4). Dans cette optique, dans le cas particulier de *Petit Piment*, l'expérience du narrateur est fondée sur son enfance passée à l'orphelinat et à Pointe-Noire. Il s'agit d'un narrateur qui voit les choses d'une façon enfantine.

En outre, le narrateur suit un schéma narratif qui privilégie la chronologie des évènements. L'ordre chronologique assure l'enchaînement des évènements dans leur relais. La première partie de *Petit Piment* met en avant la personnalité de Moïse et la situation immédiate dans laquelle se trouvaient les orphelins à l'intérieur de l'orphelinat de Loango. C'est dans le confinement de l'orphelinat que le narrateur déplore l'endoctrinement socialiste, la punition

corporelle, l'éducation dépourvue de qualité et la rivalité ethnique qui caractérisent la vie quotidienne suite à l'avènement de la Révolution scientifique socialiste. La deuxième partie de ce roman se situe à Pointe-Noire où Petit Piment et d'autres membres du groupe commencent leur aventure d'escroquerie qui consiste à voler au Grand Marché, à la Côte Sauvage et dans les quartiers environnants.

Dans cette fresque, le narrateur incorpore des récits encadrés grâce auxquels il accède au niveau métadiégétique de la narration (le métadiégétique renvoie aux récits encadrés). Ainsi le narrateur donne-t-il la parole à son personnage, Sabine Nianguï, qui rapporte son aventure depuis Pointe-Noire jusqu'à l'orphelinat. L'intrigue secondaire donne quelques mises au point sur la naissance de Bonaventure et son transfert à l'orphelinat.

En dépit de l'implication directe ou indirecte du narrateur dans l'intrigue, l'on peut également cerner la relation entre le narrateur et d'autres personnages. Dans ce sens, le roman se réclame polyphonique car il met en jeu l'entrelacement de perspectives insubordonnées/ indépendantes qui permet au lecteur de percevoir les pluralités de voix et des idéologies contradictoires. L'on est donc conscient de la relation dialogique existant entre Petit Piment et Bonaventure, Sabine, Papa Moupelo, Maman Fiat 500 et d'autres personnages. Ce rapport dialogique entre les personnages manifeste d'autres points de vue qui sont différents de celui du narrateur. Il n'en reste pas moins que c'est la société du texte qui décrypte le versant imaginaire du roman.

3.3 LA DIMENSION SOCIALE DE *PETIT PIMENT* : de la société du roman au sociogramme

Essayiste et nouvelliste contemporain congolais, Alain Mabanckou tient essentiellement un style qui lui permet d'incorporer en même temps dans son récit des éléments du réalisme et de la fiction. En s'appropriant de la conception de l'orphelin et de l'orphelinat, Mabanckou met en place une scène générique qui suscite une sympathie naturelle chez le lecteur concernant les enfants. En fait, beaucoup de problèmes traitant de la mauvaise gestion des orphelins, l'expulsion de Papa Moupelo et de Sabine Niaguine, l'inimitié de certains surveillants, l'amertume de Dieudonné, entre autres, marquent la condition incommode et pitoyable dans laquelle se trouvent les orphelins. La personnalité de Petit Piment représente les individus brisés, oubliés, aliénés, marginalisés, comme ceux qui sont enfermés dans un orphelinat et ceux qui errent dans la rue. Cette mauvaise condition a été décrite par De Boeck :

Les orphelins [...] peuvent être des cibles et des victimes, exploités et abusés, mais ils peuvent tout aussi bien être combattants, activistes et entrepreneurs, ou encore rebelles, hors-la-loi et criminels. Souvent, ils combinent et occupent plusieurs de ces positions à la fois. Point de rencontre de multiples statuts, leur vie est complexe et ils parviennent à naviguer dans de nombreuses arènes sociales grâce à la variété de leurs comportements et de leurs statuts (De Boeck, 2000, p. 6).

Dans ce récit, l'auteur de *Petit Piment* décèle les réalités de la vie en les mélangeant avec certains éléments imaginaires. À travers son narrateur qui raconte l'histoire de son enfance, l'auteur dessine une société bancale dévoilant la réalité africaine post-coloniale. En mettant en exergue une société aussi bouleversée par les failles, le lecteur est orienté vers les défaillances sociales, comme la corruption, l'inégalité, le mauvais traitement des femmes, pour ne mentionner que celles-ci. Apparemment le narrateur met en lumière certains événements perturbants de son enfance qui s'attarde sur les enjeux politiques souillés par l'avidité, le népotisme et l'incurie. Ainsi découvre-t-on que François Makele, la mairie de Pointe-Noire, est en train de présenter sa candidature pour un quatrième mandat pour le poste qu'il occupe depuis longtemps.

Cette enfance décrite par le narrateur est aussi marquée par la tension entre deux ethnies rivales, les Vili et les Yombe, qui s'accusent mutuellement de trahison. Les sudistes, dont la majorité sont de l'ethnie Bembé, Lari et Vili, n'avaient pas autant d'opportunités que leurs concurrents nordistes, région d'où est issu le président. Ainsi comme le dit le narrateur : « les Vili et les Yombe, pourtant majoritaires dans la région du Kouilou, s'accusaient mutuellement d'être les responsables du malheur subi par nos ancêtres » (PP. 45). Tout apparaît politisé au point où pour être titulaire d'un poste, il faut une appartenance ethnique spécifique : « Ce n'était pas donné à n'importe qui de devenir un des dirigeants d'une section de l'UJSC ('l'Union de jeunesse socialiste congolaise'). Certes, le gouvernement devait passer au peigne fin les dossiers, il tenait compte de l'appartenance ethnique des candidats » (PP. 36). Ainsi, pour montrer son appartenance à l'ethnie Bembe, Dieudonné a remplacé tout le personnel de l'orphelinat par les membres de son ethnie :

Tout le personnel de la cantine, quatre femmes et deux hommes, avait été viré, remplacé par des Bembé ou des Lari et autres ethnies du Sud qui n'avaient aucune expérience et servaient aux enfants les plats de leur région comme la viande de chat pour les Bembé, les chenilles pour les Lari ou encore du requin pour les Vili (PP. 86).

Le narrateur porte l'observation sur d'autres problèmes de la société, tels que les médias qui ne font que chanter les louanges du Président, pourtant inepte. Il ne faut aussi pas oublier l'attitude difficile de monsieur Zacharie, un employé de la Société nationale d'électricité et de

distribution de l'eau, qui consiste à traficoter les cadrans des compteurs d'eau afin que son bienfaiteur paie moins pour le service rendu.

La vie familiale est également entravée par des problèmes moraux, y compris l'infidélité. Quoiqu'il soit marié avec des enfants, Monsieur Zacharie fréquente toujours Maman Bonaventure pour des rapports extraconjugaux. Le problème de l'absentéisme de la part des pères est un souci soulevé dans *Petit Piment*. C'est le cas avec le père de Sabine, qui se détourne de sa responsabilité jusqu'à la mort de sa pauvre femme à la frontière du pays. La vie familiale est embrouillée par la misère quotidienne des femmes en butte à la maltraitance des hommes. Le discours sur la famille présente l'état de déséquilibre dans le cercle familial, dont les femmes sont souvent les cibles de l'oppression.

Il va donc de soi que la condition pitoyable des orphelins dévoile un échec colossal. De ce fait, ce récit, quoique ce soit une fiction, s'ancre aussi dans les réalités historiques ; ce que Claude Duchet appelle la « société de référence » : « ce par quoi le roman s'affirme dépendant d'une réalité sociohistorique antérieure et extérieure à lui » (Duchet, 1973, p. 449). Ceci permet au lecteur d'identifier le contexte immédiat du narrateur et des personnages. Il est ainsi clair que ce roman montre quelques aspects de la réalité du Congo Brazzaville des années 1960-1970.

La société de référence de *Petit Piment* est l'Afrique centrale, en particulier le Congo Brazzaville des années 1960-1970 ; le narrateur met en lumière la réalité démographique, culturelle et idéologique de l'époque. Loango, où se situe l'orphelinat, est une ville qui existait dans l'ancien royaume du Kongo du 16^{ème} au 19^{ème} siècles. Elle est située au Sud du pays, à environ vingt kilomètres de Pointe-Noire. Cette ville côtière, qui réunit d'autres agglomérations voisines comme Mabindou, Poumba, Loubou et Tchiyendi, est aussi connue comme point de départ pour des esclaves vers les Amériques : « Loango a été le plus grand site d'embarquement de toute l'histoire de la traite négrière » (Traoré, 2019). Cet endroit fait aussi partie des villes les plus marquées par les missionnaires catholiques aux 16^{ème} et 17^{ème} siècles. Contrairement à Loango, Pointe-Noire était la capitale économique de Congo Brazzaville qui est situé au sud-est de Loango. Alors que le royaume de Loango se mettait à décliner, Pointe-Noire était à l'essor de sa gloire comme centre commercial. Cette capitale économique se vantait de ses quartiers populaires comme le quartier Rex, le quartier Mboti, le quartier Trois-Cents, le rond-point Lumumba, l'Avenue de l'Indépendance, etc.

Dans le Congo Brazzaville d'antan, la force culturelle reposait sur les valeurs ethniques. L'on découvrait des ethnies, comme les Bembé, les Teke, les Vili, les Lari et les Yombe, ainsi que

leurs préférences gastronomiques. La croyance religieuse s'oscillait entre la foi chrétienne et les croyances traditionnelles africaines. De plus, ce sont les réalités politiques inspirées par la Révolution socialiste scientifique qui éclairent le contexte politique et idéologique de ce temps-là. La Révolution socialiste scientifique, dont l'objectif principal reposait sur la doctrine communiste, était inspirée par l'autodétermination de l'État. Cette doctrine qui s'oppose à l'idéologie capitaliste est en plein essor au Congo Brazzaville en 1970 sous le régime du Président Marien Ngouabi. Comme la sévérité de ce régime interdisait toute opposition, ceux qui s'opposaient à la doctrine socialiste étaient considérés récalcitrants. Dans un entretien sur le sujet de son roman, *Petit Piment*, Mabanckou précise qu'il fallait donc une dévotion totale à l'État, surtout aux consignes du Président, car c'est lui seul qui savait « tout » ; « il ne faut pas désobéir aux ordres du Président ; c'est vraiment une autre forme de la colonisation » (Mabanckou, 2011).

Du reste, ce régime socialiste était aussi caractérisé par le manque de liberté, la corruption, l'ineptie et le détournement de fonds. En tant que régime opposé au bloc de l'Ouest, il fallait se débarrasser de toutes les idéologies opposées à la doctrine communiste et des établissements exploités par les sympathisants du bloc incriminé. La doctrine socialiste jouissait, à cette période, du soutien international, notamment des pays communistes comme l'ex-URSS et Cuba. C'est grâce à l'intervention cubaine, durant le régime de Fidel Castro, que la libération de l'Angola et de certains pays africains a été réalisée.

3.4 HÉTÉROGÉNÉITÉ LANGAGIÈRE COMME STRATÉGIE D'IDENTITÉ

Loin d'être une expérience anodine des enfants dans l'orphelinat de Loango ou à Pointe-Noire, *Petit Piment* est aussi une représentation imaginaire qui révèle à sa manière les éléments sociaux. La question sur le social dans le cadre d'un texte littéraire part du constat qu'un texte est producteur de son propre espace imaginaire et esthétique, ce que Duchet nomme la « socialité de texte ». C'est dans celle-ci que l'on entend comprendre la représentation de l'enfance dans le cadre de cette étude. En l'occurrence, les éléments sociaux déployés dans ce texte s'opèrent au niveau du langage. Pour commencer, Jacques Schouwey déclare que :

L'homme n'est pas avant tout animal rationnel, mais zôon logon échon, pas avant tout le vivant doté de cette trop célèbre et pourtant méconnue raison, mais le vivant qui possède le langage ; qui le possède non comme un instrument disponible et déposable, mais comme une habitation (Schouwey, 1986, p. 11).

La proposition de Schouwey, en matière du langage, évoque la relation mutuelle existant entre homme et le langage ; ce rapport est celui de l'identité. Ainsi dans tout entretien avec les autres, le langage joue le rôle de reflet permettant à mieux connaître celui qui parle. Le langage est donc un médiateur qui sert à co-construire l'identité ; tous les mots utilisés par un énonciateur ou un locuteur se donnent à penser sur soi et sur d'autres (Chomsky, 2005). Marisa Zavalloni réitère le rôle du médiateur que joue le langage en ces termes :

Le langage est un médiateur symbolique, qui permet de se situer, de se présenter à autrui, de négocier. Il porte, de ce fait, l'indéniable trace de la construction sociale de l'identité du sujet. S'il permet une communication d'ordre universel, il conserve, néanmoins, un caractère personnel, car chaque mot est porteur d'un sens autobiographique et renvoie à une histoire sociale et personnelle, qui peut résonner, si l'on procède par investigation focalisée (Zavalloni, 2005, 2007 cité par Raymond, Costalat-Founeau, Syssau, 2008, p. 377).

Suppose-t-on ainsi que l'oscillation entre le langage et l'identité est celui de la représentation ? En élaborant le rapport entre le langage et la représentation, Mikhail Bakhtine affirme que « l'homme est essentiellement un homme qui parle » et sa parole fait « l'objet d'une représentation verbale et littéraire » (Bakhtine, 1978, p. 488). La parole de l'homme comme l'a indiqué Bakhtine permet de penser au rapport entre le langage et l'action. Patrick Charaudeau mentionne à cet effet que « le langage a pour fonction de représenter les actions des êtres humains, les rapports d'agression, de bienfait, d'alliance ou d'opposition qui s'instaurent entre eux, les quêtes dont ils sont porteurs, les motifs qui les animent » (Charaudeau, 2004, p. 152).

Le jeu de représentation entretient un rapport étriqué avec l'image de locuteur ; c'est la raison pour laquelle Coculescu affirme que « l'image du locuteur dans le discours ne consiste pas dans ce qu'il dit de lui-même, mais de l'apparence que lui confèrent les modalités de sa parole » (Coculescu, 2014, p. 670). Cette image de locuteur est transmise par son ethos. La représentation du locuteur est donc effectuée, de façon implicite, par son style, le maniement du langage et par son idéologie. La représentation a trait à l'image de soi que projette le narrateur par le langage. La mise en rapport entre la langue de l'enfant et la représentation se trouve au creuset du texte et l'image que le texte donne du narrateur et des gens auxquels le narrateur parle.

En mêlant le domaine réaliste et l'imaginaire, la représentation de l'enfance dans *Petit Piment* est marquée par la pléthore d'éléments langagiers qui émaillent la narration. Dans cette intrigue, le narrateur tient essentiellement à un style qui lui permet d'incorporer simultanément le réalisme, la fiction et quelques éléments comiques. Le langage constitue donc pour lui une

pierre angulaire dans la mesure où il oriente le lecteur vers les éléments sociaux du roman. À l'opposé de Michel dans *Demain j'aurai vingt ans* qui s'égaré de temps à autre dans le labyrinthe des expressions compliquées des adultes et qui s'exprime de façon naïve, Petit Piment démontre un certain niveau de maîtrise langagière ; celui-ci utilise souvent une langue d'intimité transmise par les énoncés familiers et populaires privilégiant des éléments linguistiques. Selon Godard, la langue populaire est ce qui « normalement ne s'écrit pas » (Godard, 1985, p.57) ; ce sont les faits linguistiques qui la déterminent. Quant à la langue familière, c'est ce que l'on utilise naturellement soit dans une conversation informelle ou dans des milieux informels (Robert, 2007). Ainsi constate-t-on que le dialogue entre le Président zaïrois et ses sbires, tel que rapporté de façon directe par le narrateur, s'actualise par des répétitions aspectuelles que l'on peut identifier dans des expressions suivantes « attendez, attendez, attendez les gars, ah non, ah non, il y a quelque chose qui ne va pas dans cette histoire » « c'est bon, c'est bon, dépense-moi de ton avis... » (PP. 154). La répétition aspectuelle dans ce passage est marquée par une insistance permettant à l'énonciateur d'évoquer son désaccord. Ceci est suivi par le ton familier qui se convoque par des phrases interrogatives : « tu vois mon poing, tu le veux dans la figure ? » (PP. 21), « Tu as déjà vu ça où dans ce monde ? » (PP. 55), grâce auxquelles le narrateur imite fidèlement la langue parlée. Quant au pronom démonstratif « ça », il est utilisé, parfois, de façon redondante pour valoriser le passage vers l'oral. Le ton familier figure aussi dans un adverbe dépourvu de la négation « ne » dans les phrases telles que « c'est pas moi » (PP. 66), « c'est pas une vrai photo » (PP. 160) ; l'omission de la négation « ne » reflète le ton familier. L'on trouve aussi des verbes familiers comme « bazarder », « déguerpir », « détaier », « se ruer », « décarcasser », etc., qui décrivent le statut des bandits. Dans tous ces exemples, il est assez évident que le narrateur détourne et relâche la syntaxe rigide de la langue française pour mettre en valeur le ton familier. Ainsi, le relâchement des éléments langagiers, la répétition aspectuelle des mots ou encore la mise en œuvre des éléments adverbiaux dépourvus de la négation conduisent à l'image de l'enfant. En d'autres mots, l'oscillation continuelle entre la parole de l'enfant et sa mise en œuvre débouchent sur sa représentation.

À l'encontre de la doxa commune selon laquelle la langue de l'enfant est accoutumée marquée par des « spécificités lexicales » (Doquet, 2014), les éléments lexicaux et langagiers dans le cas particulier de *Petit Piment* débordent le confinement de la spécificité lexicale. C'est la raison pour laquelle le langage familier de l'enfant a pris une tournure variée au cours de l'intrigue. Ceci survient dans les locutions verbales familières comme « tourner les talons », »

« trancher le vif », « tourner en bourrique », « regarder de travers », utilisées dans les phrases suivantes : « C'est Tala-Tala qui avait tranché le vif » (PP. 114), « Ils m'avaient tourné les talons » (PP. 115), « il lui était impossible de tourner en bourrique » (PP. 102), « les gens t'auraient regardé de travers » (PP. 147). Au fur et à mesure, chez cet enfant, la langue familière se tourne vers des expressions sexuelles telles que « leur chose-là bien dressée » (PP. 32), qui signifie l'organe génital masculin et une expression comme « Elle ne fait pas la chose-là » (PP. 156) pour désigner un rapport sexuel. Les registres scatologiques figurent dans la référence directe aux expressions comme « faire pipi » (PP. 203), « merde » (PP. 155). Par le truchement de ces expressions scatologiques, le narrateur se livre à une subversion langagière caractérisée par provocation et familiarité (Soumaré, 2016). Une place moins importante est pourtant accordée à la langue verte et des mots d'argot, comme « fric » qui désigne l'argent et « bordèle » qui signifie la maison close.

C'est pourtant la référence à la langue orale qui a mis le texte sous la traite de l'hétérolinguisme qui d'après Rainier Grutman désigne « la présence dans un texte d'idiomes étrangers, sous quelque forme que ce soit, aussi bien que de variétés (sociales, régionales, chronologiques) de la langue principale » (Grutman, 1997, p. 37). Dans cette optique, cet enfant mobilise de façon répétitive les éléments oraux privilégiant la langue africaine qui est transmise par des calques et décalques. Le calque est « un mode d'emprunt par traduction de la forme d'une langue étrangère à la langue dans laquelle se tient le discours (métalangue), ici le français » (Ngalasso, 2001, p. 37). En substance, le calque se montre dans la traduction des expressions africaines en français que l'on peut repérer dans des locutions substantives, comme « le pipi de criquet, le sang de mamba vert, la brave de crapaud, les poils d'éléphant mélangés avec du kaolin et de la crotte de moineau, ça coute la peau de fesse ! » (PP. 215), qui truffent la langue française par la traduction fidèle de la langue autochtone. Le décalque est une expression idiomatique africaine dont le sens ne se déduit pas dans la structure syntaxique. Ceci se trouve dans des expressions comme : « comme ça ils vont comprendre que la vie c'est pas le goudron ! » (PP. 67), qui signifie que la vie n'est pas une promenade de santé. Aussi, une expression comme « m'empêchait d'avaler la salive comme si j'avais un arrête dans la gorge » (PP. 19) renvoie à la difficulté de débrouiller une situation douloureuse.

Deux éléments rhétoriques ; la métaphore et la comparaison, portent aussi les tournures orales. Jean George précise que « sur le plan plus restreint l'on peut dire que la "créativité" verbale de l'enfant (et de l'adulte) subit, qu'elle en ait conscience ou non, certaines contraintes rhétoriques [...] Or, il se trouve que l'enfant dispose d'une certaine prédilection pour les métaphores

verbales » (Jean G., 1972, p 42). Des expressions métaphoriques se déploient dans le récit de manière variée, comme dans la comparaison entre l'orphelinat et le palais de roi Makoko :

Nous laissons aller parfois un peu trop, avant de comprendre que tout ne nous était pas permis que nous n'étions pas dans la fameuse cour du roi Makoko ou les Batekes festoyaient sans relâche pendant que leur souverain ronflait de jour comme de nuit, bercé par les chants de ses griots (PP. 13).

Le cours du Roi Makoko, selon le passage ci-dessus, entre en dialogue avec l'orphelinat par la métaphore dans le sens où l'orphelinat ne jouit pas d'autant de liberté que la cour mentionnée. Ainsi existe-t-il un écart figuratif entre ce qui est énoncé et le sens actuel. Il est également à noter que les tropes tels que les métaphores et les comparaisons sont mis au service de la doxa culturelle, dans la mesure où ce qui est énoncé trouve son sens dans les éléments culturels. C'est le cas dans la comparaison entre la « Révolution scientifique » et « la pluie » : « La Révolution nous était tombée dessus comme une pluie que même nos féticheurs les plus glorifiés n'avaient vue venir » (PP.43). D'autres exemples de métaphores et de comparaisons interviennent dans le geste comique de Papa Moupelo lors de son spectacle (danse de Pygmées) devant les orphelins ; la vitesse de cette danse s'apparente à la « souplesse de félin », la « rapidité de l'écureuil pourchassé par un boa » et « d'un bond de kangourou » (PP. 14). Certes, l'intégration des expressions orales ne cesse pas de produire l'effet hybride non seulement au niveau de l'expression orale mais sur le plan de l'identité du parleur et son histoire de l'enfance.

D'ailleurs, contrairement à Michel dans *Demain j'aurai vingt ans* qui utilise une langue balbutiante et enfantine, cet enfant brouille les frontières langagières par les emprunts linguistiques perceptibles dans les mots et les expressions diverses. Le franchissement de la frontière langagière valorise les éléments hétéroclites qui marquent cette histoire de l'enfance. Ainsi la nature hétérogène du langage de l'enfant relève du plurilinguisme qui à en croire Caroline Juillard « s'applique à des situations de contact entre plusieurs langues ou variétés, présentes aussi bien dans les répertoires verbaux que dans la communication sociale » (Martinet, 1982 cité par Juillard, 2007, p. 235). L'on assiste, d'abord, au lexique gastronomique comme « un plat de saka-saka » (PP. 152), le plat préféré des Congolais, et le surnom « Mami Wata », un génie de la rivière, mi-femme et mi-poisson, qui constituent des emprunts linguistiques de la langue autochtone. Puis, l'on note que l'arsenal linguistique de cet enfant ne finit pas de produire l'effet burlesque et hétérogène dans une expression d'origine latine comme « grosso modo ne veut dire pas dire peut-être mais à peu près » (PP. 136). À ceci s'ajoute les registres communistes, comme « dialectique », « impérialisme », « infrastructure », « superstructure », et leurs analogies locales utilisés par les membres du Parti

Socialiste congolais comme : « *intergouvernementalisation* », « *constitutionnellement* » et « *apopathodiaphulatophobie* », qui marquent le lien entre la politique et la langue selon le point de vue de l'enfant. Le mot « apopathodiaphulatophobie », qui se traduit par « la crainte de la constipation », est un hybride local de langue française qui est employé par les adhérents de la Révolution scientifique pour dénoncer les « impérialistes » ; en d'autres termes, les impérialistes craignent la constipation qui serait la suite de la Révolution scientifique : « Oba Ambochi, qui, pour houspiller les impérialistes, et leurs valet locaux, soutenait qu'ils étaient constipés par la réussite de notre Révolution et souffraient désormais de *apopathodiaphulatophobie* (PP. 50). Du reste, le va-et-vient entre l'Ancien Testament et le Nouveau Testament montre la tournure transculturelle de l'histoire de l'enfance telle que rapportée par le narrateur. Ceci est rendu évident par l'interpénétration de certains versets bibliques comme c'est le cas de l'*Exode* : « L'ange de l'Éternel lui apparut dans une flamme de feu, au milieu d'un buisson, Moïse regarda ; et voici, le buisson était tout en feu, et le buisson ne se consumait point » (Exode 3 :2). L'on trouve, de surcroît, le parabole des ouvriers envoyés à la vigne dans l'Évangile selon Matthieu, rapporté au style direct par le narrateur : « au royaume des cieux, avait-il conclu, comme pour ces ouvriers de la vigne, les derniers seront les premiers et les premiers seront les derniers » (PP. 17). Le langage se pose donc comme la clé non seulement au récit, mais à l'identité de l'enfant nourri par des cultures diverses qui influencent son appartenance langagière.

Conscient de la multitudes de langages qui interviennent dans ce roman, le plurilinguisme semble un phénomène langagier que l'on peut facilement recenser dans le mélange du français, en tant que langue d'écriture, et d'autres langues. Dans la plupart des exemples cités ci-haut, les éléments hétérolinguistiques ne finissent pas de produire un effet de métissage linguistique. Il est donc à remarquer que la cohabitation ou encore la rencontre des registres familiers, des expressions autochtones, des mots empruntés et des métaphores qui sont utilisés dans ce récit témoigne d'une écriture créolisée ou hybride, la créolisation étant un néologisme de Edouard Glissant qui « exige que les éléments hétérogènes mis en relation s'intervalorisent, c'est-à-dire qu'il n'y ait pas de dégradation ou de diminution de l'être, soit de l'intérieur, soit de l'extérieur, dans ce contact et dans ce mélange » (Glissant, 1996, p. 18). Les phénomènes hybrides, hétérogènes ou encore créolisés tout comme l'ethos, éclairent l'image que le narrateur cherche à peindre de lui-même et aux autres. À cet effet, des éléments langagiers mobilisés par le narrateur s'ouvrent sur l'altérité linguistique (l'altérité est définie comme la nature de ce qui est autre) (Lussault & Lévy, 2003). Ceci implique que le langage joue le rôle binaire dans la

mesure où ce qui est dit débouche sur l'image du narrateur et l'histoire de l'enfance qu'il entreprend de rencontrer mais bien au-delà, le langage conduit également au portrait de l'autre que lui-même, c'est-à-dire celui de l'écrivain. L'on soutient donc comme le fait Furgence Manirambona que Mabanckou « se crée, en tout cas, sa propre interlangue à partir de la langue française à laquelle il colle une gamme d'altérités morphologiques, syntaxiques, lexicales, etc. Il concrétise ainsi son identité et sa voix de romancier franco-congolais situé dans et hors de la culture française » (Manirambona, 2015, p. 78). Le narrateur, comme l'auteur, s'applique à une altérité linguistique qui déterritorialise la langue par la rencontre d'autres langues. Ainsi admet-on à l'instar de Soucy Drouin que « puisque son langage se veut une part importante de ce qu'elle est, cette altérité teinte assurément toute sa représentation de soi » (Drouin, 2018, p. 179). La préférence langagière du narrateur va ainsi de pair avec la démarche interlinguistique que Dominique Maingueneau décrit en ces termes :

L'écrivain n'est pas confronté à la langue, mais à une interaction de langues et d'usages, à ce qu'on pourrait appeler une interlangue. Par là on entendra les relations, dans une conjoncture donnée, entre les variétés de la même langue, mais aussi entre cette langue et les autres passées ou contemporaines. C'est en jouant de cette hétéroglossie foncière, de cette forme de « dialogisme » que peut s'instituer une œuvre (Maingueneau, 2004, p. 140).

Le plaisir du lecteur demeure dans le fait que l'écrivain, par l'intermédiaire du narrateur, traverse les frontières langagières pour réaliser un récit cohérent et contemporain. Ce récit cohérent qui est réalisé grâce à la mémoire de l'enfance par le moyen du langage, témoigne de manière partielle de son identité hétérogène. L'ensemble des langues qui figurent dans le texte montre une réappropriation de la langue d'écriture que l'on peut considérer à l'instar de Maingueneau comme « le fruit d'une négociation de l'écrivain qui se constitue sa propre interlangue d'après sa culture et son individualité » (*Ibid.*).

3.5 L'ENFANCE COMME HYBRIDITE DE LA CONSCIENCE HISTORIQUE

Petit Piment manifeste d'autres éléments sociaux qui se trouve à la confluence de l'hybridité et de l'onomastique. L'hybridité, en tant que notion générique, est utilisée dans beaucoup de disciplines, comme les sciences, la politique, l'économie, la linguistique ou encore la littérature. Selon De Toro Alfonso :

L'hybridité doit s'entendre comme la potentialité de la différence assemblée avec une reconnaissance réciproque dans un territoire ou dans une cartographie

énonciatrice commune qui doit toujours être ré-habité(é) et cohabité(é) à nouveau. C'est-à-dire que, dans un espace transculturel de communication, se négocient, se re-codifient et se re-construisent autrui, l'étrangeté et le propre, le connu et l'inconnu, l'hétérogène et l'uniforme. (Alfonso, 2016, p. 73).

En tant qu'une notion répandue, l'hybridité recoupe, en outre, d'autres concepts comme « la multiculturalité », « l'interculturalité », « le nomadisme », « l'altérité », « la transversalité », « l'interaction », « le dialogue », ou encore « l'hétérogénéité » (Segarra, 2016). Au demeurant, l'hybridité consiste aussi en « la transmission de patronyme génétique entre des individus d'espèce différents » (Bernardot & Thomas, 2014, p. 1). Sur le plan onomastique, l'hybridité permet de réfléchir sur les noms attribués à chacun comme marqueur de l'enfance et de l'identité. Dans cette optique, Françoise Prioul mentionne : « Que nommer soit une façon d'individualiser et donc d'établir une frontière entre le possesseur du nom et les autres, cela semble une évidence » (Françoise Prioul, 1993, p. 101).

Dans la littérature, la référence aux noms offre des réflexions sur l'onomastique et l'anthroponymie. C'est Eugène Nicole qui jalonne le rôle de l'onomastique littéraire en précisant qu'elle « a pour tâche de préciser les conditions spécifiques du fonctionnement de son objet dans le champ qui lui est propre car le nom propre est devenu un signe à part entière dans l'étude du texte, et en particulier du texte romanesque » (Nicole, 1983, p. 235). La référence aux enjeux onomastiques permet alors de réfléchir sur le mot « personnage » :

'Personnage' et 'personne' viennent tous deux de *persona* : mot bien ancien [...] signifiant « masque ». Un être humain c'est quelqu'un qui porte un masque (Huston, 2008, p. 158).

Le nom montre des embrayeurs d'un masque grâce auquel on assiste à son emploi binaire. Le jeu de représentation s'apparente ainsi à un « masque » qui sert à conduire la réflexion sur le caractère flou des personnages mis en scène par l'écrivain. Ceci maintient aussi un lien étroit au mot « profession » dont la signification étymologique renvoie à « parler devant » ; il est donc question de ce que le narrateur dit de lui-même et de l'autre. Il s'ensuit dès lors que la représentation de l'enfance dans le cas particulier de ce récit s'attache à ce que le narrateur parle de lui-même en tant que personnage et ce qu'il dit à propos des autres personnages.

Dans le cadre spécifique de *Petit Piment*, les noms comme porteurs de l'identité forment la pierre angulaire permettant au lecteur de cerner la transformation des personnages. Il existe donc un lien étroit entre le nom du personnage et la signification qui s'y rattache. En l'occurrence, la dénomination dans ce roman joue le rôle de repère en raison du fait que les noms attribués aux personnages sont caractérisés par une altérité historique, culturelle,

idéologique, symbolique et sémantique, perceptible dans des éléments cotextuels du roman. En matière des noms et leur rapport à l'histoire, Frédérique Biville souligne que :

Leur dimension historique fait que tout nom propre est à la fois une entité originale et unique, inscrite dans une civilisation, une langue, une culture nationale, et par conséquent un signe linguistique fortement identitaire, chargé d'un lourd potentiel référentiel, mais en même temps un signe linguistique universel, susceptible de transcender les frontières du temps, de l'espace, et de la diversité des langues (Biville, 2005, p. 26).

Les éléments onomastiques remplissent ainsi la fonction de l'ethos qui débouche sur l'image du narrateur et d'autres personnages. Dans *Petit Piment*, la représentation de l'enfance est marquée par l'assignation à un nom. Tout d'abord, on a affaire au nom kilométrique donné au narrateur dès l'enfance : Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abotami namboka ya Bakoko. Simplement appelé Moïse, le nom du narrateur semble être mobilisé par une valeur ambivalente qui s'interpose entre une « versatilité et [une] originalité » (Zinnatullina, 2018, p. 3) que l'on peut percevoir aux niveaux historique et idéologique. En tant que nom qui se situe au croisement du domaine historique et idéologique, le rapport entre le nom Moïse en tant que personnage du texte et le vrai Moïse plonge le lecteur dans l'univers référentiel de la Bible, notamment celui des enfants d'Israël où Moïse apparaît comme libérateur des siens. Le nom assigné à cet enfant met en avant un espace onomastique qui rompt la barrière topographique. Cette rupture permet au lecteur d'appréhender la connotation symbolique de Moïse en tant que personnage. Ceci met notamment l'accent sur son identité qui est illustré par Papa Moupelo le prêtre ; celui qui rattache l'unicité d'un nom à l'identité de son porteur dans la citation ci-dessous :

Papa Moupelo ne m'avait jamais avoué que c'était lui qui m'avait attribué le nom le plus kilométrique de l'orphelinat de Loango et certainement de la ville, voire du pays. Était-ce parce que c'était ainsi chez ses compatriotes zaïrois où les appellations étaient aussi interminables qu'imprononçables, à commercer par celle de leur propre président Mobutu Sese Seko Kuku Ngbendu a Za Banga dont le nom signifiait « le guerrier que va de victoire en victoire sans que personne l'arrête » [...] ? Quand je me plaignais que Untel n'avait pas prononcé correctement ou intégralement mon nom, Papa Moupelo m'incitait à ne pas m'emporter, à prier le soir avant de m'endormir pour remercier le Tout-Puissant car d'après lui le destin d'un être humain est caché dans son nom. Pour me convaincre, il prenait son propre exemple : « Moupelo » voulait dire « prêtre » en Kikongo, et ce n'était pas un hasard s'il était devenu un messager de Dieu comme l'avait été son père (PP. 15-16).

Dans ce passage, le nom attribué à cet enfant ne s'ouvre pas seulement sur la culture cible (de la Bible) mais devient aussi un ancrage idéologique. Dans ce cas, le nom Moïse est une connotation symbolique dont la signification culturelle et idéologique se situe au croisement

de la Bible et de la culture africaine. L'auteur cherche à créer par son personnage un individu hybride. De cette façon, le nom attribué à ce gamin lui vaut une identité fragmentée et hybride. Ainsi s'inquiète-t-il au rythme d'un monologue interne dès le début du récit :

De toutes les questions que je me posais pendant cette période d'agitation intérieure qui marquait le début de ma crise d'adolescence, une seule revenait de jour comme de nuit et m'empêchait d'avaler la salive comme si j'avais un arrête dans la gorge : « étais-je le seul *Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abotami namboka ya Bakoko* ? (PP. 19).

Il importe de noter que le statut binaire de ce nom « Moïse » s'appuie sur le rôle de médiateur qu'il joue entre la culture africaine et celle orientale. À partir de ce fragment de texte, l'on perçoit aussi l'effet dialogique de cette appellation dans la mesure où le nom et sa connotation renvoient à un autre contexte. De cette façon, Anthony Mangeon souligne qu' :

En plaçant délibérément le dialogisme au cœur de ses procédés d'écriture, Alain Mabanckou nous révèle ainsi une vérité fondamentale : même s'ils sont semblables, signifiants et signifiés ne sauraient conserver les mêmes significations selon leurs différents contextes d'usage ; par-delà la simple imitation, l'invention reste donc toujours possible, qui confère de nouveaux signifiés à d'anciens signifiants, ou branche des signifiants globaux sur des signifiés locaux, et inversement (Mangeon, 2011, p. 63).

De même, cet enfant s'est transformé en une caricature historique et son nom se pose comme une clé à la lecture de ce roman.

Du reste, le jeu de miroir entre Moïse en tant qu'être de papier et sa référence entraîne la troisième dimension, celle de l'écrivain. Cet écrivain s'interpose entre Moïse en tant que personnage et Moïse en tant que référence biblique. Comme dans la plupart de ses romans, Alain Mabanckou établit une proximité avec le narrateur à tel point qu'on pourrait croire que *Petit Piment* est quasiment une autobiographie de l'auteur. À titre d'exemple, l'on trouve le narrateur remettant en cause la raison pour laquelle Dieu a décidé de ne pas choisir un Moïse différent de celui de la Bible : « Dieu s'était-Il dédit et avait-Il choisi un autre Moïse plus noir, plus beau, plus grand, plus intelligent, plus libre et vivant dans un autre pays où l'on priait, où l'on dansait et où l'on chantait plus que dans notre pays ? » (PP. 18). Telle interrogation évoquée par le choix des clichés ne renvoie ni à Moïse en tant que personnage fictif, ni au narrateur ; elle décrypte plutôt la manière à travers laquelle le texte reflète la personnalité et les interrogations profondes de l'écrivain. Ainsi, le rapporte qui s'établit entre le narrateur, le personnage et l'écrivain renvoie à Alain Mabanckou. Ceci est décelable dans certaines qualités physiques et intellectuelles, véhiculées par les adjectifs qualificatifs comme « 'grand', 'noir', 'beau', 'libre', 'intelligent' », qui constituent les clichés iconiques mis en place par l'auteur

pour peindre son propre portrait. L'on a ainsi affaire à Mabanckou, noir, grand, beau, intelligent, domiciliant aux États-Unis. De cette manière, il apparaît que la représentation de l'enfance a trait à la représentation esthétique de l'écrivain. En d'autres termes, la mise en scène de l'enfant devient le passage vers la lecture de soi.

Au cours du récit, le nom Moïse cède le pas pour une autre appellation, « Petit Piment ». Ce sobriquet donné à cet enfant en dehors de l'orphelinat est plutôt nourri par la métaphore ; il est inspiré de la bravoure du narrateur lorsqu'il pimente la nourriture de Songi-Songi et Tala-Tala :

J'étais fier de mon surnom de Petit Piment car cela voulait dire qu'ils reconnaissaient que je n'étais pas un poltron. Beaucoup dans notre bande croyait à tort que je devais mon sobriquet au fait que je fourrais mon nez partout [...] j'étais derrière chaque coup fourré des jumeaux, j'en étais parfois l'instigateur (PP. 133).

Il est évident que le nom et le comportement de cet enfant font de lui un objet de transformations continues. Contrairement à la vision uniquement traditionnelle du héros qui est toujours attaché à un contexte spécifique (Biville, 2009), la mise en scène de cet enfant déborde le confinement d'une onomastique unique. Le narrateur devient ainsi un individu fragmenté dont l'identité se disperse « en plusieurs traits de personnalité, et susceptible de s'incarner dans toutes sortes d'individualités, historiques ou littéraires » (*Ibid.* 27). Cette identité fragmentée se lit, au demeurant, dans le rapport référentiel qu'entretient le narrateur avec les personnages historiques du Moyen-âge comme par exemple Robin des Bois et Petit Jean. Ceci est illustré lorsque Tala-Tala avoue à son opposant, Robin le Terrible, que : « Tu ne seras plus ni Robin des Bois, ni Robin le Terrible, c'est fini ! Tu ne seras pas non plus Petit Jean parce que nous avons déjà notre Petit Jean, mais nous l'appellons 'Petit Piment' parce qu'il a fait ses preuves avec du piment » (PP. 130). Une idée pareille se répète lorsque le narrateur rêve d'être Robin des Bois. Tout comme Robin des Bois, Petit Piment met en pratique cette « attitude étrangère » qui consiste à redistribuer aux pauvres du Grand Marché et les habitants de la Mosquée, les biens arrachés à des riches :

C'était à mon tour de rêver d'être Robin des Bois, de vouloir porter son nom comme sobriquet et de posséder ce que le défunt Robin le Terrible n'avait pas pu avoir : le grand cœur de ce personnage. Et quand d'aventure je croisais un voleur de mangues ou de papayes poursuivi par un cul-terreux du Grand Marché, je courrais après le poursuivant, je lançais aussitôt ma petite patte d'emmerdeur, le cul-terreux se retrouvait par terre tandis que le délinquant, à ma grande satisfaction, prenait la poudre d'escampette et levait son pouce droit pour me remercier. C'était ma façon de redistribuer les richesses aux miséreux parce que je disais que ces pauvres brigands agissaient de bonne foi et reprenaient les biens accumulés par les méchants capitalistes de notre agglomération (PP. 134).

Il est à noter que l'attitude que montre cet enfant par rapport aux figures historiques ne fait pas de lui ni Petit Jean ni Robin des Bois, au sens réel ; il se pose plutôt comme une caricature de Robin des Bois. Ceci fraye la voie vers son identité hybride inspirée par sa portée morale : ce que Bakhtine nomme la « valeur morale » car « elle affirme la multiplicité des identités, s'oppose au monopole de la Vérité unique » (Bakhtine cité par Simon, 2013, p. 235). L'on constate dès lors que la valeur morale chez l'enfant ne repose pas forcément sur sa propre culture ou dans la doxa commune de son pays, mais plutôt sur la culture des autres ; telle valeur est apparente dans la référence constante aux personnages intertextuels mentionnés dans le monologue intérieur par le narrateur :

Si le bon Dieu l'avait voulu moi aussi j'aurais bien connu la Cléopâtre qui fit battre le cœur de Jules César et de Marc Antoine, j'aurais connu la sulfureuse Messaline, qui, paraît-il, se prostituait au vu et au su de tous dans les rues de Rome et avait transformée une encoignure du palais royal en maison plus close, lieu d'orgies qui n'avait rien à envier au royaume de notre Maman Fiat 500 à nous (PP. 165).

La mise en comparaison entre Petit Piment et les individus cités ci-haut met en valeur sa nature hétérogène et transculturelle. L'identité transculturelle du narrateur est illustrée dans la comparaison entre Jules César et Marc Antoine, deux personnages fictifs et historiques de Shakespeare. En s'identifiant à ces individus, l'on perçoit l'univers utopique de l'enfant qui est fondé sur la valeur d'autrui comme il en est dans le cas de l'amour érotique entre Jules César et Cléopâtre, avant que celui-là ne meure, et de l'amour 'politique' entre Marc Antoine et Cléopâtre. Il est alors évident que la vision du monde de l'enfant et son histoire se fondent sur l'ouverture aux autres. L'enfant est ainsi métamorphosé en un personnage transculturel tant et si bien que sa perception de ses proches souscrit au processus d'identification hybride. Cette façon d'identification s'ouvre sur la conception du double. Dans ce contexte, Anthony Mangeon reprend la théorie de René Girard :

L'homme est incapable de désirer par lui seul, il faut que l'objet de son désir lui soit désigné par un tiers. La relation à l'autre, toujours déjà triangulaire, tend donc à se cristalliser sur un mode binaire, parce qu'elle superpose, implicitement, les figures du Tiers et du Double – chacun devenant en réalité, dans ses désirs, le rival de l'autre (Mangeon, 2011, p.56).

Certes, les phénomènes onomastiques, du point de vue d'un enfant, dépassent l'identité homogène d'un contexte unique ; ils sont pourtant ancrés dans l'histoire et l'idéologie issues des cultures diverses. Les noms attribués à d'autres enfants dans *Petit Piment* soulèvent ainsi la question sur la mimétique sociale fondée, à en croire Anthony Mangeon, sur la loi du recouplement et celle du redoublement (Mangeon, 2011). Cette loi permet au lecteur de percevoir la différence entre l'original et son double. L'on est donc ramené à un univers humain

dans lequel des enfants se réclament être le double imparfait des autres ; c'est le cas de Robin le Terrible, le caïd terrifiant du Grand Marché qui cristallise sur lui-même la posture de Robin des Bois, le héros du Moyen Age :

Il était surnommé Robin le Terrible parce qu'il se prenait pour Robin des Bois, le héros du Moyen Age qui se cachait avec sa clique de brigands dans une forêt d'Europe et dépouillait les riches pour redistribuer aux pauvres. Sauf que Robin le Terrible n'avait jamais mis les pieds dans une forêt et dépouillait indifféremment les riches et les indigènes (PP. 127).

Il se fit fabriquer un arc, s'habilla avec des vêtements qu'il prétendait être du Moyen Age alors qu'il les dérobait aux puces du Port de Pointe-Noire, sauf le capuchon vert qu'il s'était fait confectionner chez le couturier malien du Grand Marché. Il était ainsi le seul jeune bandit de la ville à se trimbalier avec un arc et des flèches (PP. 129).

Ce passage manifeste une ambivalence idéologique entre Robin des Bois et Robin le Terrible qui est mis en évidence par leurs attitudes différentes ; alors que Robin des Bois se soucie des pauvres, Robin le Terrible les dépouille. Si Robin des Bois traîne dans la forêt, Robin le Terrible se promène dans les quartiers de Pointe-Noire. L'on suppose que c'est le rapport entre l'original et sa caricature qui structure « chez Mabanckou, la plupart des relations sociales, selon un schéma récurrent où alternent constamment 'désir mimétique' et mépris des imitateurs / imitatrices » (Mangeon, 2011, p. 55) comme c'est le cas entre Robin des Bois et Robin le Terrible. La contradiction idéologique fait de Robin le Terrible un épigone de son alter ego. Celui-ci est un stéréotype sur lequel se colle une empreinte historique du paysage politique qui est parsemé par la corruption et l'inégalité à cette époque. Mais il reste que cet « enfant terrible » qui traîne dans les rues de Pointe-Noire est une caricature de l'autrui. Si le comportement de l'enfant se montre dicté par le comportement d'autrui, il s'ensuit que celui-ci est fragmenté afin de recréer le sens.

Une idée similaire est à l'œuvre dans la mise en scène des Trois Moustiquaires, les forces révolutionnaires du dix-septième siècle qui font leur entrée dans ce récit sous l'égide des enfants. On les perçoit par leurs stéréotypes textuels qui se couvrent de moustiquaires : « J'aperçois les silhouettes de ces trois types étranges que nous appelions 'Les Trois Moustiquaires' parce qu'ils se couvraient de moustiquaires du matin au soir, convaincus que les moustiques de la Côte sauvage ne s'en prenaient qu'à eux » (PP. 141). Dans ce cas, l'écart qui dissocie l'original de sa copie, parce que l'écart créé par le décalage onomastique, se résorbe par la duplication caricaturale entre l'original et la copie. Les enfants couverts des moustiquaires en plein air fait de ce roman une écriture de la familiarité dans la mesure où ceux-ci recréent le sens de l'histoire. De cette manière, chez l'enfant, l'histoire n'est plus

homogène mais hétérogène. L'on a ainsi affaire à une forme nouvelle d'identité chez les enfants qui se fonde sur les noms, les idéologies ainsi que sur la culture.

La même notion de l'hybridité et de l'identité fragmentée sous-tend la mise en scène de Sabine Niangui, la femme de ménage qui est renommée Angela Davis tout au début de son adoption, par sa mère adoptive : « elle refusait qu'on ne me fasse des tresses et me surnommait 'Angela Davis', le nom d'une militante noire américaine dont tu n'as peut-être pas encore entendu parler » (PP. 81). Ce nom évoque la mémoire d'une activiste américaine dont l'influence dans l'espace politique et académique est reconnue dans le monde. Le lien patronymique entre cette érudite américaine (Angela Davis) et sa caricature textuelle apparaît comme un transfert figuratif d'une identité. Ainsi, cette « petite Angela » du texte, comme son homologue original, porte aussi quelques qualités physiques et intellectuelles de celle-ci, comme son fameux afro (cheveux non-tressés), et son idéologie en tant que plaideuse pour l'éducation des femmes et des enfants. Mais Sabine n'est pas, en réalité, Angela David, au sens littéral. Elle est un hybride social complémentaire de son original référentiel. Les mêmes procédés de l'hybridité se trouvent dans la mise en scène de Maman Fiat 500 ; l'identité de celle-ci coïncide avec celle de Messaline, la célèbre prostituée, dont la notoriété est connue jusqu'au palais du roi Alexandre. À l'instar de Messaline, Maman Fiat 500 a pour clients les gens de qualité comme Wabongo Wabongo III, l'opposant du président, et le président lui-même. Malgré le lien étroit qui existe entre Messaline et Maman Fiat 500 qui exercent une profession semblable, c'est le caractère de Cléopâtre qui exprime plutôt l'attitude séductrice de cette « reine prostituée » qu'est Maman Fiat 500. L'attitude de ces deux figures historiques, Cléopâtre et Messaline, semble être une métonymie sociale à travers laquelle le narrateur agrandit la personnalité de son personnage féminin, Maman Fiat 500. Cette dernière est ainsi transformée en un hybride social porteur d'une double identité et d'une empreinte transculturelle. Cela implique que les éléments onomastiques de point de vue d'un enfant remplissent la fonction de reflet, permettant au lecteur d'identifier non seulement les individus historiques et leurs éponymes, mais de relier en même temps la conscience historique avec la réalité actuelle.

Le nom et l'attitude de certains personnages s'apparentent à une tendance carnavalesque. Mikhaïl Bakhtine a appliqué cette notion à l'œuvre de François Rabelais. Dans *François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et la Renaissance* Bakhtine précise que :

Le carnavalesque est marqué, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers » « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (la roue), de la face et du profil, profanations ; couronnements et détronements bouffons. La

seconde vie, le second monde de la culture populaire s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme « un monde à l'envers (Bakhtine, 1970, p. 19).

Décrit en fonction de son opposition binaire, le carnavalesque doit être compris comme une sorte d'hybridité qui met en parallèle le comique et le sérieux (Simon, 2010). Conscient de son procédé binaire, le carnavalesque suppose un contraste entre ce qui est formel et ce qui est informel (*Ibid.*). La conscience carnavalesque, dans sa verve moderne, se réinvente notamment dans *Petit Piment* par les surnoms attribués aux 'dix filles' (prostituées) de Maman Fait 500. Leurs surnoms rompent avec toute trace de moralité et mettent en exergue l'un des procédés carnavalesques :

Je les revois avec leurs sobriquets que Maman Fiat 500 leur avait attribués : Féfé Massika « Derrière assuré », Lucie Lembe « Feu de volcan », Kimpa Lokwa « Caresse magique », Georgette Loubondo « Nutella de cinq heures du matin », Jeanne Lolobo « Biscuit fragile », Leonora Dikamona « Décapsulation immédiate », Colette Wawa, « Vénus de Milo », Kathy Mobebisi « Tornade de minuit », Pierrette Songa « Onzième commandement », et Mado Poati « Taille spaghetti » (PP. 165).

Mais leurs clients étaient cependant heureux et comme le disait Maman Fiat 500 elle-même, ces hommes étaient persuadés d'embrasser les reines du Crazy Horse ou du Moulin Rouge à Paris et que le roi n'était plus leur cousin depuis longtemps (PP. 166).

Ces surnoms, tous mobilisés par des sobriquets burlesques, font également référence à certaines vedettes contemporaines, telles que les filles du Crazy Horse et du Moulin Rouge de Paris dont la notoriété, dans le monde, est marquée par leurs vêtements captivants. À l'opposé des tenues désuètes que porte Robin le Terrible, le goût vestimentaire de ces filles semble être attirant :

Je les revois les unes après les autres, ces filles, avec leur pagnes multicolores, leur maquillage copié dans un magazine de mode, leurs faux ongles, leur rouge à lèvres vifs et dégoulinant qui dessinait un baiser indélébile sur les revers de vestes et les cols de chemises des habitués, leurs faux yeux bleus ou verts qui viraient au rouge avec le coucher du soleil, leurs talons-dames rudimentaires qui leur imposaient une démarche de rhinocéros ayant échappé à un braconnier, leur sac à main dans lequel préservatifs et strings étaient rangés à côté des parfums Mananas ou Joli soir et un peigne traditionnel (PP. 166-167).

En résumé, le lien étroit entre les noms attribués aux enfants et leurs proches dans *Petit Piment* traduit l'effet palimpseste. Le caractère et le statut de certains personnages mis en exergue ancrent le texte dans le temps, l'histoire, l'idéologie et l'espace variés. La conscience historique est présentée par l'intermédiaire des personnages divers sur lesquels se colle l'empreinte idéologique et symbolique. Ces traces poussent le lecteur à conclure que ces personnages sont aussi des hybrides sociaux. On constate à la suite de Prioul que le cadre socio-historique

omniprésent dans ces noms permet de penser aux figures étrangères et légendaires (Prioul, 1993). Enfin les noms donnés aux enfants et leurs proches offrent un sens à la fiction et à l'histoire de l'enfance dans cette œuvre de Mabanckou.

Similairement, le mouvement qu'opèrent les personnages tout au long du récit permet à Mabanckou de créer son propre domaine d'application et la condition de lisibilité de son œuvre. L'auteur de *Petit Piment* met le texte en relation avec l'histoire et l'idéologie oscillant entre le contexte de Congo Brazzaville et d'autres contextes. De cette manière, le personnage et l'histoire sont fragmentés et se tournent vers l'hybridité. Dans cette optique, l'histoire exerce son influence sur le personnage d'enfant et en retour, celui-ci la réécrit. Le nom du narrateur donne ainsi la clé à la lecture du social (Djiman, 2010). Certes, le lien homonymique entre Moïse en tant qu'être de papier et Moïse, personnage biblique et le rapport éponymique entre Robin des Bois et Robin le Terrible, sans oublier les Trois Moustiquaires, montrent, à en croire Kasimi Djiman (2010), que le texte ne dépayse pas ; en revanche, il participe à une écriture de familiarités.

En dépit du fait qu'il est question de fiction dans *Petit Piment*, le jeu de dénomination qui s'y trouve entraîne une sorte de mise en abyme ; le narrateur et certains personnages sont fragmentés et transformés en des hybrides sociaux et détenteurs des identités plurielles. De la sorte, le jeu des noms et le caractère des enfants dans *Petit Piment* permettent au lecteur de savoir qu'« un nom propre peut cacher d'autres noms, renvoyer à d'autres personnages ; séparer est en même temps apparenter, créer un miroir où le personnage et ses doubles se reflètent, mais aussi un va-et-vient entre texte et référentialité, texte et intertexte » (Prioul, 1993, p. 102). La représentation de l'enfance dans le cas particulier de ce récit a fait surgir l'identité hybride mobilisée par les rencontres et la négociation entre des cultures diverses. Cette enfance floue entretient également un rapport particulier avec des endroits mentionnés dans le récit.

3.6 LES NOMS ET LA PLURALITÉ DES LIEUX COMME ESTHÉTIQUE DE L'HYBRIDITÉ

Petit Piment est situé dans l'espace géographique du Congo mais l'univers social présenté dans ce roman dépasse le contexte immédiat de ce pays. Tout comme les noms des personnages, certains lieux mentionnés dans *Petit Piment* participent à l'écriture de l'enfance. Pour

commencer, on assiste aux écoles les plus prestigieuses de Pointe-Noire auxquelles réfère le narrateur :

De même bombait-il les pectoraux lorsqu'il clamait que les maîtres et les professeurs de Loango gagnaient plus que leurs collègues de l'école primaire Charles-Miningou, du Collège Roger-Kimangou et même du Lycée Pauline-Kengué, le plus prestigieux de Pointe-Noire (PP. 44).

Ces écoles sont symboliques, car elles établissent un rapport proche avec des individus réels que l'on peut facilement trouver dans les romans de Mabanckou. En tant qu'hypertextes mabanckouens, les noms donnés à ces écoles renvoient à ses parents, comme l'on peut repérer sur la page de dédicace de *Demain j'aurai vingt ans* : « Pour ma mère Pauline Kengué mort en 1995 ; Pour mon père Roger Kimangou mort en 2004 » (DJVA). Le rapport entre les noms assignés à ces endroits et les parents de l'écrivain donne des précisions sur l'enfance de Mabanckou. Grace à ces écoles, Mabanckou ne tente pas seulement d'immortaliser la mémoire de ces êtres auxquels il doit son existence, il les reconnaît de même comme fondateurs de sa carrière intellectuelle. L'on constate que l'écart créé par le rapport triangulaire entre l'écrivain, le narrateur et le personnage principal autorise d'entrevoir le lien étriqué entre la fiction et la réalité de l'enfance de Mabanckou. Loin d'être des lieux manichéens, ces deux écoles participent, partiellement, à l'écriture de l'enfance de Mabanckou.

La perception de ces lieux chez l'enfant dans le cas particulier de ce roman est chargée de sous-entendus idéologiques. *A priori*, les endroits mentionnés dans le récit sont en dialogue perpétuel avec des autres endroits qui se situent à l'extérieur de l'Afrique. Le roman s'ouvre sur le rapport référentiel entre l'orphelinat et la prison d'Alcatraz, la prison la plus protégée des Etats-Unis qui héberge les prisonniers les plus dangereux : « ils veulent faire comme dans le film d'Alcatraz qu'ils ont vu : ils ont besoin d'être à trois pour s'enfuir » (PP. 115). L'on découvre notamment la tentative de Frank Morris et d'autre détenus pour s'évader de ce pénitencier. Le rapport d'homologie entre l'échappée clandestine du narrateur et ses acolytes, et les prisonniers historique de l'île d'Alcatraz, pose l'orphelinat au centre de l'histoire et de la fiction. De cette manière, le décentrement spatial entre l'orphelinat et la fameuse prison de l'Alcatraz réunit le contexte congolais et américain. Cette idée est évoquée à travers la référence aux trois cent « perroquets », qui induit à penser à un autre endroit supposément différent de celui d'Alcatraz : « nous étions trois cents pensionnaires, en réalité trois cents perroquets » (PP. 51). La référence aux perroquets n'est pas sans rappeler la prison Pitești en Roumanie sous l'ère communiste. Cette prison qui réunissait les prisonniers anti-communistes servait à rééduquer les opposants au régime communiste. L'objectif principal de telle « éducation », c'est de

transformer les prisonniers en perroquets prêts à tenir tête aux adversaires communistes. Ainsi va-t-il de soi que l'orphelinat devienne un endroit fragmenté en dialogue avec d'autres.

Enfin, les rues de Pointe-Noire, quoiqu'elles soient périphériques par rapport à la France ou l'Angleterre, est aussi en dialogue avec d'autres endroits. Cela est illustré par la manière dont Robin le Terrible appréhende les rues de Pointe-Noire : Robin le Terrible « raya de son esprit l'idée de la forêt et devint un adolescent trainant dans les rues de Pointe-Noire car pour lui ces rues étaient aussi des forêts » (PP. 128). La mise en rapport des rues de Pointe-Noire et la forêt d'Europe où opère Robin des Bois, fait de cet endroit un lieu hybride et une métonymie de l'Angleterre du dix-septième siècle. En mettant en relief les endroits intertextuels, il est évident que la perception des lieux chez cet enfant dépasse la topographie d'un continent spécifique. Le mouvement de va-et-vient entre son espace autochtone et d'autres espaces permet au narrateur de reconcevoir son espace comme un lieu hybride social basculant entre le Nord et le Sud. Dans ce sens, l'Afrique francophone de son enfance n'est plus un endroit singulier : elle est structurée par de la réalité globale.

Conclusion

Dans ce chapitre, l'accent a été mis sur l'analyse de *Petit Piment* à travers lequel nous avons mis en avant quelques éléments de la littéralité du roman. En nous appuyant particulièrement sur l'approche sociocritique, nous avons aussi mis en exergue le discours social qui recouvre la vie familiale, la situation politique et les croyances traditionnelles. Nous avons ensuite donné des précisions sur la société de référence qui a permis de cerner le contexte immédiat du roman, qui est celui du Congo Brazzaville des années 60 et 70. Nous nous sommes également focalisé sur le contexte politique, religieux ainsi que culturel, de cette société à partir duquel l'imaginaire réaliste de Mabanckou a été relevé.

Le versant fictif de ce roman a été mis en valeur par la société de texte. Nous avons insisté sur la prépondérance du langage en tant que vecteur par lequel le narrateur donne des impressions, soit sur son personnage ou sur le lecteur. En substance, la pléthore de langues qui figurent dans ce récit n'est pas sans rappeler la nature hétérogène de l'enfant, de l'enfance et par extension celle de l'auteur. La cohabitation ou encore la fusion de langues témoigne d'une altérité linguistique qui permet à l'auteur d'ériger sa propre interlangue à partir de la langue française. La langue française telle qu'utilisée dans *Petit Piment* est inspirée par une hétérogénéité langagière qui est la base de l'identité de l'enfance. Nous avons ainsi précisé que le langage et l'identité contribuent à la représentation de l'enfance dans *Petit Piment*.

Par la suite, nous avons lié les éléments onomastiques à la représentation du social en précisant que la nature hybride de l'enfant et de ses proches a été influencée par leurs noms. Nous avons ainsi découvert le rapport étroit entre le nom et les caractères des personnages dans le récit et leur pertinence historique. L'esthétique onomastique a été mise en évidence par l'emploi des noms de figures provenant d'ailleurs pour donner corps au récit. À cet effet les noms ainsi que l'attitude qui s'y rattache ont élucidé la conscience historique, culturelle et idéologique, de telle sorte que les noms attribués aux enfants et d'autres personnages offrent une clé à la lecture du social. Nous avons aussi constaté que la parenté entre l'auteur, le narrateur et le personnage principal par le jeu du « je » ouvre la voie vers une écriture de soi.

Finalement, nous avons mis l'accent sur les lieux symboliques qui entrent dans la description du parcours initiatique de l'enfance et de l'identité hybride de l'auteur-narrateur. Ces lieux dans *Petit Piment* ont été considérés comme hybrides parce qu'ils sont en dialogue avec d'autres lieux. Au bout du compte, la figure de l'enfant se détache de l'idéologie du contexte autochtone

pour se livrer au domaine imaginaire hors de son contexte immédiat. La représentation de l'enfance telle que révélée dans ce roman manifeste une hybridation continuelle et une identité plurielle qui se tissent autour de l'hétérogénéité linguistique, l'hybridité des personnages et des espaces.

LA REPRÉSENTATION DE L'ENFANCE DANS *DEMAIN J'AURAI VINGT ANS*

Introduction

Dans le chapitre précédent, l'enfance en Afrique francophone a été présentée sous le prisme de la souffrance et du désespoir. Moïse, surnommé Petit Piment, un orphelin de treize ans, a raconté la vie difficile et le traitement incommode que ses camarades et lui ont subis à l'orphelinat de Loango au Congo-Brazzaville. La socialité du roman nous a dirigée vers la représentation plus approfondie de l'enfance que nous avons analysée sous les traits de l'hétérogénéité langagière, de l'enfance comme hybridité de la conscience historique et la pluralité des lieux comme esthétique. Alors que dans *Petit Piment* l'enfance semble marquée par la fermeture, l'incarcération et la punition corporelle, *Demain j'aurai vingt ans* positionne l'enfance dans une ambiance familiale, culturelle, idéologique enviable. En nous appuyant toujours sur l'approche sociocritique de Duchet qui se base sur la description des faits sociaux émanant d'un texte, nous proposons d'analyser à travers *Demain j'aurai vingt ans* la représentation de l'enfance. Pour respecter la cohérence d'idée dans ce chapitre, nous allons organiser ce chapitre en six articulations. Nous commençons par le résumé et le parcours narratif du roman. Nous nous dirigerons ensuite vers le versant social du roman où nous prenons comme point focal la société du roman, la société de référence et les éléments du sociogramme. La dernière partie de cette analyse prendra compte des éléments sociaux qui forment la représentation de l'enfance que nous regroupons sous le trait du regard éloigné de l'enfant, l'enfance et l'initiation : la découverte des registres français comme première tentative vers la socialisation, l'appartenance-identité, et l'esthétique autobiographique.

4.1 RÉSUMÉ ET PARCOURS NARRATIF DE *DEMAIN J'AURAI VINGT ANS*

Paru aux éditions Gallimard en 2010, *Demain j'aurai vingt ans* est l'œuvre d'Alain Mabanckou qui donne un nouveau souffle à la littérature africaine, compte tenu de la place consacrée au sujet de l'enfance. Sur la quatrième de couverture de *Petit Piment*, Alice Ferney affirme :

« Faire entendre à l'écrit la voix de l'enfance est un art difficile, Mabanckou y excelle » (PP, 4^{ème} de couv.). Le regard d'un enfant chez Mabanckou lui permet de réfuter des idéologies ainsi que des pratiques sociales qui semblent inutiles, en feignant ignorance et naïveté. Partant de l'hypothèse selon laquelle tout est né de l'enfance, *Demain j'aurai vingt ans* est un roman de l'aventure d'un enfant qui s'ouvre aux réalités mondiales. L'auteur de *Demain j'aurai vingt ans* s'en tient à la tradition rhétorique des célèbres auteurs du dix-huitième siècle comme Montesquieu (avec son célèbre roman *Lettres persanes*) qui jette un regard neuf et naïf sur les fléaux de la société. À l'instar de Montesquieu, Mabanckou lui-même est inspiré par la réalité vécue et *Demain j'aurai vingt ans* se présente comme un terrain fécond pour remettre en cause les défauts de la société. Par ailleurs, en s'appuyant aussi sur la tradition autobiographique des écrivains africains comme Camara Laye ou encore de Cheikh Hamidou Kane, Mabanckou écrit un roman sur la vie d'un petit garçon africain qui est aux prises avec le monde des adultes (Brinker, 2010).

Dans le cas particulier de *Demain j'aurai vingt ans*, le jeune narrateur est un écolier de l'école primaire qui prend comme point focal les événements tant quotidiens qu'historiques auxquels il fait face. Bien qu'il soit encore jeune, cet enfant n'est pas oisif. Il participe activement à tout ce qui se passe autour de lui en critiquant inlassablement les phénomènes qui lui paraissent dérisoires. Parmi ces phénomènes citons l'avortement, le détournement de fonds, la tyrannie, la haine ou encore la gourmandise. Les noms de certains présidents comme Jean Bédel Bokassa de la République centrafricaine, Mobutu Sese Seko de la République du Zaïre, Idi Amin d'Ouganda, l'ayatollah Khomeyni d'Iran ou encore Pol Pot, resonnent de façon effrayante. L'on a donc affaire au parcours d'un enfant embrouillé par les remue-ménages du monde, agité par les fléaux, à la recherche du bonheur. Mabanckou insiste que *Demain j'aurai vingt ans* est aussi une quête du bonheur : celui d'avoir une sœur et un frère, celui de la tolérance envers les autres, et celui d'un monde dépourvu de soucis (Mabanckou, 2011). Grâce à cette fresque à la fois burlesque et naïve, l'on est amené à la découverte de l'enfant ingénieux, prévoyant d'avoir vingt ans et à la quête d'un monde idéal.

Demain j'aurai vingt ans mobilise la forme d'une écriture autobiographique qui retrace la vie, le vécu, la pensée et les aventures d'un petit garçon africain qui s'appelle Michel. Ce gamin de dix ans a grandi auprès de Papa Roger, son père adoptif, un réceptionniste à l'hôtel Victory Palace en ville, et de sa mère Maman Pauline, une commerçante. Ingénieux, débrouillard et curieux, Michel peut compter sur l'amour paternel de Papa Roger, son père nourricier qui se plaît à lui donner sa mallette :

Lorsque je vois arriver papa Roger, je deviens un autre garçon. J'ai envie d'être dans ses bras, de rester avec lui, de l'entendre me parler et me toucher la tête. Parfois je vais l'attendre à l'arrêt de bus Studio-Photo Vicky. Dès que j'aperçois un homme petit en costume marron qui descend du bus, marche très vite avec une valise dans la main gauche et qui regarde droit devant lui, je cours vers lui on dirait un champion du monde de cent mètres. Il me laisse porter sa valise, je la prends dans ma main gauche et je lève le menton très haut pour marcher comme une grande personne. Je veux que ceux qui nous voient sachent qu'il est mon vrai père (DJVA, 109).

Michel profite aussi des commentaires détaillés de son père au sujet de la politique mondiale. Par exemple, c'est Papa Roger qui lui fait comprendre que le shah d'Iran a été renversé et que la capitale d'Iran est Téhéran. À la différence de son père, Maman Pauline est autoritaire. Malgré son refus d'accorder au petit Michel le plaisir d'un baiser chaque soir avant qu'il ne s'endorme, Maman Pauline n'hésite pas, à la hauteur de son éducation, d'initier son petit garçon à la réalité du monde. Ainsi d'après Maman Pauline, « un directeur administratif et financier c'est quelqu'un qui garde tout l'argent de la compagnie et c'est lui aussi qui dit : Toi je t'embauche, toi je t'embauche, toi je vais te renvoyer dans ton village natal » (DJVA, 17).

Michel suit aussi avec beaucoup d'intérêt le discours anticapitaliste et les slogans communistes de son oncle Tonton René, un défenseur des instances socialistes : Karl Marx, Vladimir Ilyich Lénine et Frederick Engels. Chez Michel, la conscience du bien et du mal est nourrie par l'idéologie communiste qui regroupe les gens selon les classes : « D'après mon oncle c'est Karl Marx et Engels qui ont expliqué comment l'histoire du monde n'est que l'histoire des gens qui sont dans des classes, par exemple, les esclaves et les maîtres, les chefs de terres et les paysans qui n'ont pas de terre, etc. » (DJVA, 21). Déçu par le matérialisme de son oncle qui prétend être communiste alors qu'il vit dans le luxe, le jeune Michel se tourne vers Lounès, son ami intime, le fils de Monsieur Motombo. Lounès, qui fréquente une école secondaire, est doué dans l'écriture de la poésie.. Michel exploite son expertise, non seulement pour la relecture de son poème d'amour destinée à sa copine, mais aussi pour des explications des registres inconnus de la langue française. À l'école comme à la maison, le jeune narrateur se vante de son amour pour Caroline, la sœur de Lounès, qui le tient par la main lorsque les deux se rendent à l'école. C'est aussi avec cette jolie fille que Michel rêvait d'avoir deux enfants, un garçon, une fille, et une voiture rouge à cinq places. À l'opposé de Michel, Caroline se montre plus mûre que les autres enfants de son âge ; elle est selon Maman Pauline « une fille évoluée » (DJVA, 27)

L'ambiance sereine dont jouit Michel auprès de sa famille est pourtant bouleversée par la stérilité de sa mère qui l'accuse de sortilège. Ayant été accusé d'être détenteur de la clé qui

ouvrira le ventre de sa mère, Michel est parti à la recherche de ladite clé. La perte ainsi que la quête pour la clé perdue induisent les questions essentielles liées à l'agitation intérieure de ce jeune écolier.

L'étude narratologique vise le texte en ayant comme point de repère la voix du narrateur, le déroulement des événements et l'agencement du texte. Les éléments narratifs permettent d'assister aux temps externe et interne de la narration. Fondièrement, le temps externe a trait au temps de l'écrivain, de l'histoire et du lecteur. Le temps de l'écrivain est le temps dans lequel vit l'auteur du roman ; soit, par exemple, à l'ère précoloniale, coloniale ou post-coloniale. En revanche, le temps de l'histoire est en rapport avec le temps pendant lequel l'intrigue a lieu. Cela peut être également situé dans n'importe quelle époque. En ce qui concerne le temps interne, la narratologie distingue entre le temps de la narration et le temps du récit. Le temps de narration est déterminé par le moment où se situe le narrateur par rapport à l'histoire qu'il entreprend à raconter ; ceci comprend la narration ultérieure, antérieure, simultanée et la narration intercalée. D'ordinaire, la narration ultérieure renvoie à un passé alors que la narration antérieure permet au narrateur de raconter les événements qui auront lieu dans le futur. La narration simultanée gère le déroulement de l'histoire au même moment. Enfin, la narration intercalée est l'entrelacement d'une narration ultérieure et simultanée. Dans *Demain j'aurai vingt ans*, le temps interne va de pair avec la narration simultanée, compte tenu du fait que le narrateur raconte au présent les expériences de son enfance telles qu'elles se déroulent. Il y a pourtant des scènes (des instances analeptiques) qui sont racontées au passé comme la vie de Maman Pauline chez son ex-mari à Louboulou, son village d'origine.

En matière de focalisation dans la narration, Genette distingue entre la focalisation interne, la focalisation zéro (omnisciente) et la focalisation externe. Alors que le narrateur omniscient est détaché du récit, en restant neutre, le narrateur externe, comme suggère le nom, opère depuis l'extérieur du récit. La focalisation externe lui permet d'utiliser les pronoms impersonnels « il » ou « elle » ; ce genre de narrateur ne s'implique pas directement dans l'intrigue. En revanche, la focalisation interne, autrement appelée la voix subjective, renvoie au narrateur qui raconte son histoire par le biais du personnage principal. Ce genre de narrateur connaît intimement d'autres personnages de la sorte qu'il ne peut rien rater d'eux. *Demain j'aurai vingt ans* utilise la focalisation interne. Le narrateur établit un rapport direct tant avec le personnage principal que d'autres personnages. Celui-ci peut donc parler de lui-même et d'autres personnages. Michel fait fréquemment des renvois à lui-même et à ses proches par l'emploi incessant soit des pronoms personnels ou des adjectifs possessifs : « Dans mon pays un chef doit être chauve

et avoir un gros ventre. Comme mon oncle n'est pas chauve et n'a pas de gros ventre, quand tu le vois c'est pas tout de suite tu peux savoir que lui c'est un vrai chef » (DJVA, 17).

L'apport principal qu'amène le point de vue interne dans le cadre particulier de la présente étude est qu'elle laisse place au lecteur de comprendre la subjectivité de l'enfant-narrateur. La subjectivité du jeune narrateur se traduit par l'usage d'expressions subjectives montrant son opinion : « Je me dis que Tonton René est plus fort que Dieu dans les prières de dimanche [...]. Je crois que si mon oncle est dur avec nous c'est parce que les communistes ne rigolent pas » (DJVA, 18, 19). Michel, cet écolier de dix ans qui raconte l'histoire de sa vie quotidienne à la première personne, est aussi un narrateur homodiégétique, c'est-à-dire le héros. Il est également à remarquer que, de temps à autre, le narrateur donne la parole à d'autres personnages ; en cela, *Demain j'aurai vingt ans* offre des récits encadrés permettant au lecteur de suivre des histoires diverses. Par exemple, plus de cinq pages sont dédiées à l'histoire de Roger le Prince, qui est racontée par Maman Martine. Finalement, contrairement à *Petit Piment* où la progression de la narration suit un schéma chronologique, *Demain j'aurai vingt* propose plutôt un ordre anachronique. De ce fait, la progression des événements racontés n'obéit pas forcément à l'ordre chronologique ; le narrateur fait alors le va-et-vient entre l'histoire racontée et ses expériences quotidiennes. De cette manière, les événements se dévoilent après chaque épisode.

4.2 L'ESPACE SOCIAL DE *DEMAIN J'AURAI VINGT ANS*: de la société du roman au sociogramme

L'analyse sociocritique mobilise les outils méthodologiques tels que la société du roman, la société de référence et le sociogramme. Inspirée par la société de référence, la société du roman, qui est encore appelée société textuelle concerne les réalités sociales construites par le texte. La société textuelle constitue un univers diégétique et fictif reflétant les réalités humaines. En prenant le texte littéraire comme le fils conducteur de faits sociaux, la société textuelle permet d'étudier l'ensemble des faits sociaux comme les lois, les pratiques, les valeurs, les structures sociales, économiques et politiques qui constituent l'univers fictif du texte (Duchet, 1973). Dans le cas particulier de ce roman, la société construite par le texte montre des embrayeurs de la réalité quotidienne.

4.2.1 La vie quotidienne comme discours social

Dans *Demain j'aurai vingt ans*, le jeune narrateur présente à son lecteur la réalité quotidienne à la suite de l'avènement de l'indépendance du Congo-Brazzaville. La réalité quotidienne se passe auprès de sa mère, son père, son ami Lounès, sa copine Caroline et ses demi-frères et sœurs. Comme Papa Roger est polygame, Michel et Maman Pauline vivent dans un appartement à quelque distance des autres membres de la famille : « Pour venir chez nous, ils n'ont qu'à marcher un peu, et nous notre maison c'est celle qui est peinte en vert et blanc au milieu de la même avenue » (DJVA, 27). D'abord, l'on trouve Michel à table lors du repas auprès de ses parents où il se décrit lui-même comme serveur de la famille : « Je distribue le sel ou le piment quand ils me le demandent [...] On dirait que je suis arbitre, il ne me manque que le sifflet et le carton » (DJVA, 54). C'est depuis la salle à manger que le jeune Michel nourrit sa gourmandise d'enfant en fixant son regard vers Papa Roger : « on est à table, on mange de la viande de bœuf aux haricots [...] c'est donc papa Roger qui me donne son gros morceau de viande. C'est pour ça que ce soir je regarde beaucoup vers lui » (DJVA, 54-55). Cette ambiance familiale qui témoigne du rapport intime dont jouit ce garçon auprès de ses parents va simultanément avec l'écoute de la radio, notamment la Voix de l'Amérique. Cette chaîne qui est transmise depuis les Etats-Unis devient une fenêtre d'ouverture aux mondes pour cette cellule familiale. La conscience critique de Michel est ainsi cultivée par des bruits qui sortent continuellement du récepteur de radio de son père. Au fur et à mesure du temps et des événements qui passent, le jeune narrateur prend conscience des tendances cruelles de certains leaders de pays comme Idi Amin, l'ayatollah d'Iran ou encore le président Bokassa. En substance, l'écoute de la radio devient pour le jeune garçon un moyen de se cultiver et d'être conscient des enjeux sociopolitiques du monde :

Or Lorsque Roger Guy dit 'vingt et une heure', et que je regarde le réveil qui est sur notre armoire, je vois bien que c'est pas la même heure dans notre pays. Donc, quand il fait nuit ici, il y a d'autres pays qui sont encore en plein jour avec les enfants qui jouent. Quand ici on est debout, ailleurs les gens dorment (DJVA, 91).

Tout comme l'écoute de radio, la scolarité occupe aussi une place cruciale dans la réalité quotidienne que le narrateur raconte dans ce roman. La scolarisation est marquée par la punition corporelle et une pédagogie orientée vers l'apprentissage par cœur. Les écoliers ont pour obligation de mémoriser des éléments du cours sans rien comprendre : « On n'avait en fait rien compris, on était perdus, on a tout simplement recopié ce que le maître avait écrit au tableau » (DJVA, 208). La classe est organisée d'une façon singulière qui permet aux élèves les plus

doués d'occuper les sièges de la première rangée alors que les moins doués sont au fond de la classe. L'on trouve ainsi Andriano, Willy-Dibas et Jérémie assis au premier rang de la classe à l'opposé de Bouzoba qui reste toujours au fond de la classe. De toute façon, Michel fait de son mieux pour rester au milieu : « Moi je fais tout pour ne pas reculer jusqu'au dernier rang et rester dans le rang des moyens » (DJVA, 183). En plus, l'éducation des élèves va de pair avec l'endoctrinement politique au service du communisme. Les élèves sont obligés de savoir réciter, par cœur, les versets du discours de l'Immortel Marien Ngouabi. Ce discours offre des réflexions sur l'idéologie communiste et prend comme toile de fond le renforcement des mœurs africaines. Or, ceux qui ne peuvent pas réciter le discours de l'Immortel risquent une punition corporelle :

Alors le maître prend la chicotte qui est bien cachée dans son sac et la donne à Adriano – Tiens, Adriano, frappe vingt coups de chicotte sur cette élève qui ne peut pas réciter le plus célèbre discours de l'Immortel Marien Ngouabi. Voilà Adriano qui frappe pendant que la classe compte en chœur jusqu'à vingt (DJVA, 203).

La réalité quotidienne est également marquée par des pratiques culturelles comprenant la gastronomie, la musique, la religion et le commerce. Pour ce qui est de la gastronomie, l'on relève entre autres le plat de feuille de manioc aux haricots, des épinards aux poissons salés, le jus de gingembre, l'alcool de maïs ou encore les beignets. De temps à autre, Papa Roger et son ami intime, monsieur Mutombo boivent, à leurs satisfactions, l'alcool de maïs dans les bars de l'Avenue de l'Indépendance. Une telle réunion entre amis dans un bar du quartier va de pair avec de la musique locale de Tabu Ley, Papa Wemba, Franco Luambo-Makiadi, etc.

À l'échelle idéologique, la religion est considérée comme l'*opium du peuple*, notamment par les communistes. La présence de l'Église catholique est pourtant reconnue grâce à la prière que les dévoués de l'église Saint-Jean-Bosco offrent par l'intermédiaire de leur prêtre : « Si on veut Lui parler il faut aller à l'église et c'est le prêtre qui va Lui transmettre nos messages qu'Il lira s'Il a un peu de temps car là-haut Il est débordé matin, midi et soir » (DJVA, 18).

Enfin, la rencontre incessante des étrangers issus des pays divers donne une portée particulière à la réalité quotidienne que décrit le narrateur. Ainsi, le narrateur fait fréquemment des renvois à Ousmane et Bassène, tous deux des commerçants sénégalais, aux Marocains et leurs magasins, aux Libanais de l'Avenue de l'Indépendance qui vendent le Flytox ou encore aux Chinois qui travaillent à l'hôpital Congo-Malaimé. L'on a ainsi affaire au Congo cosmopolite qui ne cesse de montrer les embrayeurs de la réalité des années 1970. C'est cette réalité qui nous conduit à la société de référence.

4.2.2 Le Congo Brazzaville des années soixante-dix : la société de référence.

Il n'est point de fiction qui n'ait de compte à rendre au réel, qui ne rende compte du réel, pas de roman qui ne renvoie à son dehors, en lui inscrit (Duchet, 1973, p. 64).

Comme l'on a déjà indiqué dans le chapitre trois, la société de référence renvoie à la société réelle dont s'inspire l'auteur. La société de référence dans le cadre de la présente étude permet d'appréhender non seulement le contexte historique du roman, mais aussi comment ce contexte a marqué l'enfance que l'auteur a passé au Congo Brazzaville. Bien que ce soit une œuvre de fiction, *Demain j'aurai vingt ans* ne finit pas de montrer les réalités historiques du Congo, voire du monde dans les années soixante et soixante-dix. La société de référence de *Demain j'aurai vingt ans*, tout comme celle de *Petit Piment*, se trouve à Pointe-Noire au Congo-Brazzaville. La particularité de Pointe-Noire dans le cas de ce roman est déjà bien capturée par J.M.G le Clézio sur la quatrième de couverture : « Pointe-Noire, capitale économique du Congo, dans les années 1970 » (DJVA). Pointe-Noire bénéficiait de son statut de ville commerciale avec ses beaux bâtiments et ses quartiers qui abritent des gens d'origines variés et leurs commerces. Les quartiers comme l'avenue de l'Indépendance, le quartier Savon, le quartier Chic ou encore le quartier Rex constituent les endroits populaires à Pointe-Noire des années 1970. Ces quartiers regroupent aussi des étrangers issus des pays divers qui faisaient leurs commerces à Pointe-Noire. L'on y trouve des Libanais, des Libyens, des Chinois, ou encore des Marocains et des Sénégalais. La région Bouenza, dans le sud du Congo-Brazzaville, d'où provient l'auteur faisait partie des régions les plus renommées à cette époque. Elle regroupait des villages comme Louboulou (village natal de Maman Pauline), Moussanda, Ndouga, Ntséké-Pembé, Batabélé, Kimandou et Kiniangui.

L'année 1960 au Congo Brazzaville est celle de la passation du pouvoir de l'ancien colonisateur aux citoyens congolais ; c'est l'année où le pays a obtenu son indépendance. Cependant, comme la plupart des pays africains, cette indépendance a été tellement frappée par les conflits internes, tels les disputes inter-ethniques et les putschs qui ont finalement vu le président Marien Ngouabi accéder au pouvoir. Son régime était caractérisé par l'obédience à la doctrine socialiste. Suite à l'adoption de la cette doctrine, le pays s'est transformé en un pays communiste comme l'ex-URSS, le Vietnam ou encore la Roumanie. Il s'ensuit que l'État détenait le pouvoir absolu sur tous les moyens de production. Pour justifier la prolifération de

la doctrine socialiste, l'on trouve le culte de la personnalité des pionniers communistes comme Karl Marx, Lénine et le président Marien Ngouba lui-même. Dès l'enfance, les citoyens sont conscientisés par les registres communistes comme : « capital », « profit », « moyen de production », « marxisme », « léninisme », « matérialisme », « infrastructure », « superstructure », « prolétariat », « bourgeois », etc. Selon Mabanckou, depuis l'âge élémentaire, les enfants sont orientés vers les discours socialistes au même titre que les adultes : « Je dirais lors qu'on avait dix ans, on était dans une République socialiste communiste où on nous donnait des informations des adultes comme on donne la parole au perroquet » (www.youtube.com). C'est la raison pour laquelle à l'école, les enfants étaient tenus de réciter le discours des pionniers :

Article premier : Le pionnier est un militant conscient et efficace de la jeunesse. Dans tous ses actes il obéit aux ordres du Parti congolais du travail.

Article 2 : Le pionnier vit à l'exemple de l'immortel Marien Ngouabi, fondateur du Parti congolais du travail.

Article 3 : Le pionnier est économe, discipliné et travailleur, il accomplit sa tâche jusqu'au bout.

Article 4 : Le pionnier respecte la nature et la transforme (DJVA, 184).

Ce Congo d'antan, agité par les vagues de soucis politiques, jouissait de la présence de musiciens établis comme Tabu Ley, Papa Wemba, Franco Luambo Makiadi et Madeira, qui sont tous au sommet de leur profession. Du coup, *Demain j'aurai vingt ans* s'interpose au creuset de la fiction et de l'histoire orientant le lecteur vers des réalités démographiques, politiques, culturelles et idéologiques du Congo Brazzaville des années 1960-70. Le foisonnement des discours provenant du roman montre d'ailleurs des indications sociogrammiques.

4.2.3 Les réalités quotidiennes et mondiales comme sociogramme

Le sociogramme est l'ensemble des interrogations sociales présentées sous le prisme du noyau conflictuel. Dans ce récit, le sociogramme recouvre l'ensemble de thèmes majeurs provenant du texte. Il importe de remarquer que les expériences racontées, bien qu'elles soient imaginaires, évoquent des faits historiques issus du contexte immédiat du narrateur et d'ailleurs. Comme l'idéologie politique s'oriente vers le communisme, Michel en comprend le point de vue de son oncle, Tonton René, qui lui explique l'essentiel de l'idéologie communiste :

D'après mon oncle, c'est Karl Marx et Engels qui ont expliqué comment l'histoire du monde n'est que l'histoire des gens qui sont dans des classes, par exemple les esclaves et les maîtres, les chefs de terres et les paysans qui n'ont pas de terres, etc. Donc dans ce monde certains sont en haut, d'autres sont en bas et souffrent parce que ceux qui sont en haut exploitent ceux qui sont en bas (DJVA, 21).

D'ailleurs, cet oncle insiste que l'écart entre les riches et les pauvres existe encore même aujourd'hui :

Mais comme les choses ont beaucoup changé et que ceux qui sont en haut cherchent à bien cacher leurs façons d'exploiter ceux qui sont en bas, Karl Marx et Engels pensent qu'il ne faut surtout pas se tromper, les différences existent encore, et de nos jours il y a maintenant deux grandes classes qui se chamaillent, qui se font la lutte sans pitié : les bourgeois et les prolétaires. C'est facile de les reconnaître dans la rue : les bourgeois ont de gros ventres parce qu'ils mangent ce que les prolétaires produisent et les prolétaires (ou les forcés de la faim) sont tout maigres parce que les bourgeois ne leur laissent que des miettes pour qu'ils se nourrissent un tout petit peu et reviennent travailler le lendemain. Et Tonton René dit que c'est ça qu'on appelle l'exploitation de l'homme par l'homme (*Ibid.*).

Le jeune narrateur écoute son oncle avec satisfaction en remettant en même temps en cause la mise en œuvre de cette idéologie. Comme les communistes sont tenus de mener une vie modeste en prenant pour superficiels les appareils et les installations somptueuses du monde, tels le téléphone, la télévision, le climatiseur et même l'électricité, Michel se demande pourquoi son oncle qui se réclame être défenseur acharné de la doctrine communiste dispose de tous ces appareils. Face à l'incongruité entre la doctrine et sa mise en pratique, qui se traduit par l'hypocrisie de Tonton René, le petit écolier doute du beau discours et des belles intentions révolutionnaires de son oncle.

Michel remet aussi en question le régime dictatorial du président qui cumule quatre postes. Celui-ci, à en croire Michel, n'est qu'un « maître d'esclave » qui prive les gens d'exercer leurs droits de voter en présentant comme excuses des raisons piètres :

Et c'est le PCT qui choisit le Président parce que nous on ne veut pas perdre du temps dans les élections comme en Europe où on va jusqu'à demander au peuple de choisir celui qui sera le président de la République. Est-ce que c'est sérieux, ça ? On ne va pas quand même demander aux gens de choisir un président ! Et s'ils se trompent qu'est-ce qui va se passer après, hein ? Le pays risque d'être par terre. Or les membres du PCT ne se sont jamais trompés (DJVA, 78)

Déçu par l'élan politique de son pays dirigé par les militaires, Papa Roger ne montre aucun respect pour les militaires congolais qui d'après lui ne sont que des lâches. Ils n'ont pas la témérité de défendre la patrie face à une guerre inattendue. Comparés à leurs congénères américains qui s'entraînent régulièrement, il estime que les militaires congolais manquent de formation physique et sont donc inaptes professionnellement. Ce père de famille déplore la

corruption qui a sévèrement ravagé l'armée de son pays en insistant sur l'irresponsabilité des militaires qui sont capables d'opérer un coup d'état pour le plaisir d'obtenir des casiers de bières et des nouvelles tenues. Pour Papa Roger les militaires sont « les gens qui ont des galons pour rien » (DJVA, 77).

À la différence de Maman Pauline qui se montre intéressée par les émissions locales, Papa Roger met en doute la crédibilité des informations provenant de la radio congolaise ; il préfère la Voix de l'Amérique animée par Roger Folly. Pourtant, Michel et son père ne sont pas des observateurs passifs de la marche de leur pays et du monde. Pour preuve, papa Roger était ainsi abasourdi après avoir appris que le Shah d'Iran a été renversé : « Non ! C'est pas possible ! Incroyable ! Pourquoi ils m'ont fait une chose pareille, hein ? Est-ce je méritais ça, moi ? » (DJVA, p.122). Ce jour-là papa Roger ne pouvait pas manger. À l'instar de son père, Michel aussi avait du mal à contenir sa déception face à la nouvelle d'exil du Shah qui a trouvé refuge au Panama quoique ce soit de courte durée : « ma joie ne dure pas longtemps puisque mon père nous dit aussi que les Panaméens se laissent influencer par l'ayatollah Khomeyni et veulent rendre le Shah à l'Iran. Là c'est moi qui allais hurler de colère » (DJVA, 215).

L'on suit avec stupéfaction la brutalité d'Idi Amin Dada en Ouganda et la réticence de la part des leaders africains du monde : « mon père a baissé le son de la radio pour nous expliquer qu'Idi Amin Dada est un monstre plus méchant que le dragon et qu'il mangeait les gens avec du piment et du sel » (DJVA, 140). Excédé par la prégnance du délit d'Idi Amin, Michel conteste la décision de l'Arabie Saoudite qui l'a accueilli alors qu'il était un criminel alors que le Shah errait dans le monde à la quête d'une terre d'asile :

L'Arabie Saoudite a donné à ce criminel une petite maison tranquille avec des gens qui lui préparent la nourriture alors que ceux qui n'ont jamais tué plus de trois cent mille personnes sont en train de mourir de faim dans le continent. Est-ce que c'est normal, ça ? Est-ce qu'il faut tuer plus de trois mille personnes pour être logé gratuitement dans un pays musulman ou quoi ? En plus on lui donne de l'argent de poche chaque mois on dirait que lui aussi est un bon élève qui a fait de bons résultats alors qu'il n'est pas allé à l'école (DJVA, 141).

À cet effet, le jeune personnage ne retient pas son effarement devant le traitement inéquitable entre les deux dirigeants qui ont contraint de quitter le pouvoir dans leur pays. L'on aurait cru, comme le fait Michel, qu'un homme de qualité comme le Shah aurait eu la chance de mener une vie agréable mieux qu'Idi Amin qui a fait plus de trois mille morts en Ouganda. En revanche, c'est toujours le contraire ; alors qu'Idi Amin s'est réfugié en Arabie Saoudite dans une ambiance sereine, le Shah s'enlise sous le poids du déplacement perpétuel. Dans cette

veine, le narrateur critique la complicité des leaders africains qui, malgré tout ceci, ont soutenu 'Idi Amin au sein l'Organisation de l'Unité Africaine (l'OUA).

Tout comme Michel, l'on est aussi étonné par la priorité infondée du Président zaïrois qui a dépensé des millions de dollars pour organiser un combat de boxe aux dépens des citoyens appauvris. Par ailleurs, les personnages sont aussi attentifs au problème du racisme. En effet, Monsieur Mutombo, le couturier du quartier, critique la ségrégation raciale qui a cours en Algérie. Après avoir séjourné plus d'une décennie en Algérie, ce personnage rappelle avec beaucoup de regret les expériences funestes que des Algériens à la peau noire ont subies. Celui-ci ne peut contenir son étonnement à l'égard la discrimination raciale en Afrique, en particulier, parmi les Algériens :

La souffrance des Noirs qui vivent dans les pays arabes, les gens n'en parlent pas trop ! Est-ce que c'est normal, ça, hein ? Là-bas on trouve rarement des Arabes clairs de peau qui se marient avec des Arabes noirs de peau. Il ne faut pas croire que le racisme et l'esclavage c'est seulement entre les Blancs et les Noirs ! Les Arabes aussi ont eu des esclaves noirs (DJVA, 71).

L'on est également effaré par la menace de Pol Pot, le leader des Khmers rouge, au Cambodge qui a fait plus d'un million et demi de morts avant que l'armée du Viêt Nam n'intervienne. Là encore Michel offre son opinion : « si moi Michel j'étais un Cambodgien, j'aurais supporté le Viêt Nam les yeux fermés » (DJVA, 93).

Dans le cercle familial, entre Maman Pauline et Papa Roger, le menu principal des échanges tourne autour de la stérilité de l'épouse. Maman Pauline qui avait tout fait pour avoir des enfants sans succès se plaint sévèrement de cette condition écœurante. Comme bon nombre de femmes dans cette situation, elle est victime de stigmatisons et autre traitement dégradant. A titre d'illustration, elle était victime d'harcèlement conjugal chez le gendarme, son premier mari : « Quand maman Pauline prononçait un mot, le gendarme lui montrait le pistolet on dirait dans les films de cow-boys » (DJVA, 96). Cette stigmatisation est renforcée par l'analphabétisme des femmes dont Maman Pauline relève les causes, par le manque d'instruction : « si une femme va à l'école, disaient-ils, c'est fini, elle va parler le gros français de France, elle va dire NON à tout moment comme les femmes blanches qui sont capables d'engueuler leur mari sans être frappées » (DJVA, 140). Par rapport à leurs congénères européennes, notamment les femmes israéliennes qui ont effectué avec succès, une opération compliquée pour libérer les otages israéliens en Ouganda pendant le régime d'Idi Amin, les femmes africaines semble être cloisonnées.

En dressant l'image d'un monde en plein dysfonctionnement, l'enfant-narrateur pose des questions philosophiques pour savoir, par exemple, le point commun entre l'analphabétisme et la cruauté : « D'accord, on va me dire que maman Pauline elle aussi elle ne sait pas bien lire et écrire, mais elle, elle n'a jamais tué personne et elle parle bien le français car on peut bien parler une langue même si on ne sait pas bien la lire ou bien l'écrire » (DJVA, 140). Michel a la nette impression qu'il n'existe aucun rapport entre l'analphabétisme et la méchanceté. Ainsi, Idi Amin Dada n'a point de raison valable pour son action meurtrière. D'autres questions philosophiques posées par ce gamin portent sur les déboires de sa mère, du fait de sa stérilité. Celui-ci est de l'opinion que personne n'est capable de résoudre certains problèmes, notamment ceux qui touchent à la fertilité dans le couple : « Je me pose mille questions sur cette histoire d'enfants [...]. Qu'est-ce que le médecin, même blanc, peut faire si les enfants qui sont dans le ventre d'une femme décident eux-mêmes d'aller au Ciel sans passer par la Terre ? Est-ce que les hommes blancs, noirs, jaunes ou rouges ont vraiment le pouvoir de changer ce que Dieu a voulu ? » (DJVA, 131). De surcroît, Michel n'est pas en fait insensible à l'attitude dégradante de son oncle qui pense que Papa Roger n'est qu'un serviteur des Blancs. Là encore, le jeune personnage soulève une autre proposition philosophique : « Moi Michel je dis que tout le monde est le boy de quelqu'un. Même Tonton René » (DJVA, 114). Michel insiste en déclarant que l'hégémonie se poursuit encore dans le monde que l'on veuille ou non : « Donc devant ces présidents notre président se fait tout petit comme nain » (*Ibid.*).

4.3 *DEMAIN J'AURAI VINGT ANS*: LE SOCIAL DE L'ENFANCE

La méthode sociocritique dépasse la limite des structures sociales et du sociogramme d'un roman ; le dépassement de cette limite ouvre la voie à l'interrogation esthétique d'où sont issues les sens nouveaux, ce que Duchet nomme « la socialité du roman ». C'est à cette fin que Jovivic affirme que le « social s'inscrit dans le texte et s'y déploie tout en produisant un sens nouveau » (Jovivic, 1999, p. 84). C'est dans le creuset du texte littéraire et de la socialité du roman que nous proposons de découvrir la représentation de l'enfance. Le jeu de représentation qu'on opère dans le cas particulier de *Demain j'aurai vingt ans* se fonde ainsi sur les phénomènes dérivés du texte qui laissent percevoir l'image de l'enfant, tant comme phénomène esthétique que comme représentation de l'idéologie de l'écrivain.

4.3.1 L'enfance et le regard enfantin comme esthétique ironique

Par rapport aux adultes, qui avec l'âge ont appris à être résignés, le regard de l'enfant porte des traces de l'originalité et de l'innocence. Parler comme un enfant offre à un adulte la délectation de dire ce qu'il n'aurait pas voulu dire et de le dire de manière inattendue. La parole de l'enfant n'est pourtant pas éloignée de son regard qui est souvent en rapport avec l'authenticité, la vérité, la lucidité ou encore la fraîcheur. C'est le cas dans *Demain j'aurai vingt ans*, où le regard que l'enfant-narrateur porte sur le monde se montre comme marqueur de l'enfance. Ce regard enfantin de l'enfant est pourtant caractérisé par l'ironie et ses variantes comme la raillerie, le burlesque, etc. L'ironie est un mot d'origine grecque, *eironeia*, qui désigne « rusé », « malin », « tricheur » (Fillière, 2012). Cette figure est également un acte de « simulation de l'ignorance » rendu possible par un discours (*Ibid.*). Selon Fontanier :

L'ironie consiste à dire par une raillerie, ou plaisante, ou sérieuse, le contraire de ce qu'on pense, ou de ce qu'on veut faire penser. Elle semblerait appartenir plus particulièrement à la gaieté ; mais la colère et le mépris l'emploient aussi quelquefois, même avec avantage ; par conséquent, elle peut entrer dans le style noble et dans les sujets les plus graves (Fontanier, 1977, p. 145-146).

La théorie de mentions proposée par Dan Sperber & Deirdre Wilson conçoit toute ironie comme « des mentions ayant un procédé d'écho ; écho plus ou moins lointain, de pensées ou de propos, réels ou imaginaires, attribués ou non à des individus définis » (Sperber & Wilson, 1978, p. 399-412). Chez Ducrot, l'ironiste ne fait que sortir la nature absurde du point de vue d'autrui. De cette manière, l'énonciation ironique remplit non seulement la fonction de l'absurdité, mais elle met également en évidence la position de l'énonciateur. L'effet dialogique de l'ironie est la clé de voute chez Bakhtine qui pose l'ironie sous le trait du conflit social. D'après Bakhtine : « la forme d'ironie en général est conditionnée par un conflit social : c'est la rencontre, dans une voix, de deux jugements de valeur personnifiés et de leur interférence réciproque » (Bakhtine, 1981, p. 15). Les deux jugements de valeur dont parle Bakhtine devient un leitmotiv dans le texte littéraire, car l'ironie s'appuie sur l'idée partagée entre celui qui parle et la personne à qui la parole est adressée. Ce faisant, le rapport réciproque entre le locuteur et le récepteur fait de l'ironie une sorte d'ethos traduisant tant la perspective que l'image du locuteur. Dans cette optique, à en croire Carole Fillière, l'ironie manifeste une double scénographie : « la scène ironique de la fiction sur laquelle se déplacent les corps et les voix des personnages sous la houlette du narrateur dramaturge, et la page, dont la typographie et la syntaxe mettent en évidence les traces du corps et de la voix de l'ironiste » (Fillière, 2011,

p. 1). Certes, le regard enfantin, tout nourrit par l'ironie, s'ouvre sur une forme de distanciation permettant à l'enfant de susciter l'intérêt de son interlocuteur. Les éléments ironiques, qui apparaissent comme l'ethos de l'enfant, ont ainsi pour but de représenter la perspective d'un enfant par un écrivain qui est un adulte. Le regard enfantin, loin d'être un regard anodin, permet à l'écrivain de critiquer le monde sans être soupçonné ou censuré.

Dans le cas particulier de *Demain j'aurai vingt ans*, le regard de Michel est souvent lié à la fausse naïveté. En cédant la parole à un enfant, l'écrivain par le biais du narrateur nous attire vers le regard naïf que porte celui-ci sur les faits quotidiens. Le ton de Michel est badin et son regard candide ; tout semble mis au service de la parodie témoignant de la vérité des adultes. Le regard de l'enfant prend aussi en compte la contradiction idéologique perceptible sous la forme d'antithèses. Ceci est articulé lorsque Michel avoue que Tonton René est communiste alors qu'il vit dans le luxe : « Donc je sais maintenant qu'on peut être communiste et riche » (DJVA, 18). L'ironie dans ce cas se mobilise pour rendre dérisoire l'hypocrisie de son oncle qui faisait semblant d'être communiste alors qu'en vérité sa conduite trahit sa doctrine. De cette façon, le regard de l'enfant rompt avec l'idéologie populaire en nous montrant l'effet dialogique de sa parole. L'on assiste aussi à la place centrale accordée au mot « chef » :

Dans notre pays un chef doit être chauve et avoir un gros ventre. Comme mon oncle n'est pas chauve et n'a pas de gros ventre, quand tu le vois ce n'est pas tout de suite que tu peux savoir que lui c'est un vrai chef avec un grand bureau au centre-ville » (DJVA. 17) [...] Quand je dis « chef », je ne pense pas à mon oncle parce que lui c'est un chef plus petit que notre président de la République (DJVA, 76).

De façon ironique, l'enfant critique le président et son oncle en faisant semblant de les louer. Le caractère contradictoire de l'ironie dans ce passage se traduit par le mot mélioratif : « chef », permettant de percevoir le décalage entre son emploi sémantique, qui renvoie à un homme de qualité, et son sous-entendu pragmatique qui a trait à la corruption. L'usage de ce mot (chef) tout investi de l'ironie sert non seulement à se moquer du président, mais à nous montrer la différence entre le mot et son intention. Pour cela, Fillière précise que « l'ironie est conçue comme une rupture entre le discours et l'intention, entre le mot et l'idée, et entre les mots eux-mêmes » (Fillière, 2012. p.3). Il s'ensuit dès lors qu'à la différence du président qui s'enrichit aux dépens des citoyens, Tonton René n'est qu'un apprenti en ce qui concerne la corruption.

En outre, la référence que fait cet enfant au président de la République qui occupe quatre positions à la fois est également le produit incontestable de l'ironie :

Notre président reste d'abord seul dans la salle pour discuter avec lui-même et il parle d'abord en tant que Premier ministre, puis en tant que ministre de la Défense, et enfin en tant que président du PCT. Voilà pourquoi cette réunion dure plus longtemps que lorsqu'il est avec ses ministres (DJVA, 76).

L'ironie dans ce cas porte une trace de raillerie, permettant à Michel de remettre en cause, sous le prétexte de la moquerie, l'abus de pouvoir. Cependant, bien au-delà de cela, cet extrait exprime le « non » de l'enfant à la gabegie du pouvoir à travers les discours ironiques. De cette façon, le langage et le discours qui en provient débordent le domaine de leur acception sémantique pour mettre à nu l'opinion opposée de l'enfant sur la situation politique. Aussi convient-il de dire que l'ironie porte les sous-entendus politiques frayant la voie à la tendance caustique de l'enfant. Cette idée est à l'œuvre à la page 22, lorsque cet enfant parle de l'ancien président congolais, Marien Ngouabi, dont le nom commence par le titre « immortel ». En l'occurrence, ce titre met en relief les procédés ironiques inspirés par un compliment déguisé. Le gamin pense qu'un immortel doit être encore vivant comme les personnages comiques de la bande dessinée, tels que Blek le Roc, Tintin ou Superman, alors que le défunt président est enterré : « Mais voilà, il faut appeler notre ancien président 'Immortel' même s'il n'est plus vivant. Celui qui n'est pas d'accord, le gouvernement s'occupera de lui, il sera jeté en prison et sera jugé quand notre Révolution aura fini de chasser les capitalistes » (DJVA, 22). Dans ce fragment, l'on a affaire à une sorte de raillerie mordante à travers laquelle cet enfant condamne la cruauté de l'état. Pour montrer son désaccord en ce qui concerne la maltraitance politique, cet enfant nous conduit vers les procédés ambivalents de son énonciation et son discours. Le mot « immortel » est alors doté d'une valeur ambivalente et dialogique, portant à la fois les nuances politiques et surréelles.

La nature ambivalente du discours de cet enfant n'est pas sans rappeler sa perception motivée par l'inversion sémantique qui fait que l'ironie va de pair antiphrase. L'inversion sémantique consiste à exprimer le positif dans le seul objectif de susciter une notion dépréciative. De cette manière, l'enfant retient la capacité de passer un jugement sous l'alibi de la louange. Ceci est illustré dans le texte par le faux éloge réservé à la France au sujet de son exploitation des ressources minières du Congo par cet enfant :

Les Français nous aimaient bien et nous aussi on les aimait bien. Ils nous aiment encore aujourd'hui parce qu'ils continuent à bien s'occuper de notre pétrole qui est dans la mère de Pointe-Noire sinon nous autres on va le gaspiller ou le vendre aux Américains qui en ont besoin pour faire marcher leurs grosses voitures (DJVA, 80).

L'inversion sémantique dans ce dernier passage montre la dominance économique de la France sur le Congo ; elle relève en même temps, comme le propose Linda Hutcheon, « la dissimulation et l'interrogation, donc un décalage entre significations mais aussi un jugement » (Hutcheon, 1981, p.142). Cela implique que la valeur illocutoire de ce genre d'ironie dévoile la fausse amitié existant entre la France et le Congo. Il est donc évident comme l'a noté Jacques Bres que le discours et le langage offrent « un lustre pragmatique à l'ironie (Bres, 2010) et par extension, à l'image de l'enfant.

L'enfant, comme son discours, se transforme en une entité ambivalente dont l'identité se trouve au croisement des cultures ironiques. Son identité forgée à travers son discours et l'énonciation prennent aussi en compte les procédés héroï-comique et burlesque. Alors que le burlesque consiste à diminuer le statut élevé d'un sujet, le procédé héroï-comique cherche à traiter un sujet bas en style élevé (étude littéraire.com).

Le style burlesque se lit lorsque l'enfant fait une référence à Idi Amin Dada, l'ancien président de l'Ouganda, dont le nom Dada renvoie à un chien : « Donc c'est là que je m'arrête net de rire de ce nom du président ougandais même si je trouve que c'est marrant de s'appeler 'Dada' comme le nom de ce chien de notre quartier qui a une queue en spirale et un œil qui suinte du matin au soir » (DJVA, 139-140). Loin d'une dénomination anodine, l'enfant s'intéresse plutôt à dégrader le statut du dictateur. Il le fait en sanguinaire rattachant tout simplement son nom à celui d'un chien du quartier. Dans ce cas, l'on a encore affaire à la nature dialogique du nom « Dada » dont l'usage ironique porte des traces de deux cultures différentes permettant de cerner la nature convergente et divergente entre ces cultures. Le déploiement de l'instance ironique chez cet enfant-narrateur se livre, de toute évidence, au réseau multiple de sens. Comme par exemple lorsque le narrateur compare les citoyens crédules (pour qui le président est un émissaire de Dieu) à un mouton du grand Marché :

Quand le Président nous explique qu'il a été envoyé par Dieu en personne, les gens le croient sans d'abord vérifier si c'est vrai ou si c'est pas vrai. Et nous comme des moutons du Grand Marché, on apprend ses discours à l'école parce que soi-disant ce qu'il dit c'est pour notre bien, ça vient directement de Dieu (DJVA, 79).

La comparaison que dresse cet enfant entre les moutons du Grand Marché et les supporters du président est une métonymie ironique qui a pour fin de dégrader le statut de ceux-ci. Ici encore, l'ironie gère le caractère ambivalent de la locution substantive « moutons du grand marché » qui rime avec ignorance. L'on constate la rupture entre l'attitude humaine et celle de l'animal, et même entre le discours et son intention. Ceci renforce la proposition de Fillière selon

laquelle : « L'ironie est conçue comme une rupture entre le discours et l'intention, entre le mot et l'idée, et entre les mots eux-mêmes » (Fillière, 2012, p. 3). Dans ce sens, l'ironie joue le rôle de désaccord : le refus chez l'enfant de souscrire à la perception populaire. Ce refus constitue la pierre angulaire dans l'extrait ci-dessous où il est encore question du burlesque et de la raillerie :

Le futur président a poussé un cri de guerre et a commencé à les mitrailler les yeux fermés. Il tirait plus vite que Lucky Luke. Et quand il n'y avait plus de balles dans son arme les esprits de nos ancêtres lui en donnaient en pagaille. Même qu'à un moment les esprits de nos ancêtres aussi n'avaient plus de balles. Le futur président est allé se cacher dans un champ de maïs où il est tombé sur un vieillard de l'ethnie bembé qui n'avait plus qu'une seule dent et qui lui a dit de charger des graines de maïs dans son arme (DJVA, 80).

Dans le cas particulier de cet extrait, le narrateur tente de dénigrer le statut du président et de la fonction présidentielle. L'ironie se diffuse par le biais du motif culturel permettant de décrypter l'image de l'enfant en tant que membre d'une société et hors de la même société : son affiliation et sa désaffiliation. L'enfant comme sa parole nous entraîne dans la dualité de l'ironie qui implique un point de vue contradictoire ; cette caractéristique est parfaitement liée à la proposition de Douglas Muecke : « One term of the ironic duality js seen [...] as effectively contradicting, invalidating, exposing, or at the very least, modifying others » (Muecke, 1969, p. 25).

Cet enfant qui remet en cause les enjeux sociaux montre aussi son côté absurde véhiculé par les éléments héroï-comiques. Ceci est rendu tangible dans le texte grâce à un statut élevé attribué aux moustiques de quartier qui, pareils aux êtres humains, devront se protéger contre le malheur inattendu : « Or les moustiques de notre quartier ne sont pas des idiots qu'on peut tromper facilement, surtout qu'ils reconnaissent sur le Flytox le dessin d'un pauvre moustique en train de mourir. Est-ce qu'ils vont accepter de se suicider comme ça sans se battre jusqu'à ta dernière goutte de sang ? » (DJVA. 25). Michel pense que si l'on n'arrive pas à tuer les moustiques, c'est parce qu'ils disposent de leur propre mode de communication : « Faites très attentions les gars, ça pue le Flytox dans cette maison, sauf si vous voulez mourir, pour l'instant cachez-vous dans les armoires, dans les marmites, dans les chaussures ou dans les habits » (DJVA. 25). D'autres exemples des procédés héroï-comiques de l'ironie sont visibles lorsque maman Pauline regarde avec stupéfaction la radio-cassette pour la première fois : « c'est la première fois que moi je vois cet appareil que maman Pauline regarde avec crainte comme si c'était une bombe qui allait exploser dans quelque minutes » (DJVA, 60). Le procédé héroï-comique est

également mis en œuvre à travers le statut élevé accordé à un sac en plastique que Michel utilise pour garder son bulletin de classe : « Quand j'ai trouvé le sac en plastique il était un peu mouillé on dirait que les sacs aussi transpirent comme les êtres humains » (DJVA, 223).

Enfin, le narrateur utilise l'ironie socratique qui consiste à feindre l'ignorance pour contester l'opinion de Papa Roger sur ses défuntés sœurs. Papa Roger, qui s'inquiétait que Michel à son âge pense déjà à la mort, lui rassure que les enfants ne meurent jamais car Dieu s'occupe d'eux en leur donnant assez d'air pour qu'ils soient encore vivants. Michel à son tour interpelle la proposition de son père par une question réfutative : « Moi je lui ai demandé pourquoi Dieu n'a pas mis beaucoup d'air dans les poumons de mes deux grandes sœurs. Il m'a regardé avec pitié » (DJVA, 24).

Dans presque toutes les instances citées dans le roman, l'on a l'impression que l'ironie n'est ni figée ni monolithique. Il en va ainsi, comme l'a indiqué Marilyn Schuster, que : « l'ironie implique un point de vue double ou multiple vis-à-vis d'une situation ou d'une idée, et le passage d'un point de vue qui se présente comme définitif à un autre point de vue qui démasque le premier comme inadéquat, illusoire ou même ridicule » (Schuster, 1980, p. 259). Cette multiplicité du point de vue s'ouvre sur l'identité ambiguë de l'enfant qui dans le texte « brouille le jugement ». Ceci favorise la pluralité du discours en faisant de son énonciation et de son discours un phénomène inassignable (Bertrand, 2014). La mise en scène de l'enfant nous montre comme l'a indiqué Denis Bertrand « le topos véridictoire classique de l'ironie », la « dissimulation feinte » et « la volatilité d'une énonciation pluralisée en différentes instances » (*Ibid.* 9). Ironiser chez cet enfant consiste ainsi à une mise à l'écart et une convergence ou encore être une chose à la fois ; c'est de pouvoir « faire autre chose ou rien, être ailleurs ou nulle part, plus tard ou plus tôt ; c'est se mettre en disponibilité totale ; décoller de la réalité, cesser d'adhérer aux choses et aux mots, pour qu'ils cessent de nous faire mal » (Modreanu, 2011, p. 199).

Au demeurant, le recours à l'ironie chez l'enfant s'installe au creuset du texte et de la vision du monde de l'auteur. Cette disposition esthétique permet au lecteur de constater la connexion établie entre l'enfant-narrateur et l'auteur. Derrière l'image de l'enfant qui se voit confier la tâche de prendre la parole s'abrite l'identité occultée de l'auteur. La perspective de l'enfant inspirée par l'ironie débouche sur une sorte de l'écriture de soi permettant de découvrir la connexion entre le moi du narrateur et celui de l'auteur. Dans cette perspective Fillière montre que : « La voix du personnage disparaît sous celle de son auteur et de son avatar narrateur [...]

L'interventionnisme du narrateur et la présence de l'auteur, qui apparaît dans son aura culturelle et intellectuelle, grâce aux mentions et sélections multiples, créent cette seconde parole spectaculaire » (Fillière, 2012, p. 260). *Demain j'aurai vingt ans* rend ainsi compte de « l'ambivalence du créateur » divisée entre l'enfant amusant qui jouit de la liberté d'expression et l'écrivain qui se cache derrière la ruse de « dédoublement et du reflet ». (*Ibid.*). Ainsi, comme l'a remarqué Bernard De Meyer, « dans son innocence même le gamin offre une image sincère – il est avant tout enfant, qui reconstruit, comme tout enfant, et plus tard comme tout écrivain, son univers à sa guise pour lui donner sens » (De Meyer, 2015, p. 194).

En résumé, le regard neuf que le jeune narrateur porte sur le monde oriente non seulement le lecteur vers son caractère enfantin, mais ceci traduit sa perception de l'incohérence dans la société. Ce regard tout à fait neuf permet au narrateur de s'interroger, de réfuter les propos incohérents des adultes. Du reste, l'influx d'éléments ironiques mobilisés par le narrateur fait raisonner le caractère polymorphique de son discours. Ceci le pousse à forger une identité ambiguë donnant place à l'image de l'enfant et à celle de l'auteur. À travers l'ironie et ses dérivées comme la raillerie, la moquerie, le burlesque ou encore l'héroï-comique, on constate que la représentation de l'enfance est aussi fortement esthétisée

4.3.2 L'enfance et l'initiation : la découverte des registres français comme première tentative de socialisation

Le mot initiation et son dérivé adjectival initiatique, tous les deux issus du mot latin « initum », signifient « commencement » ou « naissance ». L'initiation s'enclenche ainsi dans un procédé de formation dans laquelle l'on se fait acquérir un genre de connaissance particulière (Ongba, 2012). En substance, l'initiation renvoie tant à la « co-naissance » qu'à la « connaissance » dans la mesure où la connaissance qu'acquiert l'enfant donne lieu à une forme de renaissance « étant donné que la formation reçue a éminemment développé son intellect, lui a ouvert des horizons nouveaux pour faire de lui un éclairé » (*Ibid.* 310). Une place de choix a été accordée au parcours initiatique dans certains romans, car ceci permet aux enfants de se hisser au statut des adultes. Dans ce cas, l'enfant connaît une altération de statut en muant en un individu doté d'une nouvelle existence (*Ibid.*). L'initiation est ainsi « un rituel de renaissance » précédée par l'apprentissage, fondé particulièrement sur le langage. Le rapport qu'il y a entre l'initiation et le langage est celui de l'identité. L'on suppose donc comme le fait Patrick Charaudeau que :

La langue est nécessaire à la constitution d'une identité collective, qu'elle garantit la cohésion sociale d'une communauté, qu'elle en constitue d'autant plus le ciment qu'elle s'affiche. Elle est le lieu par excellence de l'intégration sociale, de l'acculturation linguistique, où se forge la symbolique identitaire (Charaudeau, 2001, p. 342).

Selon la théorie de l'interactionnisme symbolique de John Gumperz, la langue et le langage occupent une place centrale dans le processus identitaire (Pepin, 2007). De cette manière, l'identité est la suite de l'interaction inlassable avec la langue. L'identité construite dès lors à partir de la langue de l'enfant l'ancre dans un cadre socio-culturel particulier. Pour le dire autrement, l'enfant trouve son identité à travers la rencontre incessante avec la langue.

Le parcours initiatique constitue la clé de voute de *Demain j'aurai vingt ans*. Ceci oscille notamment entre la découverte de nouvelles expressions et notions de la langue française, ainsi que la tentation de l'écriture en français. Essentiellement, le glissement vers la compréhension de ces expressions et notion inconnues forme l'un des premiers pas vers la socialisation. De la part de Michel, la tentative pour trouver sa propre expression n'est pas tellement facile mais ses efforts déployés pour construire sa propre langue reposent uniquement sur des mots et des expressions appris de l'autre, voire du discours des autres. Le narrateur qui compte avoir vingt ans, se décale entre des notions et des expressions connues et d'autres qui lui apparaissent encore inconnues, comme par exemple « une fille évoluée », « l'enfant assidu » « extraction », « la main à charrue », « la main à plume », « désert », « Sahara », etc., pour trouver sa propre expression. À l'opposé de Mabale et Lounès, dont les compétences linguistiques semblent plus raffinées, en particulier l'emploi qu'ils font de nuances abstraites venant de Marcel Pagnol et Victor Hugo, Michel est encore linguistiquement faible et sa compétence de registres et d'expressions de la langue française reste limitée. Ainsi, on remarque que tout au début de l'intrigue, le jeune narrateur a du mal à comprendre ce qu'on veut dire par une « fille évoluée » :

Peut-être parce que Caroline se comporte comme une vraie madame. A son âge elle met du rouge à lèvres et c'est elle qui tresse les cheveux de presque toutes les mamans des quartiers, y compris ma mère [...] maman Pauline dit que Caroline peut préparer un plat de feuilles de manioc aux haricots que beaucoup de grandes personnes ne réussissent pas toujours. Elle est vraiment évoluée (DJVA, 27).

Dans un mouvement allant de l'univers du connu vers les horizons inconnus, Michel cherche à interpréter les mots et les expressions qui lui sont inconnus à cause de son âge et de sa formation. Pour lui, le mot « évoluée », tel qu'utilisé par Maman Pauline pour décrire Caroline, renvoie à une personne qui prépare bien la nourriture et qui tresse bien les cheveux des mamans du quartier. Cette nature parasitaire de Michel envers des nouveaux mots s'élabore dans la notion d'obéissance communiste : « opium du peuple ». Maman Pauline l'a déjà prévenu : « si

quelqu'un te traite d'« opium du peuple » il faut que tu fasses la bagarre tout de suite parce que c'est une insulte grave et que Tonton René ne peut pas utiliser un mot très difficile comme 'opium' juste pour rire » (DJVA, 18). Michel prend à son compte ce conseil et entreprend d'insulter ceux de ses camarades qui lui font du mal : « moi-même dans la cour de récréation, quand certains de mes camarades m'embêtent trop je les traite 'opium du peuple' et on se bagarre à cause de ça » (*Ibid.*). Dans le cas de ces deux extraits, le langage entre dans un rapport complexe avec son usage. Certes, pour Michel et sa mère, l'expression « opium du peuple » devient un outil de défense ou de provocation, bien que son acception première ait une connotation tout à fait différente. Cette disposition dialogique du langage montre une rupture entre le langage et son intention chez le jeune garçon. La langue se transforme en un outil binaire doté de signification double dans la mesure où ceci revêt une signification tant locale qu'étrangère. Cela va de pair avec la proposition de Charaudeau selon laquelle la langue est « un système de formes qui véhiculent en même temps du sens enregistré socialement comme une sorte de plus grand dénominateur commun pour les membres d'une communauté linguistique » (Charaudeau, 2001, p, 346). Donc, le mot « évoluée » trouve son acception locale chez l'enfant qui le réduit à quelqu'un qui fait bien la cuisine. Pour Michel, l'initiation véhiculée par le langage devient une tentative de quête identitaire, mais cela ne se passe pas sans certaines difficultés. En guise d'illustration, les mots comme « saligaud » et « alter ego », tous deux employés par le chanteur français George Brassens tout au début de sa chanson, posent un problème de compréhension à Lounès et Michel :

*J'ai plaqué mon chêne
Comme un saligaud
Mon copain le chêne
Mon alter ego* (George Brassens, 1958)

Michel qui a du mal à appréhender la connotation nostalgique qu'apportent ces mots, confie à son ami Lounès qui l'assure que « *Alter ego* » est un mot du patois qui renvoie à un égoïste comme monsieur Loubaki, le propriétaire d'un bar du quartier :

C'est quoi donc saligaud ? Je ne sais pas. Lounès ne sait pas. On laisse tomber, on ne cherche plus. Et puis, c'est quoi alter ego ? On ne veut pas laisser tomber, peut-être qu'*alter ego* c'est ce qu'il y a de plus important dans cette chanson.

- *Alter ego* c'est pas du français, dit Lounès.
- C'est dans quelle langue alors si c'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. Il dit ça, mais je sens qu'il n'est pas sûr. Comme on n'a pas trouvé et qu'on continue à réfléchir, Lounès m'apprend qu'*alter ego* c'est quelqu'un qui est très égoïste comme monsieur Loubaki, le propriétaire du bar Le Relax qui demande aux clients de payer le même jour ce qu'ils boivent alors que dans les autres bars on paie à la fin du mois (DJVA, 86-87).

Au fils du temps, les deux amis apprennent que « saligaud » n'a aucun rapport avec un égoïste. Il s'agirait plutôt de quelqu'un qui se comporte mal et « alter ego » signifie « un autre de soi-même ». Comme il le faisait avec le cas de l'emploi de la locution « opium du peuple », Michel se plait à user ces mots nouveaux pour qualifier la relation de son père et le shah d'Iran : « Et quand le chanteur arrive sur 'alter ego' et 'saligaud', j'arrête de manger et je me dis : Mon père pense à son 'alter ego' (le Shah d'Iran) qui a des problèmes à cause des 'saligauds' (Ayatollah) » (DJVA, 124).

À l'école, il est question de l'expression utilisée par le maître de classe dans le bulletin de correspondances pour attester de la régularité de Michel aux séances de classe : « élève très assidu » (DJVA, 225). Tout au début, Michel a du mal à comprendre ce que veut dire ce commentaire avec un adjectif compliqué : « assidu ». Ainsi a-t-il décidé de garder dans un trou son bulletin scolaire : « Je ne comprenais plus rien car si j'avais caché ce bulletin c'était parce que je pensais : 'Elève très assidu' ça veut dire un élève qui ne se comporte pas très bien, un élève qui bavarde beaucoup en classe et idiot comme Bouzoba » (*Ibid.*). Au fur et à mesure, ce gamin constate qu'un « élève assidu » revoie à une description positive comme le dit son père : « Michel a bien travaillé. Il a eu la moyenne, et le maître a écrit comme observation : « élève très assidu » (DJVA, 224).

Force est de remarquer que l'initiation et l'identité qui s'y forment s'installent au creuset de la langue et du discours. Le discursif, à ce stade, ne peut uniquement se réduire à l'ordre linguistique, mais il s'inscrit plutôt dans l'interaction qu'entretient l'enfant avec la langue des autres. Ceci évoque la proposition de Nicholas Pepin selon laquelle « l'identité n'est pas donnée, mais produite dans et par l'interaction » (Pepin, 2007, p. 7). L'on suppose qu'il n'y a pas d'initiation sans interaction. Dans ce sens, le basculement entre le sens juste et faux devient l'inspiration pour la compréhension des mots et des expressions soutenus. Au lieu de se plaindre du foisonnement de mots du registre soutenu qui lui paraissent jusqu'alors bizarres, le narrateur en a profité pour traverser le monde. Dans cette optique, les expressions comme « la main à charrue » et « la main à plume » tirées d'*Une saison en enfer* d'Arthur Rimbaud, apparaissent au moment de son initiation à la lecture comme un premier pas vers la découverte

de nouvelles réalités ; cela lui permet d'impressionner sa copine, lorsque celle-ci voulait savoir ce que signifie la « main à charrue :

Je sursaute parce qu'elle pose les mêmes questions que je m'étais posées la première fois en touchant ce livre [...] je ne peux pas lui dire que je ne sais pas sinon elle va se moquer de moi et croire que je ne connais pas très bien Arthur. En fait la main à plume c'est la main d'un sorcier blanc qui se déguise la nuit en oiseau pour prendre les enfants et les emmener en enfer pendant une saison. C'est pour ça que le titre c'est *Une saison en enfer* » [...].

– Et « la main à charrue » alors ?

– C'est la main qui tire la charrue dans un champ, c'est la main de l'agriculteur et d'après mon oncle, il ne faut pas mettre la charrue avant les bœufs.

Est-ce qu'elle a deviné que je ne sais pas de quoi je parle ? J'ai parlé avec calme, sans hésiter sur un seul mot. En tout cas, pendant qu'elle me regarde avec admiration, moi je sens de l'air frais qui entre dans mes poumons. Je sais que je viens de marquer mille points (DJVA, 376-377).

Progressivement, la maîtrise des expressions soutenues qui lui étaient jusque-là inconnues devient un instrument l'aidant à conquérir le cœur de sa copine. Pour les enfants, à en croire Kathryn Kleppinger, la poésie est moins littérale que symbolique :

The importance of the poetry is less literal than symbolic: the children are too young to understand Rimbaud, but they still recognize French poetry as somehow touching and worth referencing in matters of the heart. And discussing it is still a source of exhilaration for Michel, even if he is not sure what it means. Regardless of their inability to do a close reading of the poetry, it still has significance to their lives; they make it their own (Kleppinger, 2013, p. 222).

Après avoir parcouru les recueils de poèmes d'Arthur Rimbaud, ce gamin passe au roman classique d'Antoine de Saint-Exupéry, *Le Petit Prince* ; toujours à la conquête de mots nouveaux. Il est encore embrouillé par deux mots : « désert » et « Sahara » qu'il a découverts dans la première ligne du *Petit Prince*. Bien au-delà de la découverte de ce vocabulaire, le narrateur s'intéresse également à la prononciation de « Sahara » qui lui apparaît impossible : « même pour le prononcer c'est dur, il ne faut pas oublier l'h ». Quoiqu'il soit confondu par la prononciation de ces mots, c'est le sens qui lui pose encore plus de problèmes : « Le Sahara pour moi c'est maintenant le désert, rien que le désert » (DJVA, 264).

Au regard de tous ces instances initiatiques, l'on constate que la mise en œuvre de la langue et son implication sont dotées de connotations variées selon le contexte de leurs emplois. L'interaction qu'opère l'enfant avec la langue française et d'autres langues dans l'intrigue fait de son parcours initiatique un lieu d'affirmation d'une identité diverse. C'est la raison pour laquelle Charaudeau affirme que : « la langue est nécessaire à la constitution d'une identité

collective, qu'elle garantit la cohésion sociale d'une communauté, qu'elle en constitue d'autant plus le ciment qu'elle s'affiche. Elle est le lieu par excellence de l'intégration sociale, de l'acculturation linguistique, où se forge la symbolique identitaire » (Charaudeau, 2001, p.342). Il est donc évident que les mots et les expressions de la langue française sont investis de sous-entendus culturels, nous permettant de voir ce qu'il y a de différent entre l'emploi sémantique et discursif de certains mots comme par exemple « évoluée » et d'expressions comme « opium du peuple ». L'initiation, comme la langue, dans ce cas, s'interpose entre la culture française et congolaise. Le rapport qu'entretient le langage et l'identité avec l'« autre » se trouve mis à nu. Eu égard de la conception de l'« autre » Charaudeau indique que « nous avons besoin de l'autre, de l'autre dans sa différence, pour prendre conscience de notre existence » (Charaudeau, 2009, p. 28). Ainsi dans *Demain j'aurai vingt ans*, à en croire Virginie Brinker, « la découverte des mots des autres – les adultes, les Occidentaux – est souvent présentée dans l'œuvre de façon décalée et humoristique, comme dans ce passage savoureux et résolument burlesque » (Brinker, 2010, p. 5). L'enfant forge une identité fragmentée entre deux cultures différentes. Dans cette veine, la langue remplit à la fois la fonction d'ouverture à la culture étrangère qui participe d'une poétique de l'initiation de l'enfant-narrateur.

D'ailleurs, tout comme la découverte des mots inconnus et des expressions nouvelles, la rédaction d'un poème d'amour destinée à Caroline devient pour le jeune narrateur le premier pas vers l'écriture. C'était grâce à ce poème que Michel rassure sa copine de son amour pour elle et de son rêve pour l'avenir :

*Quand je serai grand je t'emmènerai dans une île loin là-bas
Où les crabes marchent sur le sable de la Côte sauvage
Notre fille portera des chaussures rouges qui brillent
Et une robe blanche avec des fleurs jaunes
Comme toi
Notre garçon portera un chapeau
Parce que moi aussi je veux porter un chapeau
Quand je serai grand*

*Moi je tiendrai la fille par la main droite
On l'appellera Pauline comme ma mère
Toi tu tiendras le garçon par la main gauche
On l'appellera Roger comme mon père
Notre chien tout blanc gardera la voiture rouge à cinq places
On l'appellera Miguel comme le chien de mon oncle
Mais il ne sera pas méchant
Et il mangera à table avec nous*

*Je te promets que je lirai les livres de Marcel Pagnol
Quand je serai grand*

*Mais je ne te construirai pas un joli château
 Je te construirai une jolie maison en planches
 Comme celle de maman Pauline et Papa Roger
 Un château c'est trop grand
 J'ai peur que mes rêves se perdent dedans
 Et qu'on dise que moi je ne suis qu'un capitaliste
 Or je ne veux pas avoir les globules rouges des capitalistes
 Sinon mes deux sœurs ne vont plus me reconnaître
 Et elles vont me chasser du Ciel le jour où j'arriverai là-haut (DJVA, 134)*

Pour l'essentiel, ce poème évoque non seulement les sentiments du narrateur envers sa copine mais aussi la relation d'intimité qu'il entretient avec les siens. Il rend aussi compte de sa curiosité pour les événements qui lui semblent inquiétants et ceux qui lui font plaisir. On relève par exemple son mécontentement envers son oncle et sa méprise de la doctrine capitaliste. L'on y trouve aussi la nature des rapports qu'il entretient avec ses parents qui habitent dans une maison en planche. À l'instar de ses parents, Michel compte bâtir une maison en planche ; il ne rêve pas d'avoir un château. Les lecteurs ont encore affaire à l'innocence d'un enfant naïf apeuré d'avoir un grand château ; chose qui pourrait briser ses rêves. L'on voit aussi dans le poème son amour pour ses deux sœurs décédées, sa fascination pour les animaux, son rapprochement à Pointe-Noire. Evidemment, l'écriture allonge le sentiment de l'enfant et Brinker précise qu' :

On assiste dans le roman (*Demain j'aurai vingt ans*), à la quête d'une écriture, la naissance d'une langue propre, conquise sur le terrain de celle des autres, certes, mais qui ne tombe jamais dans la redite stérile. L'apprentissage que Michel fait des mots des autres lui permettra en effet de trouver sa langue avec malice, une langue pleine de vie et d'humour (Brinker, 2010).

Comme le parcours initiatique est marqué par l'apprentissage des nouvelles notions du registre et des expressions français, la tentative vers l'écriture et le pas vers la lecture, la notion « appartenance » et « identité » de l'enfant constituent la toile de fond dans ce récit.

4.3.3 L'enfance : entre appartenance et identité

La littérature africaine postcoloniale se trouve tant à l'intersection de cultures diverses que de langues étrangères (Bokiba, 1999). La question sur l'identité et l'appartenance occupe ainsi une place capitale, car elle nous fait comprendre la nature parasitaire de la conception de l'enfance notamment dans le cas de *Demain j'aurai vingt ans*. Il faut tout d'abord quelques mises au point sur l'identité et l'appartenance.

L'identité, selon Emeric Moussavou, se rapporte « tant à une figure sociale, à une représentation abstraite, qu'à une ressemblance à un individu ou à un ensemble de valeurs » (Moussavou, 2015, p. 14). Alex Mucchielli définit l'identité comme : « un ensemble de critères, de définitions d'un sujet et un sentiment interne. Ce sentiment d'identité est composé de sentiments variés : sentiment d'unité, de cohérence, d'appartenance, de valeur, d'autonomie et de confiance organisés autour d'une volonté d'existence » (Mucchielli, 2013, p. 39). Du point de vue anthropologique, Ruano-Borbalan propose que « l'identité est un rapport et non pas une qualification individuelle comme l'entend le langage commun. Ainsi, la question de l'identité est non pas 'qui suis-je?', mais qui 'je suis par rapport aux autres, que sont les autres par rapport à moi?'. Le concept d'identité ne peut pas se séparer du concept d'altérité » (Ruano-Borbalan, 1998, p. 13).

Quant à l'appartenance, René-Pierre Le Scouarnec la définit comme « la relation existentielle de vivre ensemble avec autrui dans une structure englobante » (Le Scouarnec, 2009, p.12). Dans le champ littéraire, « l'appartenance n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais [...] négociation entre le lieu et le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion » (Maingueneau, 2004, p. 72). Dans le contexte particulier de la présente étude, l'on se contente de mêler l'appartenance et l'identité ; les deux correspondent à une sorte de mouvement à la fois ouvert et transnational. La conception de l'appartenance et l'identité est ainsi marquée par l'ouverture aux autres. Certes, à la différence des ouvrages militants africanistes où l'enfance a été conçue comme un espace de cloisonnement et de désespoir, la représentation de l'enfance, vue sous l'angle de l'appartenance et de l'identité, participe à la nouvelle manière de penser l'enfance dans la littérature africaine. Ces deux notions ont trait à la conception de « nationhood » tel que proposée par Kleppinger :

In this novel, the metropolitan center and its less-recognized peripheries are engaged in a give-and-take relationship that challenges all notions of nationhood that depend on concrete borders or boundaries [...] In portraying the lives of these characters, *Demain j'aurai vingt ans* considers their relationships both to France and to the rest of the world (Kleppinger, 2013, p. 221).

D'ailleurs, à en croire Abdoulaye Imorou : « *Demain j'aurai vingt ans* se présente comme une œuvre à travers laquelle il (Mabanckou) réaffirme son appartenance à ce champ en laissant entendre que son engagement pour la littérature-monde n'enlève rien au caractère africain de son travail » (Imorou, 2015, p. 182).

Plusieurs scènes dans *Demain j'aurai vingt ans* témoignent de l'appartenance et l'identité qui se transmettent par les entretiens continuels entre les enfants et le monde extérieur. L'on assiste

à Michel, Lounès et Mabelé qui découvrent le monde, grâce aux ouvrages provenant d'ailleurs. Pour montrer sa supériorité en matière d'écriture poétique, Lounès a recouru à un poème de Victor Hugo destinée à sa fille Adèle, dans lequel le lyrisme joue un rôle central ; « Michel, c'est pas un poème que tu as écrit ! [...] je vais te réciter un vrai poème » :

*Tout enfant, tu dormais près de moi, rose et fraîche,
Comme un petit Jésus assoupi dans sa crèche ;
Ton pur sommeil était si calme et si charmant
Que tu n'entendais pas l'oiseau chanter dans l'ombre ;
Moi, pensif, j'aspirais toute la douceur sombre
Du mystérieux firmament
(Hugo, 1857).*

Lounès se montre fasciné par ce poème sans aucun préjugé contre la nationalité de ce poète. Il en profite pour exprimer son opinion sur l'amour. Mabelé, lui aussi, réussit à retenir l'attention de Caroline par les ouvrages de Marcel Pagnol. Cet écrivain qui a été élu membre de l'Académie française en 1946 et dont les ouvrages autobiographiques (*La Gloire de mon père* et *Le Château de ma mère*) sur son enfance deviennent un point de repère pour Mabelé. Il a l'impression que pour conquérir le cœur de Caroline, il fallait un château comme celui dont parle Marcel Pagnol. Caroline de son côté est envoutée par ce château imaginaire qui flatte son orgueil au point où elle finit par « divorcer » de Michel :

Et Mabelé m'a dit qu'il va m'acheter un joli château comme celui qui est dans les livres de Marcel Pagnol [...] En plus, Mabelé m'écrit des poèmes chaque jour, et dans ses poèmes j'ai des yeux très bleus et de très longs cheveux blonds comme les poupées des filles de l'Europe (DJVA, 120).

Au cours de l'intrigue, le temps passé à fouiller la bibliothèque de son père offre à Michel l'occasion de découvrir un recueil de poésie d'Arthur Rimbaud : *Une saison en enfer*. En dépit de la complexité lyrique et lexicale qui marque ce genre de poésie, Michel est emporté par le portrait de ce « jeune homme au visage d'ange » (DJVA, 217) ; il entreprend à lui rendre compte de sa tristesse, comme si Arthur était encore vivant :

Quand je regarde sa photo, c'est comme un ami que je retrouve. J'ai envie de lui parler de Mabelé qui voulait me casser la gueule la dernière fois alors que c'est lui qui a pris ma femme et qui lui parle des châteaux de ce Marcel Pagnol qui m'énerve. J'ai aussi envie de lui parler de Lounès, de lui dire qu'on se voit beaucoup avec mon ami, qu'on s'aime comme deux frères, qu'on ne se cache rien, mais que je ne vais pas raconter à Lounès que Mabelé a failli me tabasser sinon il va chercher à me venger avec ses katas supérieurs que lui apprend maître John. Or moi je n'aime pas la bagarre et c'est pour ça que je ne suivrai pas Lounès dans son club de karaté (*Ibid.*).

Inspiré par son intimité avec Rimbaud, Michel est encouragé à lire d'autres recueils de son père : « Les livres de mon père sont là devant moi. Il y a le visage d'Arthur. Il me sourit, alors je peux continuer puisqu'il m'encourage » (DJVA, 272). Cet engagement amical entre Michel et Rimbaud suscite chez lui joie, étonnement et déception, surtout l'affaire de vente d'armes : « Ah non, je n'arrive pas à imaginer Arthur en train de vendre des armes comme on a écrit dans ce livre. Les armes c'est pour tuer les gens, c'est pour faire la guerre mondiale. Celui qui vend des armes est aussi coupable que celui qui les utilise » (DJVA, 218).

L'interaction perpétuelle entre ces enfants et le monde extérieur est aussi rendu tangible dans le film *Peur sur la ville*, le film policier franco-italien réalisé par Henri Verneuil en 1975, dans lequel Jean-Paul Belmondo joue le rôle d'un commissaire de police. Ce film devient une inspiration pour Lounès qui apprend comment « gabarer ». La figure tutélaire de cet acteur qui arrive à grimper sur un train en mouvement pour attaquer des assassins, inspire aussi les collégiens qui s'imaginent être à la hauteur des prouesses scéniques de Jean-Paul Belmondo : « Lounès pense que si les collégiens trichent beaucoup dans ce train c'est parce qu'ils ont vu le film *Peur sur la ville* [...] les collégiens se sont dit : Si dans un film on monte au-dessus d'un train en marche sans tomber, nous aussi on peut monter au-dessus du TO pour échapper aux contrôleurs » (*Ibid.*). Emporté par l'histoire de Jean-Paul Belmondo, Michel demande à Lounès comment se gabarer :

D'abord il ne faut pas avoir peur ! Jean-Paul Belmondo n'a jamais peur, quel que soit le film dans lequel on le voit. Dans *Peur sur la ville* ce n'est pas lui qui a peur, c'est la ville. Pour bien gabarer, c'est simple : tu dois attendre que le train démarre, tu cours un peu, puis tu cours plus vite et tu t'agrippes à la porte. Après tu montes sur les échelles qu'il y a entre deux wagons, et tu te retrouves en haut ! (DJVA, 210).

Il est ainsi évident que les enfants interagissent avec la culture étrangère sans aucun préjugé. Ces éléments culturels véhiculée ou encore occasionné par le poème d'amour, la lecture du recueil de Rimbaud ou encore par le film policier, témoignent de la tendance extravertie des enfants qui entretiennent un rapport amical avec d'autres cultures. Ces cultures extérieures auxquelles souscrivent les enfants font de l'enfance une notion partagée entre deux cultures et plusieurs mondes. Ceci a aussi trait à la notion de « tiers-espace » selon laquelle des cultures (française et congolaise, dans notre cas) interagissent harmonieusement sans aucun préjugé :

The third space is a mode of articulation, a way of describing a productive, and not merely reflective, space that engenders new possibility. It is an 'interruptive,

interrogative, and enunciative' space of new forms of cultural meaning and production blurring the limitations of existing boundaries and calling into question established categorisations of culture and identity. According to Bhabha, this hybrid third space is an ambivalent site where cultural meaning and representation have no 'primordial unity or fixity' (Meredith, 1998, p. 3).

Dans ce sens, l'identité propulsée par des rencontres culturelles se pose comme une négociation rentable entre diverses cultures. C'est le cas dans le rapport qu'établissent les enfants avec la culture étrangère. Elle s'illustre dans *Demain j'aurai vingt ans* par la comparaison que dresse le narrateur entre Jacques Mesrine, le bandit le plus dangereux en France, et son homologue hypertextuel qui s'appelle Angoualima (son personnage principal dans *African Psycho*) : « selon Papa Roger, ce Mesrine est plus fort et plus intelligent que notre célèbre bandit à nous qu'on appelait Angoualima et qui avait six doigts à chaque main, quatre yeux, quatre oreilles, deux zizis » (DJVA, 308). Après la mort de Jacques Mesrine, les bandits du Grand Marché se réclament être Mesrine en reniant du même coup Angoualima. À l'instar de Mesrine, ces bandits profitent du slogan iconique de Jacques Mesrine, « *Je vendrai chèrement ma peau* » (DJVA, 309). Cette appartenance transnationale renforce le constat que l'Afrique décrite par le narrateur est en relation continue avec le monde. Une idée similaire est à l'œuvre dans la relation Franco-congolaise lors de la deuxième Guerre mondiale qui a opposé la France et les alliés à l'Allemagne. À cette époque, la France entre dans une relation fraternelle avec le Congo lorsque l'ancien président de la France, Charles de Gaulle, a déclaré que la France n'est plus en France mais à Brazzaville :

Général de Gaulle est venu chez nous à Brazzaville pour annoncer que la France n'est plus dans la France, que la capitale de la France ce n'est plus Paris avec sa tour Eiffel, c'est maintenant Brazzaville la capitale de la France libre. Donc, tous les Français étaient devenus des Congolais comme nous. Et d'ailleurs, en ce temps-là, c'était mieux d'être un Congolais qu'un Français complice des Allemands et commandé par le dictateur Adolf Hitler et sa moustache qui faisait peur. Nous on a donc laissé les Français venir chez nous sans problème. On se disait : Si les Blancs courent se cacher jusqu'ici à Brazzaville c'est que chez eux là-bas en Europe ça chauffe, c'est que les Allemands et leur chef Adolf Hitler ne leur font pas de cadeau (DJVA, 279).

Cette relation fraternelle entre les deux pays rend témoignage du visage hospitalier de l'Afrique résolument ouverte au monde en dépit des différences et de la distance. Par exemple : « Quand ici on est debout, ailleurs les gens dorment, et quand ici on dort, ailleurs les gens sont debout » (DJVA, 91). Ce décalage temporel entre le Congo et l'Amérique montre que le narrateur est bien conscient de ces différences mais tient en revanche à insérer son pays dans le concert dans la carte des pays qui comptent dans le monde. C'est le sens du jeu auquel son camarade et lui

s'adonnent : deviner la destination des avions leur permet de savoir non seulement les noms des capitales des pays du monde, mais de construire la relation amicale (dépourvue de préjugé) avec ces pays. De cette manière Kleppinger souligne que :

Mabanckou's character Michel adopts a different strategy. He engages with everything, be it Congolese, French, or from anywhere else. The various cultural references are not in competition with each other but rather work together to create a boy who understands both that nations and national cultures exist but also that they are meant to be shared and enjoyed everywhere. There is no sentiment of resistance or competition but rather the idea that the French, Italian, and Congolese literature, films, and music Michel enjoys are all equally worthy of his attention and enthusiasm (Kleppinger, 2013, p. 225).

Cette appartenance bigarrée par des références aux pays divers, fait de l'écrivain lui-même une personnalité cosmopolite : un fin connaisseur des milieux africains ainsi que des endroits étrangers. Mabanckou, comme son narrateur, brouille les frontières de son pays natal pour s'ouvrir sur des endroits situés à l'extérieur de son pays. Cette nature cosmopolite alimente son idéologie littéraire en tant qu'écrivain moderne ouvert aux autres. Cette Afrique ainsi que cette enfance dont se préoccupe Michel-Mabanckou côtoient le discours du monde. Aussi Mabanckou affirme-t-il que : « l'Afrique n'est plus seulement en Afrique. En se dispersant à travers le monde, les Africains créent d'autres Afriques, tentent d'autres aventures peut-être salutaires pour la valorisation des cultures du continent noir. Revendiquer une 'africanité' est une attitude fondamentaliste et intolérante » (Mabanckou, 2012, p. 159).

4.3.4 L'écriture de moi : esthétique autobiographique de l'auteur

D'après Coculescu, la littérature prise comme discours littéraire est supposément marquée par la polarité entre les deux positions capitales de l'acte de communication : l'énonciation et la réception (Coculescu 2014). Pour Ducrot, l'énonciation c'est l'apparition d'un énoncé qui fournit le détail sur le(s) « auteur(s) éventuel(s) de l'énonciation » (Ducrot, 1984, p. 193). Dans une œuvre littéraire, un écrivain met en place un projet d'influence sous l'alibi de son narrateur. Pour maintenir son influence sur le lecteur, Alain Mabanckou met en scène le personnage de l'enfant grâce auquel il mobilise un style à la fois comique et naïf. Ce récit met ainsi en place une scénographie par le biais du jeu de pronoms personnels, « je » et « moi », qui nous entraîne au rapport qu'entretient le narrateur avec le personnage et puis avec l'auteur. Cet entrelacement

de connexions triangulaires qu'opèrent ces trois individus entraîne à la dimension autobiographique du récit.

L'autobiographie, à en croire Philippe Lejeune, prend comme point focal la véridicité d'un récit. L'écrivain ressemble ainsi à un historien qui parle de lui-même par le truchement de son narrateur (Lejeune, 1970). Un texte littéraire pris comme une autobiographie est « un acte de la vie réelle, même si par ailleurs il peut avoir les charmes d'une œuvre d'art parce qu'il est bien composé » (*Ibid.*, p. 69). Ce qui est essentiel sont les indicateurs qui nous prédisposent à reconnaître un roman autobiographique ; selon Lejeune ces indicateurs sont :

Mémoires, souvenirs, histoire de ma vie parfois au sous-titre (« autobiographique », « récit », « souvenirs », « journal ») et parfois, simplement à l'absence de sous-titre « roman », parfois il y a une préface de l'auteur, ou en déclaration en page quatrième de couverture (Lejeune, 1975).

Bien que l'on n'ait pas affaire directement à la voix de l'auteur dans *Demain j'aurai vingt ans*, compte tenu de l'écart narratif qui existe entre le narrateur et l'auteur, il reste que ce roman montre des embrayeurs d'un récit autobiographique. L'auteur lui-même affirme concernant son roman : « mon roman est plus dans le sens de l'universalité de l'enfance qui est restée en nous [...] ceux qui ont déjà lu mes livres retrouveront ici et là la petite partie de mon enfance » (Mabanckou, 2011). De même, alors qu'il n'existe pas en tant que tel un pacte autobiographique dans ce roman, au regard de la polarité onomastique entre l'auteur et le protagoniste, ce récit ne finit pas de montrer des indications autobiographiques, surtout quand on considère le point de vue interne du narrateur. Selon Imorou, « la dimension autobiographique du roman ne manque pas de produire chez le lecteur un effet de réel. Celui-ci est d'autant plus fort que le récit est parsemé de renvois à des événements et des personnalités historiques et à des lieux clairement repérables » (Imorou, 2015, p. 183). L'instance autobiographique évoquée dans la dédicace du roman témoigne de la mise en relation entre ce récit et son auteur : « Pour ma mère Pauline Kengué – morte en 1995. Pour mon père Roger Kimangou – mort en 2004 ». Ces deux personnes qui sont personnages dans l'intrigue, sont les parents de l'auteur. La tentative d'inclure ces deux personnes, dans une certaine mesure, donne de l'ampleur à la véracité du roman. Une place importante est également réservée à son village d'origine, Louboulou, et les quartiers populaires de son enfance comme l'avenue de l'Indépendance, le quartier Rex, le quartier Trois-Cent, etc. D'ailleurs, la réflexion sur le Congo-Brazzaville dans les années 1970, comme l'indique la quatrième de couverture, ancre ce roman dans une catégorie autobiographique :

Pointe-Noire, capitale économique du Congo, dans les années 1970. Le narrateur, Michel, est un garçon d'une dizaine d'années qui fait l'apprentissage de la vie, de l'amitié et de l'amour, tandis que le Congo vit sa première décennie d'indépendance sous la houlette de « l'immortel Marien Ngouabi », chef charismatique marxiste. Les épisodes d'une chronique familiale truculente et joyeuse se succèdent, avec ses situations burlesques, ses personnages hauts en couleurs [...]. Les histoires d'amour y tiennent la plus grande place, avec des personnages attachants de jeunes filles et de femmes (DJVA).

D'ailleurs, le rapport entre le « Moi racontant » et le « Moi raconté » fait porter l'observation sur la nature autobiographique de ce récit (Brinker, 2010). Ceci est mis en évidence par le double emploi du « je » : le « je » qui raconte des événements du passé et celui qui raconte les événements actuels. On se souvient de l'histoire du déplacement de Maman Pauline depuis son village Louboulou chez le gendarme, le père biologique de Michel, jusqu'à sa rencontre inopinée avec Papa Roger à Pointe-Noire. Le narrateur raconte donc cette histoire au passé pour mettre en valeur la nature autobiographique de son histoire.

Par ailleurs, *Demain j'aurai vingt ans* s'inscrit dans la tradition d'autres romans autobiographiques comme *L'Enfant noir* de Camara Laye. C'est la raison pour laquelle Mabanckou mentionne sur la quatrième de couverture de *L'Enfant noir, livre initiatique* de Camara Laye que :

Lire *L'Enfant noir*, c'est emprunter les sentes de l'initiation, c'est décrypter les codes d'une société, de tout un peuple. On en sort ébloui, surpris d'être entré dans un univers de personnages humbles, dépositaires d'une culture de la courtoisie, de l'échange et de la dignité [...] le véritable acte de naissance d'une littérature africaine autonome, débarrassée des dogmes, des tracts (Laye, 2006).

Bien que Mabanckou cherche par le biais de *Demain j'aurai vingt ans* à se positionner en tant qu'auteur postcolonial, il n'hésite pas à affirmer que la plupart des auteurs africains ont écrit leur « Enfant noir ». C'est le cas avec les ouvrages autobiographiques des auteurs africains comme Cheikh Hamidou Kane (*L'Aventure ambiguë*), Bernard Dadié (*Climbié*), Wole Soyinka (*Aké : The Years of Childhood*) ou encore Aké Loba (*Kocoumbo, étudiant noir*).

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons analysé *Demain j'aurai vingt ans*. Pour commencer, nous avons proposé un résumé du roman et nous avons cerné la date de sa parution, son auteur, la voix du narrateur et bien d'autres personnages sans entrer dans de profonds détails. En nous appuyant sur l'approche sociocritique de Duchet, en particulier sur ses éléments analytiques comme la société du roman, la société de référence et le sociogramme, nous avons pu nous interroger sur les discours sociaux émanant du roman. Un regard particulier a été porté sur les éléments sociogrammiques comme l'avidité, la stérilité, la méchanceté, et bien d'autres défis sociaux. Par ailleurs, nous avons pu montrer que l'analyse sociocritique dépasse le simple cadre de la mise en exergue du discours social. Au cœur de cette méthode se trouve ce que Duchet nomme « la socialité du texte », grâce à laquelle nous avons abordé la question portant sur la représentation de l'enfance par le biais des thèmes suivants : « l'enfance et l'initiation : la découverte des registres français comme première tentative vers la socialisation », « l'enfance et le regard enfantin comme esthétique ironique », « l'enfance : l'appartenance et l'identité » et « l'écriture de moi : l'esthétique autobiographique de l'auteur ». Nous avons d'abord constaté comment Michel a trouvé ses propres expressions en prenant pour base les expressions des autres. Du reste, nous avons aussi assisté au regard puéril de l'enfant en tant qu'esthétique ironique fondée sur l'ambivalence. Le regard enfantin que porte ce petit garçon sur les péripéties qui l'entourent ont débouché sur d'autres variantes de l'ironie comme la raillerie, le burlesque et l'héroï-comique. Tous ces procédés esthétiques ont été mis au service de la critique sociale afin d'appréhender le caractère hétérogène de l'œuvre étudiée. Ensuite, l'accent a été mis sur les catégories de l'appartenance et de l'identité qui ont dévoilé la nature transnationale de l'enfance. Dans cette optique, nous avons suivi les interactions culturelles sous le prisme de Michel et de ses camarades pour arriver à conclure à l'extraversion de ces personnages. Dans le même ordre d'idée, nous avons insisté que le Congo décrit dans le roman est aussi un pays très ouvert au monde, ce qui explique que les références de sa jeunesse soient plus ailleurs que parmi les modèles locaux. Finalement, nous avons pu montrer que *Demain j'aurai vingt ans* est un récit autobiographique d'Alain Mabanckou. Les indicateurs autobiographiques sont assez perceptibles dans la quatrième de couverture, la vraisemblance de l'histoire racontée et le rapport entre le moi raconté et le moi racontant.

LA REPRÉSENTATION DE L'ENFANCE DANS *LES CIGOGNES SONT IMMORTELLES*

Introduction

Dans le quatrième chapitre, nous avons suivi la vie d'un petit écolier à Pointe-Noire. Le jeune narrateur, qui s'est trouvé dans les vicissitudes du monde adulte, nous plonge dans la vie quotidienne autour de ses parents, de son ami, de sa copine et de tout ce qui vient de l'étranger. Cet « enfant assidu », comme l'a remarqué son maître à l'école, qui porte l'observation sur les événements mondiaux, n'est pas sans rappeler Alain Mabanckou. En nous appuyant sur l'approche sociocritique, notamment la socialité du texte, nous avons pu aborder la représentation de l'enfance sous quatre angles : le regard candide de l'enfant, parcours initiatique de l'enfance, l'appartenance et l'esthétique autobiographique de l'auteur.

Dans ce chapitre, nous allons analyser *Les Cigognes sont immortelles* d'Alain Mabanckou. En restant toujours fidèle à l'approche sociocritique de Claude Duchet, nous comptons décortiquer une dernière fois la touche singulière de Mabanckou dans sa peinture de l'enfance. Nous diviserons ainsi ce chapitre en deux grandes parties. La première partie portera sur le parcours narratif et des dimensions sociales du roman. Cette partie incorporera le résumé de l'intrigue, la structure narrative, la société de roman, la société de référence et le sociogramme. La seconde partie sera axée sur la socialité du roman grâce à laquelle nous cherchons examiner la théorie du rire et de l'humour et sa mise en pratique dans le récit. Par ailleurs, nous nous évertuerons à passer en revue la rhétorique du rire. Enfin, l'esthétique de soi nous donnera l'occasion d'examiner le rapport entre l'enfant et l'animal en tant que représentation idéologique de l'auteur.

5.1 *LES CIGOGNES SONT IMMORTELLES*: LE PARCOUR NARRATIF ET SOCIAL

Les cigognes sont immortelles est un roman d'Alain Mabanckou qui a été publié aux éditions du Seuil en 2018. Ce roman apparaît comme la suite de *Demain j'aurai vingt ans* puisqu'il emprunte largement au registre autobiographique. En effet, le pacte discursif et narratif entre certains personnages et l'auteur y semble maintenu. L'on y trouve des embrayeurs

hypertextuels qui évoque Pointe-Noire, la capitale économique du Congo Brazzaville, comme dans *Demain j'aurai vingt ans*. Dans ce roman, Alain Mabanckou nous fait parcourir le paysage congolais postcolonial de 1977 en portant principalement l'attention de son lecteur sur trois jours, le 19, le 20 et le 21 mars de cette année qui marquent l'une des plus sombres périodes de l'histoire politique de la République du Congo. Le camarade président Marien Ngouabi a été assassiné le 19 mars 1977 et le 20 mars marque le jour où le Capitaine Nyaka, l'oncle de Michel, a été exécuté par la junte militaire et Maman Pauline a été incarcérée le 21.

Dans ce roman, l'on suit de près la vie d'une famille de la classe moyenne inférieure qui vit dans une petite maison. Communément appelée la « maison en attendant », le petit bâtiment qui abrite Michel et ses parents est construit en bois. Ce bâtiment compte deux chambres, recèle des meubles antiques, comme la table « handicapée », des chaises, l'armoire et un lit, bien rangés grâce à l'expertise de Papa Roger, un employé de l'hôtel en ville. C'est dans cette maison située dans le quartier Voungou que la vie routinière de la famille de Michel suit son cours normal. D'un ton badin et insouciant, le jeune garçon raconte depuis la parcelle de ses parents de manière aussi cocasse que ludique la chronique de chaque jour.

Michel est un adolescent de treize qui vient de débiter l'école secondaire à Pointe-Noire. Etourdi et têtu, Michel a aussi la réputation d'être un rêveur ; une condition inhabituelle qui lui fait oublier les consignes de ses parents : « S'il me rappelle de ne pas traîner c'est parce que j'ai l'habitude d'admirer les voitures des capitalistes noirs du côté de l'avenue de l'Indépendance en me disant que je ne les reverrai plus dans ma vie » (LCSI, 7). En dépit de son caractère insolite, rien n'échappe au regard du gamin. Ce jeune adolescent éprouve de l'attrait pour les discours politiques, sous la tutelle de son père adoptif. En tant que supporter inlassable de l'équipe de Saint-Étienne, Papa Roger est aussi un critique acharné de la politique congolaise. Toujours avec son Grundig, il se plaît à passer des bons moments avec Michel sous l'arbre à palabre où les deux suivent de près les détails quotidiens de la politique : « Cet arbre est un peu mon autre école, et mon père s'amuse parfois à l'appeler 'l'arbre à palabres' [...]. Je ne rigole pas avec cette affaire d'école sous le manguier. C'est bien ici que mon père m'avait dévoilé par exemple plein de secrets sur la guerre du Biafra parce que La Voix de la Révolution Congolaise n'arrêtait pas d'en parler » (LSCI, 20).

Michel profite aussi de la tendresse maternelle de Maman Pauline qui lui prépare de bons repas. Loin d'être uniquement une ménagère, Maman Pauline est également une femme d'affaires qui se débrouille bien dans son commerce de tubercules qu'elle vend en gros à d'autres

commerçantes. Mais cette ambiance agréable dont jouit le jeune Michel au sein de sa famille va être totalement bouleversée suite à l'assassinat du camarade président Marien Ngouabi :

Peuple congolais,

Il y a quelques jours, le chef de la Révolution, le camarade Marien Ngouabi, annonçait au cours d'un meeting marquant la célébration de l'an 12 de l'Union Révolutionnaire des Femmes du Congo, place de l'Hôtel-de-Ville de Brazzaville, la tenue très prochaine des assises du 3^e Congrès extraordinaire de notre jeune et dynamique parti, le Parti Congolais du Travail. Chaque Congolaise, chaque Congolais sait que le 3^e Congrès extraordinaire du Parti devait doter notre pays d'institutions révolutionnaires stables afin de donner un élan nouveau à la lutte de libération que mène notre peuple.

Mais l'impérialisme aux abois dans un dernier sursaut vient par l'entremise d'un commando-suicide d'attenter lâchement à la vie du dynamique chef de la Révolution congolaise, le camarade Marien Ngouabi, qui a trouvé la mort au combat, l'arme à la main, le vendredi 18 mars 1977, à 14 h 30 (LCSI, 24).

En plus d'être un désastre national, la mort du président Marien Ngouabi est un désastre pour la famille du narrateur, bien qu'elle ne s'implique pas dans les activités politiques. Le Capitaine Luc Kimbouala-Nkaya, le frère de Maman Pauline, s'est vu impliqué dans le complot menant à la mort du président. Cette situation a entraîné son exécution victime du jugement clanique du Conseil militaire. Face à cette justice expéditive, la mère du narrateur épousera la logique de la vengeance et se trouvera à son tour prise en tenaille dans les rouages du régime autoritaire instauré par les militaires.

L'analyse de ce roman suit les procédés narratologiques de Gérard Genette. Comme nous l'avons déjà établi dans les chapitres précédents, la narratologie fait prévaloir la structure interne d'une œuvre littéraire, nous permettant de déceler la fonction que remplit le narrateur. Genette distingue à cet effet cinq fonctions du narrateur (Genette, 1972). La première fait du narrateur un véhicule de l'histoire. Ensuite il assume la régie par ses commentaires au fil de l'histoire ; lui-même est parfois impliqué directement dans l'histoire qu'il raconte. On relève la fonction communicative du narrateur qui lui permet d'établir un rapport avec le narrataire. En outre, le narrateur joue le rôle d'un témoin de l'histoire ; ce que Genette nomme la « fonction testimoniale ». La fonction testimoniale se manifeste dans l'émotion que suscite le narrateur. Finalement, la fonction idéologique du narrateur sert à repérer les thèmes majeurs de l'histoire. En tout état de cause, ces fonctions permettent de bien circonscrire la voix du narrateur et de décrypter son image.

Dans *Les cigognes sont immortelles*, celui qui parle est Michel. En tant que personnage-narrateur, le regard que ce jeune collégien porte sur tout ce qui se passe dans le récit est interne.

La focalisation interne procure aussi l'opportunité de suivre de très près les événements qui se produisent et de se familiariser avec les péripéties sociales. Ce récit permet au lecteur d'identifier la voix, la conscience ou encore la pensée de l'enfant et toutes les entités subjectives menant à la représentation de sa perception, soit par l'emploi du pronom sujet « je » ou par l'adjectif possessif « mon/ma/mes », ou encore par le style direct ou indirect.

Par ailleurs, le pacte narratif qu'établit le narrateur avec l'histoire fait qu'il soit homodiégétique. Force est de noter que les événements qui se déroulent dans le roman ne suivent pas forcément l'ordre chronologique. Occasionnellement, le narrateur recourt au récit encadré ; c'est dire qu'on assiste à un récit anachronique.

Bien au-delà de la structure narrative, l'analyse de ce roman utilise l'approche sociocritique. Comme l'on a déjà signalé dans les chapitres précédents, la sociocritique en tant qu'approche littéraire traite du déploiement des dynamiques sociales dans le roman. À regarder de près, l'univers romanesque de Mabanckou dans cette œuvre recouvre bon nombre de pratiques sociales visibles dans la société, comme les coutumes et les mœurs, et d'autres pratiques culturelles.

La pratique culturelle dans *Les cigognes sont immortelles* s'appuie sur les relations familiales et les interactions communautaires. L'on assiste ainsi à la proximité qui existe entre la parcelle de la famille Mindondo et celle de Malonga : « Juste après la maison des Malonga, c'est celle des Mindondo » (LCSI, 11). Le rapport communal de telle magnitude va de pair avec la pratique langagière comme c'est le cas entre Papa Roger et son ami Monsieur Malonga qui s'expriment en munukutuba et en français : « Les Malonga ne sont pas des capitalistes noirs, leur père discute parfois avec Papa Roger sous notre manguier. Les deux ne peuvent pas parler la même langue, nous on est des Babembe. Soit ils parlent la langue de Pointe-Noire, le munukutuba, soit ils parlent en français » (LCSI, 10). L'espace communal dans ce roman n'est pourtant pas sans ses conflits même s'ils sont particuliers, comme l'illustre l'échauffourée entre maman Pauline et Madame Mindondo : « Maman Pauline est entrée dans cette histoire, elle a crié sur Madame Léopoldine Mindondo qui l'avait traitée de femme inculte, de vendeuse de régimes de bananes » (LCSI, 12).

Les pratiques culturelles incluent d'ailleurs des éléments surréels, tels l'emploi du Kamon, la médecine traditionnelle destinée à rendre forts les garçons :

Avec une lame Gillette, Monsieur Malonga blesse un peu les deux poignets de l'enfant, il verse dans ces plaies une poudre (un mélange de beaucoup de choses

écrasées comme la dent de vipère, les poils de gorille, les feuilles de lantana et le venin d'abeille). Après ça, Monsieur Malonga fait une démonstration avec une bouteille vide qu'il frappe violemment contre la tête de l'enfant. Celui-ci ne sent rien alors que la bouteille éclate en mille morceaux sur son crâne (LCSI, 10).

Sur le plan scolaire, les activités scolaires sont en phase avec l'idéologie communiste qui oblige les collégiens à apprendre par cœur les mots de la chanson soviétique : « Quand les cigognes passent ». Ces versets de la chanson sont suivis par une leçon morale conscientisant les enfants à propos de leur engagement à la doctrine socialiste. Les jeunes collégiens sont destinés à devenir les cigognes révolutionnaires qui épauleront le développement du Congo, du continent africain ainsi que du monde. À cet effet, cet enseignement orienté vers l'idéologie communiste fait du Congo un pays frère des autres pays communistes comme l'ex-URSS, la Chine, ou encore la Roumanie de l'époque.

Si la société de roman s'appuie, en les fictionnalisant, sur les structures sociales comme la vie familiale, la gastronomie ou les activités scolaires, la société de référence se tourne vers les phénomènes réels. Pour le dire autrement, la société de référence donne des embrayeurs historiques qui nourrissent la mise en écriture du roman. *Les cigognes sont immortelles* rend ainsi compte de l'histoire à la fois dramatique et sombre de la politique congolaise et du continent, tant à l'époque coloniale que post-coloniale. Les noms des dirigeants congolais, tels que l'abbé polygame, Fulbert Youlou, et son successeur Alphonse Massamba-Debat nous ramène au Congo post-indépendance. Le roman plonge le lecteur dans les soubresauts des événements politiques qui ont secoué la République du Congo avec ses régimes successifs.

Bien au-delà du contexte immédiat du narrateur, *Les cigognes sont immortelles* projette l'histoire du continent africain dans la gamme de l'histoire du monde. L'on y trouve les noms ainsi que les actes de bravoure des pionniers africains qui se sont engagés à lutter pour l'indépendance de leur pays. Entre autres on dénombre Patrice Lumumba du Congo, Amilcar Cabral de la Guinée-Bissau, Sylvanus Olympio, le premier président du Togo, ou encore Abd el-Krim du Maroc. Le texte montre d'autres figures éminentes venant de l'extérieur du continent africain qui entretiennent une relation diplomatique et idéologique avec l'Afrique. Il s'agit des anciens présidents français Georges Pompidou, Valéry Giscard d'Estaing et Jacques Chirac, ainsi que les dirigeants communistes, tels les camarades présidents de la République populaire de la Chine Mao Zedong, Leonid Brejnev de l'URSS, Fidel Castro de Cuba. Il convient de souligner que le Congo Brazzaville d'antan jouit du partenariat scolaire avec ces pays socialistes, comme c'est le cas avec l'école de formation Patrice Lumumba en Russie et l'école d'agriculture Amilcar Cabral.

La dimension historique du Congo et plus généralement de l'Afrique dans ce roman rappelle certains éléments sociogrammiques. L'approche sociocritique réserve une place particulière au sociogramme qui constitue l'ensemble des thèmes émanant d'une œuvre littéraire. À titre d'exemple, l'on observe les moments difficiles du colonialisme, et de ses avatars à travers le néocolonialisme dont l'une des manifestations est l'ingérence des anciens pays colonisateurs. Cette intrusion est illustrée par le narrateur en ces mots :

Et si un de ces présidents que la France a mis au pouvoir critique trop fort les Français à l'ONU, là où on sépare les bagarres entre les pays en colère, « le sorcier blanc » se fâche, et le lendemain le vantard africain ne sera plus président de la République, il se retrouvera en prison si on ne l'a pas tué pendant un coup d'État préparé en catimini depuis la France avec d'autres Africains qui ne comprennent pas qu'ils donnent la chicotte pour qu'on les fouette dans le dos et qu'on continue à piquer leurs richesses à minuit quand les gens sont déjà au lit pour rêver des choses plus importantes que ce pétrole qui nous cause chaque fois des problèmes en pagaille (LCSI, 21).

L'on assiste d'ailleurs aux chroniques de l'assassinat de certains leaders africains, soit par un complot de leurs homologues africains ou avec la complicité des anciens colonisateurs. C'est le cas avec le Congolais Patrice Lumumba, les Camerounais Ruben Um Nyobé, Felix Moumié, le Togolais Sylvanus Olympio, le Marocain Mehdi Ben Barka, ou le Président Marien Ngouabi. À ceci s'ajoute la prédilection aggravée pour le népotisme qui se traduit, au Congo, par l'hostilité et l'amertume entre les sudistes et les nordistes. Ce sentiment népotique est au cœur de la polémique entre Maman Pauline et le responsable des femmes au Grand Marché. Maman Pauline a l'impression que la mort de son frère est le fruit de la ségrégation tribale. Le népotisme est encore renforcé par la configuration tribale caractérisant le comité militaire qui se compose majoritairement de nordistes. La préférence tribale n'est pas sans retombée néfaste tant au niveau politique qu'économique. Elle conduit à la corruption : « en plus de ça, malgré la Révolution socialiste et le communisme, il y avait encore trop de tribalisme pendant que les ventres des ministres grossissaient à force de manger l'argent de l'État sans en donner un peu au petit peuple » (LCSI, 70).

Loin du sociogramme, la sociocritique en tant qu'approche littéraire et heuristique s'intéresse au déploiement des dynamiques sociales dans le roman. La socialité de roman part du constat qu'un roman est un espace fécond d'où sont issus les sens nouveaux. Ceci n'est pas sans rappeler l'ethos, en particulier la scène de parole qui éclaire les dispositions énonciatives et discursives du roman. Dans le cas particulier de ce roman, la socialité de roman sera analysée à partir du rire, de l'humour et de la rhétorique du rire.

5.2 L'ENFANCE, LE RIRE ET LES ÉLÉMENTS RISIBLES DANS *LES CIGOGNES SONT IMMORTELLES*: DE LA THÉORIE À LA PRATIQUE

L'homme possède une appétence innée qui le prédispose à rire ; cette faculté a toujours attiré les penseurs. Par exemple, au Moyen-Âge, le rire est généralement considéré comme interdit parmi les philosophes qui le tiennent comme égarement de la volonté et de la sainteté de Dieu. Dans cette optique, le rire se rapporte au péché originel, non seulement parce qu'il bouleverse l'harmonie du monde, mais aussi parce qu'il corrompt autant « l'idéal par la reconnaissance de l'imperfection qu'il ratifie » (Tillier, 2017, p. 261). Chez Victor Hugo, il est question du rire pervers inspiré par le spectacle de souffrance ; sa gaité perverse va de pair avec le sadisme (Prévoist, 2002). D'après Arthur Schopenhauer, « Le rire n'est jamais autre chose que le manque de convenance — soudainement constaté — entre un concept et les objets réels qu'il a suggérés, de quelque façon que ce soit ; et le rire consiste précisément dans l'expression de ce contraste » (Schopenhauer, 1966, p. 93) ; aussi s'installe-t-il à l'interstice du « contraire », du « désaccord ». La définition de Schopenhauer a été développée par Henri Bergson qui aligne le rire à une attitude et des gestes humains. Pour lui, « *les attitudes, gestes et mouvements du corps humain sont risibles dans l'exacte mesure où ce corps nous fait penser à une simple mécanique* » (Bergson, 1940, p. 22). Le concept de la mécanique appliquée sur le vivant est le socle sur lequel se fonde la proposition de Bergson selon laquelle l'on est prédisposé à rire le moment où cet élément provocateur du rire est levé en nous :

En un certain sens, on pourrait dire que tout *caractère* est comique, à la condition d'entendre par caractère ce qu'il y a de *tout fait* dans notre personne, ce qui est en nous à l'état de mécanisme une fois monté, capable de fonctionner automatiquement (Bergson, 1940, p. 113).

Bien essentiel à la conception du rire chez Bergson est sa signification sociale : pour appréhender le rire, il faut qu'il réponde aux besoins communs du peuple. Notamment, le rire chez Bergson fait appel à la conscience morale ; il est un moyen de remettre en ordre les défauts sociaux. George Bataille, pour qui le rire est au centre du débat philosophique, insiste que la perception du rire selon Bergson ne remplît pas la fonction primordiale du rire qui est celui d'un enfant naïf : « Je ne peux parler que d'un rire fort heureux, fort puéril » (Bataille, 1973, p. 356), conclut-il dans une discussion qui a fait suite à la publication de *Sur Nietzsche*. Quant à Sigmund Freud, le rire est une manière d'alléger le poids en nous ; c'est-à-dire il triomphe de

la douleur. Pour le psychanalyste, le rire permet de transformer le malheur ou une condition traumatisante en une comédie.

Dans la littérature contemporaine, le rire a trait à l'esthétique dans la mesure où ce qui fait rire se rapporte à la subjectivité. Romain Brethe insiste que « le rire romanesque dans une dimension plus esthétique, est une manière de ressentir et d'interpréter le monde ; un monde inquiétant, fait de faux-semblant et de duplicité, où le rire, à la fois mortifère et exubérant de vitalité, reflète une instabilité essentielle » (Brethe 2003, p. 115). Le rire comme le sourire se rapportent à l'humour. En tant que mot issu du latin, l'humour (*humor*) est une façon comique de s'exprimer ; au sens large l'humour prend la forme de l'esprit railleur capable de déclencher le rire (Moura, 2011). L'humour conçu comme déclencheur du rire fait partie de la catégorie du risible. Le risible, d'après Gaëlle Dordain, relève tous les éléments et techniques volontaires ou involontaires susceptibles de faire rire. Il comporte des catégories, « le *comique*, la *satire*, l'*humour*, l'*absurde*, le *grotesque*, le *ridicule*, l'*esprit* et l'*ironie* », dont aucune n'est subordonnée à une autre (Dordain, 2014, p. 33).

Pour les enfants, ce qui fait rire est lié à la culture et aux phénomènes sociaux. Mollo-Bouvier souligne à cet effet que « l'enfance du rire et le rire de l'enfance sont intimement mêlés dans les fondements des cultures et dans l'histoire des pratiques culturelles et des modes de communication » (Mollo-Bouvier, 1994, p. 120). Dans son essai, « De l'essence du rire », Charles Baudelaire affirme que « le rire des enfants, qu'on voudrait en vain m'objecter, est tout à fait différent, même comme expression physique, comme forme, du rire de l'homme qui assiste à une comédie, regarde une caricature » (Baudelaire 1868, p. 373). Feuerhahn renchérit en disant que « le rire de l'enfant exprime le plaisir et l'ivresse de se représenter au sein de la nature, de se projeter hors de soi-même [...]. Cet enfant rieur est le grand frère de l'enfant authentique » (Feuerhahn, 1992, p. 95). Le rire déclenché alors par l'enfant dans une œuvre littéraire prend souvent la forme du ridicule, de la plaisanterie ou encore de la moquerie, et serait une façon malicieuse de dénigrer certaines réalités sociales. Dans ce sens, le personnage enfantin et le rire interagissent de sorte que l'innocence et la naïveté de sa pensée, de son regard, nourries par le langage décalé, remplissent la fonction d'humour. Ainsi l'attitude ludique de l'enfant correspond-il à son désir d'exprimer la vérité. L'on peut enfin supposer comme le fait Nelly Feuerhahn que : « le rire qui traverse l'œuvre désigne implicitement l'enfance comme le monde de tous les possibles » (Feuerhahn, 1992, p. 98).

En quoi consiste ainsi l'humour et le rire dans les romans contemporains ? L'humour et le rire souscrivent aux motifs créateurs. La fonction qu'opère ces deux éléments comiques dans le roman est liée à la représentation et à la créativité de l'écrivain. Un roman apparaît ainsi comme un champ propice au rire et au sourire. Dans *Les cigognes sont immortelles*, le drame de la vie et les événements quotidiens, émaillés par l'humour, permettent au lecteur non seulement de cerner la voix d'un enfant mais aussi ce qui est risible, à travers des réseaux et des liens qu'entretient l'enfant avec d'autres personnages. En substance, les phénomènes risibles tels l'enfantillage, l'imbécilité et la sottise, véhiculés par imitation puérile de l'enfant, forment la base inéluctable de l'humour dans *Les cigognes sont immortelles*. Ceci survient dans le comportement drôle de Michel qui rêve, oublie les consignes de ses parents ou encore s'habille à l'envers :

Qui je vois là ? L'enfant de Pauline Kengué ! Alors, tu vas encore perdre la monnaie de tes parents aujourd'hui, c'est ça, hein ?

Le monsieur bavard se retourne et ricane :

– Petit, mais regarde-toi ! Ah ! Ah ! Ah ! Regarde-toi bien ! Tu n'as pas honte ? À ton âge Olivier travaille déjà dans un fula-fula, il deviendra bientôt un contrôleur à plein temps, et toi tu te présentes dans la boutique de Mâ Moubobi habillé de cette façon ? C'est un manque de respect ou c'est maintenant ça la mode ?

Je me regarde des pieds à la poitrine : je porte ma chemise à l'envers ! Je fais un pas en arrière pour sortir, mais le bras du monsieur bavard est si long qu'il me rattrape par l'épaule (LCSI, 15).

Dans ce passage, l'on a affaire à un genre de risible réflexif à travers lequel un personnage se moque de sa propre apparence. L'attitude que manifeste cet enfant devant l'atelier de Ma Moubobi est une sorte d'autodérision qui, d'après Bouquet et Riffault, « est une aptitude à reconnaître ses défauts en s'en moquant soi-même et en en faisant rire autrui » (Bouquet & Riffault, 2010, p. 20). Cependant ce qui apparaît également comique dans le cas particulier de cet extrait est la mine inconsciente que montre Michel face à sa propre attitude. L'autodérision s'inscrit ici dans la logique de l'autodépréciation appréhendée comme un sentiment de carence permettant au narrateur de se sous-estimer par exemple dans le monologue intérieur ci-dessous :

Si ces militaires tombent sur moi, est-ce qu'ils vont penser que je comploté [...] ! Ils vont alors se dire : « Écoutez les gars, laissez-le passer, il n'a pas encore de barbe comme les maquisards de l'ethnie des Lari qu'on chasse et qu'on bombarde là-bas dans la région du Pool, lui c'est qu'un pauvre jeune garçon qui n'a peut-être pas encore mangé et qui rentre chez lui, et c'est pas à son âge qu'on assassine les présidents de la République dans ce pays (LCSI, 43).

En outre, les éléments risibles tels que déployés dans ce roman ont aussi trait aux comportements des personnages. L'attitude erratique de Ma Mouabi devant tous les personnels de l'école de son fils en est une parfaite illustration :

Pour qu'on arrête de se moquer de lui, Mâ Moubobi l'avait retiré définitivement de l'école. Avant ça, elle avait provoqué une pagaille dans l'établissement scolaire. Elle avait insulté tout le monde, y compris le directeur. Avec son fils, ils balançaient des pierres partout, et nous courions à gauche et à droite pour éviter d'en recevoir dans la figure, et finir aux urgences de l'hôpital Adolphe-Cissé. Elle avait soulevé son pagne pour montrer ce que je ne vais pas expliquer ici, sinon on va encore dire que moi Michel j'exagère toujours et que parfois je suis impoli sans le savoir. Nous avons fermé les yeux parce que voir la nudité d'une maman c'est très grave, on peut redoubler bêtement la classe à cause de la malédiction (LCSI, 13).

Le petit drame auquel se donne Ma Moubobi est bien provocateur du rire. Plus risible encore, est le rapport incompatible entre la nudité de Ma Moubobi et l'échec scolaire éventuel de son fils. Le fait que ce personnage se déshabille devant les personnels de l'établissement et les couvre d'injures donne lieu à une scène absurde et comique qui rompt avec la sensibilité commune. Le comportement hilarant de Ma Moubobi montre des indications du grotesque du corps qui d'après Frances Barasch produit « a conflicting element of ludicrous-horror (which) occur simultaneously, producing in the reader a confused and uneasy tension between laughter and fear or disgust » (Barasch, 1985, p.4). Il résulte que : « the themes of cursing and of laughter are almost exclusively a subject of the grotesqueness of the body » (Bakhtine, cité par Koepping, 1985, p. 191).

Il est également à remarquer que les éléments grotesques et l'humour noir interagissent et s'entremêlent dans le texte pour produire un effet hilarant. Selon Barasch : « Darker, more threatening manifestations of the grotesque, such as mutilation or violent death, when represented as comic experience, produce a dual effect in the reader that is akin to hysteria » (Barasch, 1985, p. 4). L'humour noir qui autorise la dérision des sujets graves telles que la mort, la maladie, ou encore la déchéance physique, est expliqué en ces termes par Charaudeau :

Mais il y a dans l'humour noir comme une invitée à faire face à ce mystère, à dépasser cette incompréhension, cette menace et cette crainte en prenant une distance salutaire par rapport aux valeurs traditionnelles que véhiculent ces domaines, et à les transcender en les plaçant dans un univers qui n'est pas pour de vrai, un univers du jeu qui suspend provisoirement le malheur (Charaudeau, 2006, p. 25).

Dans l'intrigue, les faits lugubres sont accompagnés par des commentaires drôles, permettant au narrateur de relâcher le sérieux pour en faire une petite comédie. On constate que la sévérité

et l'ambiance morose qui marquent la mort du camarade président Marien Ngouabi devient, pour le narrateur une occasion de plaisanterie. Dans l'impossibilité de pleurer à la mort du président, il ne trouve mieux que de recourir à l'effet du piment : « il faut que je pleure moi aussi, j'essaye, mais c'est difficile. La seule façon c'est de me mettre du piment dans les yeux comme font les veuves quand elles n'arrivent pas à pleurer leur mari » (LCSI, 26). D'une manière analogue, l'allusion à la musique de Tabu Ley, Papa Wemba et d'autres chanteurs lors d'un événement aussi sombre donne au roman un caractère comique. :

Sur La Voix de la Révolution Congolaise nous n'avons rien su du deuil, mais je pense que ça ne sera pas un deuil normal où les femmes vont se raser les cheveux en boule à zéro, où on va boire du café, donner rendez-vous aux filles, apporter sa natte pour dormir dehors près du cadavre qui sera sous un hangar de feuilles de palmier [...]. D'autres ajoutent que ceux qui pleurent très fort seront bien vus par le Comité Militaire du Parti, et que ceux qui ne pleurent pas du tout auront des problèmes très graves. Ils expliquent aussi que la musique des bars ne doit pas être jouée trop fort, il faut passer des chansons traditionnelles de nos ethnies, pas les rumbas de Franco ou de Tabu Ley, pas les tubes de Papa Wemba ou du groupe Zaïko Langa-Langa parce que leur rythme est trop joyeux pour un moment de deuil. Les drapeaux aussi ne doivent pas être levés jusqu'au bout du mât, et ils ne doivent pas flotter n'importe comment même s'il y a du vent (LCSI, 66).

Par ailleurs la déchéance physique est également moquée et mise au service du rire comme cela se voit dans la description à la fois dramatique et ludique des deux oncles de Michel :

L'un est minuscule de taille et, sans me vanter, je suis plus grand que lui alors qu'il porte des chaussures Salamander à trois ou quatre étages. L'autre type, ça va, il est moyen, son seul problème c'est qu'il se bagarre pour sortir de la voiture comme si son dos était bloqué depuis des années parce qu'il refuse d'aller à l'hôpital Congo-Malembé (LCSI, 41).

À ceci s'ajoute la taille du président qui d'après Michel « était lui aussi très petit de taille et portait des chaussures Salamander de ce genre, peut-être dans l'espoir de ne pas être trop court de taille devant les autres présidents, au risque de ressembler à un verre posé à côté d'une bouteille de vin rouge » (LCSI, 34). La référence que fait Michel soit au sujet de ses oncles, du défunt président, et des pleureurs montre l'effet thérapeutique de l'humour chez l'enfant. L'humour chez l'enfant ne feigne pas l'ignorance de son objet ; c'est plutôt un rire désigné pour se libérer de l'angoisse tout comme une catharsis vise à s'émanciper de l'angoisse du mort. Tel qu'il apparaît dans le texte, l'humour est lié à la fraîcheur d'un enfant ; un enfant qui ose défier le réel tout en gardant son innocence et son attitude désinvolte. Il est alors évident que l'humour dans le cas particulier de *Les cigognes sont immortelles* est moins mordant même face au sujet aussi sensible comme le racisme :

Si tu prends une femme blanche nous te maudirons, tu n'auras jamais d'enfants avec elle, ou alors vous allez faire des enfants qui auront un museau et des pattes de sanglier ! Nous allons te choisir nous-mêmes, dans notre ethnie des Kamba, une femme grosse et petite de taille, pas une de ces Blanches qui sont minces et grandes comme si elles ne mangeaient que des macaronis du matin au soir (LCSI, 11).

Le journaliste à la voix de saoulard avait expliqué que le mariage avec Clotilde Martin ne dérangeait pas les Congolais, c'était bien de montrer que nous n'étions pas des racistes, que nous pouvions épouser des Blanches de toutes catégories, et même accepter qu'elles soient nos mamans nationales alors que ce n'était pas demain ou après-demain que Tonton Pompidou allait quitter sa femme blanche et choisir une femme noire bien grosse de chez nous, ou alors garder sa femme blanche et ajouter une autre qui sera noire du matin au soir devant tous les Français qui vont crier : Mais c'est quoi ça ? (LCSI, 65).

Enfin, d'autres descriptions comiques s'accordent aux procédés linguistiques qui est inséparable de son contexte discursif. Inspiré par Elsa Valentin, Yvonne Chenouf soutient que quand le narrateur fait rire, c'est par le moyen du langage, les mots inventés, les associations improbables, les jeux de mots, et aussi par l'absurde et d'autres procédés décalés (Chenouf, 2018). Pourtant il demeure que les éléments linguistiques qu'utilise le narrateur dans la description des comportements sont intimement liés à sa personnalité juvénile. C'est dans ce dessein que le narrateur-enfant mobilise de manière ludique et dédaigneuse le langage familier parsemé par les locutions substantives et pour rendre caustique sa peinture des mœurs. L'on dénombre entre autres, les locutions substantives comme « les gens qui portent les cravates » décrivent les membres du Parti Congolais du Travail (PCT), « l'homme qui n'aime pas le docteur chinois » renvoie à l'oncle Kinana, « les évadées » présentent les filles séductrices du quartier et « les choses qui sentent la France » renvoient aux produits français. Ces locutions substantives sont suivies par d'autres formes de substantifs qui portent les sous-entendus onomastiques comme le nom du président de la Chine, Mao Zedong, dont la prononciation fait rire : « Et puis, il y avait des noms qui changeaient tout le temps comme celui du président de la République populaire de Chine : est-ce qu'il fallait retenir Mao Zedong, Mao Tsé-toung, Mao Tsé-tung ou alors Mao Tsö-tong » (LCSI, 30). Il en est de même avec la prononciation du nom du Premier ministre de la Chine de l'époque, Chou En-laï, qui amuse les enfants : « Nous ça nous faisait pourtant bien rire parce que nous dessinions en secret un chou et de l'ail à côté, puis nous éclations de rire » (LCSI, 32). Pour les écoliers, le nom du président Pompidou ressemble à un surnom d'un bébé : « Pompidou c'est un nom que nous aimions bien, c'était comme le surnom d'un bébé gentil qui boit son biberon le soir et qui s'endort sans embêter ses parents jusqu'à sept heures du matin » (LCSI, 31).

En somme, *Les cigognes sont immortelles* apparaît comme une comédie d'enfants qui se plaisent à se jouer de tout et de tout le monde. Par l'humour noir il se livre à la désacralisation des figures iconiques et des sujets sensibles et parfois des plus sérieux. L'ensemble des phénomènes hilarants véhiculés par l'absurdité et des faits lugubres n'ont pas seulement des fins humoristiques, ceux-ci traduisent aussi la vision (ludique) du monde de l'enfant. Il s'ensuit dès lors que l'humour est une sorte d'ethos transmis par l'intermédiaire de l'enfant. Les péripéties risibles tels décrits par Michel offrent ainsi des indications non seulement sur son attitude cocasse, mais également sur sa pensée en tant qu'enfant.

5.3 L'ENFANCE : LA FIGURE ET LA RHÉTORIQUE DU RIRE DANS *LES CIGOGNES SONT IMMORTELLLES*

Aristote définit la rhétorique comme « la faculté de découvrir tous les moyens possibles de persuader sur quelque point que ce soit » (Aristote, cité dans Reboul, 1991, p. 246). Essentiellement, la rhétorique sert tant à convaincre qu'à orienter l'auditoire vers le point de vue de l'orateur. En tant que moyen de persuasion, la rhétorique établit un lien proche avec l'ethos : une image que l'orateur construit de lui-même. Cette image est à la base de la représentation de l'orateur. De ce sens, Danblon affirme qu'« une réflexion touchant au statut de la rhétorique dans ses rapports avec la notion de preuve et avec celle de persuasion touche à la représentation que l'on a pu se donner de l'art oratoire » (Danblon, 2010, p. 213). Si la rhétorique aide à convaincre les gens, celui qui endosse la parole, en vue de persuader son interlocuteur, laisse voir l'image de lui-même. Si l'image de locuteur revêt une importance aussi capitale, comment est-elle réalisée ? ; évidemment par le langage. Le langage d'après Silva Anunciação, renvoie « une aptitude de l'être humain et il n'est pas seulement un moyen de communication ; il est aussi instrument d'action sur les esprits, moyen de persuasion » (Anunciação, 2014, p. 24). Défini ainsi, il joue un rôle majeur dans la rhétorique. L'humour serait, comme figure rhétorique dans cette perspective, un mécanisme non conscient donnant à l'auteur la liberté d'exprimer sa fantaisie innée concernant n'importe quel sujet.

Mabanckou par l'intermédiaire de son narrateur-enfant puise dans ce registre pour donner aux éléments rhétoriques, toute leur pesanteur dans la charpente esthétique de sa narration. Dans *Les cigognes sont immortelles*, le narrateur prend à son compte la responsabilité de persuader ses auditoires par le truchement du langage, en usant à volonté de toutes les ressources

stylistiques telles que la syllepse, le paradoxe, l'astéisme, la personnification, la comparaison, la répétition, et la parodie, l'antanaclase, l'épître pour servir la cause de l'humour.

La syllepse a trait aux éléments grammaticaux et tous ses rapports complexes bien avant d'être conçue comme figure du sens (Chevalier & Wahl, 2006). En tant que figure de rhétorique, la syllepse consiste à « *prendre un même mot tout-à-la-fois dans deux sens différents, l'un primitif ou censé tel, mais toujours du moins propre ; et l'autre figuré ou censé tel, s'il ne l'est pas toujours en effet* » (Fontanier, 1977, p. 105). Utilisée dans *Les Cigognes sont immortelles*, la syllepse entend valoriser le langage de l'enfant en l'investissant d'une connotation binaire, comme c'est le cas dans cet extrait : « Si je décide d'utiliser du piment comme les veuves de Pointe-Noire pour avoir des larmes, je me créerai de gros ennuis avec Maman Pauline qui me rajoutera d'autres piments dans les yeux » (LCSI, 28). Dans ce passage, la syllepse mobilise un double sens compte tenu du fait que le mot contient deux significations et provoque le rire. L'on assiste dans ce passage à la connotation ludique qu'apporte le substantif « piment » dans son emploi ordinaire et « d'autres piments que Maman Pauline va ajouter » qui renvoient à la punition qui attend Michel. Le risible se pose ainsi à l'intersection de la cohabitation incongrue du sens ordinaire et figuratif. Les mêmes procédés sylleptiques sont aussi à l'œuvre dans le monologue intérieur du narrateur notamment son usage double de la locution substantive « source d'expérience », telle qu'elle apparaît à la page 31 :

Mais comme le camarade président Marien Ngouabi avait dit que c'était à la source de l'expérience à la fois riche et exaltante qu'il était parti boire là-bas en Chine, on avait laissé Chou En-laï tranquille sinon il allait s'énerver et mettre carrément du poison dans la source en question (LCSI, 31).

Dans ce cas, le premier emploi de la locution substantive revêt une connotation figurative alors que le second recèle le sens propre. Il va donc de soi que le comique se pose entre les deux usages contradictoires de la locution substantive : « source d'expérience ». Au regard des instances sylleptiques qui interviennent dans ce roman, il convient de dire que la syllepse s'appuie sur un « savoir commun » permettant au lecteur de repenser, grâce au double jeu du langage, la perception d'un enfant. Cette perception de l'enfant se trouve ainsi au niveau de la conventionnalisation du langage qui produit l'effet humoristique et octroie quelques détails sur la nature d'un enfant. Dans cette optique, Jean-Marc Moura trouve dans la syllepse « le symbole de la poétique de la coexistence, donc une excellente métaphore de l'expérience humoristique » pourvu de « recouvrements de deux sens, de deux discours, de deux genres, de deux modes, l'un comique et l'autre 'engagé', 'impliqué', qui s'imposent ensemble dans un rire irrémédiablement mêlé » (Moura, 2010, p. 183). L'ambivalence du sens vu de l'angle de

la syllepse dans *Les cigognes sont immortelles* déjoue la linéarité du langage en valorisant la polysémie du signe en discours.

Proche de la syllepse, l'antanaclase qui est « *la répétition d'un même mot pris en différents sens, propres ou censés tels; ou encore, le rapprochement de deux mots homonymes et univoques avec des significations toutes différentes* » (Fontanier p. 347). *Les Cigognes sont immortelles* en fait une illustration magnifique dans le fragment ci-dessous :

Or c'est difficile de rechercher quelqu'un qui, lui aussi, recherche quelqu'un, surtout si ce dernier quelqu'un est un animal qui passe par là où les humains sont incapables de passer. Ça veut dire que personne ne retrouvera personne. (LCSI, 44)

Et les contrôleurs, qui n'ont pas honte d'avoir honte, se servent comme si c'était le CFCO qui leur offrait ces bananes (LCSI, 17).

Elles ont fui le domicile de leurs parents, elles sont habillées comme si elles n'étaient pas habillées, on voit tout gratuitement (LCSI, 7).

Dans le premier extrait, l'effet humoristique est provoqué surtout par la répétition et le double emploi des pronoms impersonnels « quelqu'un » et « personne » (en plus de la répétition de « rechercher », qui occasionne la répétition des mêmes sons, une sorte d'homéotéleute) ; les deux employés à la fois pour un être humain et un animal domestique. Similairement, le substantif « honte » et l'adjectif verbal « habillé », dans le deuxième et le troisième extraits, montrent des embrayeurs homophoniques qui suscitent le rire. Il n'en demeure pas moins que l'antanaclase comme la syllepse est produite par un double sens. Selon Alain Rabatel « qu'un même mot peut dire une chose en contexte positif et prendre une valeur sensiblement différente en contexte négatif » (Rabatel, 2015, p. 127).

Mabanckou utilise également la répétition qui s'illustre maintes fois par la répétition de la phrase : « on va encore dire que moi Michel j'exagère toujours et que parfois je suis impoli sans le savoir » (LCSI : 7). Les éléments anaphoriques jouent le rôle d'intensité en produisant en même temps l'effet hilarant par la répétition incessante de la même phrase. Si l'anaphore privilégie la répétition de la même phrase, le paradoxe trouve son origine dans la signification contradictoire. Pierre Fontanier décrit le paradoxisme comme suit :

Le Paradoxisme, qui revient à ce qu'on appelle communément Alliance de mots, est un artifice de langage par lequel des idées et des mots, ordinairement opposés et contradictoires entre eux, se trouvent rapprochés et combinés de manière que, tout en semblant se combattre et s'exclure réciproquement, ils frappent l'intelligence par le plus étonnant accord, et produisent le sens le plus vrai, comme le plus profond et le plus énergique.

Le *Paradoxisme* semble, au premier abord, appartenir exclusivement à la classe des figures de style ; mais pour peu qu'on veuille bien y faire attention, on verra qu'il ne pourrait, sans absurdité, être pris à la lettre, et que, quelque facile que puisse en être l'interprétation pour quiconque a quelque usage de la langue, ce n'est pourtant pas sans un peu de réflexion que l'on peut bien saisir et fixer ce qu'il donne réellement à entendre (Fontanier, 1977, p. 137).

Le paradoxe dans *Les cigognes sont éternelles* provoque le rire, comme l'illustrent les exemples qui suivent : « Ma mère dit qu'elle n'a pas faim car quand on prépare, à force de sentir la nourriture, on n'a plus envie de la manger puisqu'on l'a déjà trop mangée avec les yeux » (LCSI, 49). « On nous préparait pendant une semaine pour que nous soyons tous des élèves intelligents même si les idiots allaient redevenir ensuite des idiots, ce qui était normal » (LCSI, 30). Dans ces deux exemples à portée humoristiques, les éléments paradoxaux sont illustrés par le caractère contradictoire et l'absurdité. Ainsi, les instances paradoxales se livrent-elles à un processus respectant le dédoublement du point de vue évidemment contradictoire. Cette utilisation n'a guère pour fonction de critiquer l'ordre établi, elle est plutôt « un tremplin vers une sorte de disjonction sinon heureuse, du moins dûment assumée » (Sechin, 2016, p. 259). Dans cette optique, Fontanier insiste que : « la beauté de ces expressions, qui semblent s'éloigner l'une de l'autre, consiste dans la justesse des idées qui les rapprochent ; que, sans cette justesse, ce ne serait qu'un pur galimatias, qu'un bizarre et monstrueux accouplement de mots discordants et vides de sens, ou à contresens » (Fontanier, 1977, p. 139-140)

Il est ainsi évident que la syllepse, l'antanaclase, l'anaphore et le paradoxe s'apparentent aux jeux de mots que Cécile Pajona décrit « comme une pratique ludique ou poétique délibérée et consciente mettant en relation des mots, et comme une manifestation du sentiment linguistique » (Pajona, 2018, p. 224). Cette parole, expression qui contient des figures rhétoriques, remplit la fonction de l'ethos, traduisant la nature puérile de l'enfant qui entreprend de décrire de façon cocasse le monde qui l'entoure.

Si le paradoxe tient comme clé de voute le sens opposé, la personnification tend à accorder à un objet inanimé un caractère humain. Dans le roman, l'on se met à sourire lorsque le caractère humain rencontre un objet inanimé : « Dans le salon nous avons une table qui bouge beaucoup, et ma mère dit qu'elle est handicapée, qu'elle a un pied malade. J'ai pour mission d'équilibrer ce pied avec deux petits cailloux quand des personnes importantes viennent manger chez nous » (LCSI, 8). La mise en rapport entre la table et la partie du corps humain et le handicap physique dévoilent le côté ludique de l'enfant. Il en va de même dans ce petit entretien entre Papa Roger et Michel :

Qu'est-ce que ta mère fabrique ? me demande Papa Roger.
– Je crois qu'elle punit les assiettes au lieu de nous punir.
(LCSI, 22)

La personnification dans ce cas génère une fausse alliance entre un objet inanimé et animé. Maman Pauline accorde à un objet inanimé une action réservée à un être humain, à savoir Michel et son père en créant une fausse alliance. D'autres illustrations de la personnification mettent en valeur la voix d'un enfant : « les choses qui sentent la France » (LCSI, 10), « La radio ne peut pas mentir » (LCSI, 21). Dans ces passages, c'est toujours la même question du rapport incongru entre l'action humaine et un objet qui provoque le rire. De ce fait, la table handicapée, la punition des assiettes ou encore la radio qui ne peut pas mentir constituent l'ethos enfantine nous orientant vers l'ambiguïté qui sous-tend la parole de l'enfant. Ceci nous permet de cerner le comportement et la pensée d'un enfant et l'effet hilarant que l'auteur lui-même veut tirer du langage.

Tout comme d'autres éléments rhétoriques, l'hyperbole apparaît dans le récit de manière variée. Henri Morier affirme que : « Rien n'est plus courant que l'hyperbole. Elle est dans la bouche de tout le monde, mais surtout des jeunes gens (soucieux de passer pour des héros) et des jeunes filles (soucieuses de faire valoir leur exceptionnelle sensibilité) » (Morier, 1961, p. 535). Fontanier la définit comme une figure de style qui « augmente ou diminue les choses avec excès, et les présente bien au-dessus ou bien au-dessous de ce qu'elles sont, dans la vue, non de tromper, mais d'amener à la vérité même, et de fixer, par ce qu'elle dit d'incroyable, ce qu'il faut réellement croire » (Fontanier, 1977, p. 123).

Dans *Les cigognes sont immortelles*, l'enfant traduit ses sentiments par l'utilisation d'un langage figuré. L'élément hyperbolique s'annonce ainsi aisément, comme dans la description de « Kamon », une amulette traditionnelle destinée à rendre forts les garçons : « Cela veut dire que lorsque ce garçon donnera un coup de tête à quelqu'un, ce malheureux verra mille étoiles et tombera demi-mort » (LCSI, 10). Le renvoi aux exagérations « mille étoiles » et « tombera demi-mort » indique la valeur intensive de l'hyperbole exprimé par le langage figuré d'un enfant. Ce qui est risible se trouve au niveau du rapport qui s'opère entre l'action humaine qui consiste à donner un coup de tête et « mille étoiles ». Une idée pareille se répète dans la fantaisie qui tisse l'imagination de Michel lorsqu'il est emporté par les belles voitures des capitalistes noirs :

Je reste debout à les regarder, à imaginer que plus tard j'en achèterai une, que je la cacherai le soir dans un garage surveillé par des bouledogues auxquels je ferai boire

du Johnnie Walker Red Label mélangé avec de l'alcool de maïs pour les rendre dix fois plus méchants que les chiens des Blancs du centre-ville (LCSI, 7).

Dans le cas particulier de ce passage, l'on est d'abord étonné par le décalage entre les deux genres d'alcool, Johnnie Walker et l'alcool du maïs, qui apparaissent diamétralement opposés. L'on a également l'impression que l'inadéquation entre ces deux breuvages, motivée par l'exagération est le point de départ d'une rêverie présomptueuse de Michel quant à son avenir.

Dans la plupart des cas, l'hyperbole se recoupe avec la « comparaison métaphorique », en imposant à un énoncé discursif un ton exagéré grâce à la conjonction comparative : « comme ». Ainsi va-t-il dans les exemples suivants : « Il fait chaud dedans, les voyageurs transpirent comme s'ils avaient des robinets sous les aisselles » (LCSI, 14), « on entend presque à l'intérieur de la Grundig le bruit des graines de maïs qui éclatent comme si on les jetait dans de l'huile bouillante » (LCSI, 20). Dans ces exemples, l'on assiste au rapport qu'établit l'hyperbole enfantine avec le contexte de sa parole et cela provoque le rire. Ceci nous oriente vers une polyvalence de sens existant entre l'hyperbole et le sens qui s'y rattache. Ainsi dans un exemple comme « Maman Pauline arrive vers nous, comme un taureau furieux [...] Maman Pauline revient vers nous. Elle a une grosse marmite entre les mains, la figure encore plus fermée, comme si nous étions ses ennemis dans la guerre du Biafra » (LCSI, 22, 23) le caractère polyvalent de l'hyperbole proféré par l'enfant s'inscrit dans le contexte historique du Nigeria, dépassant le milieu géographique de l'enfant (le Congo) grâce aux informations glanées à la radio. Il en va de même avec la référence que fait Michel aux animaux : « Maman Pauline arrive vers nous, comme un taureau furieux » (LCSI, 22). Cette corrélation entre le comportement humain et celui d'un animal rappelle le rapport qu'entretient l'hyperbole avec le zoomorphisme. En tant qu'élément figuratif qui consiste à accorder à un être humain le caractère d'un animal, le zoomorphisme est également mis au service du rire. Beaucoup d'exemples renforcent le rapport entre zoomorphisme et l'hyperbole dans *Les cigognes sont immortelles*, comme ceux-ci : « Or notre chef de la Révolution était intelligent comme un martin-pêcheur [...] Diawara et de ses amis qui étaient étalés là comme du poisson salé qui se vend chez Mâ Moubobi, sauf qu'on n'avait pas mis du sel sur ces morts » (LCSI, 71), « Donc ils les étudient comme des perroquets, et si c'est un autre sujet qu'on donne, ces perroquets sont perdus » (LCSI, 97). Cette manière de faire interagir le caractère humain et celui de l'animal évoque la notion de « l'insolite hyperbolique » (Vivero-García, 2014, p. 201) qui s'opère au niveau de la comparaison ironique ou caricaturale. Ceci traduit la représentation mentale du comparant qui, dans ce cas, est un enfant.

Du reste, la fonction parodique de l'hyperbole reste au cœur de l'intrigue. Le mot parodie est issu du Latin *parodia* est une forme d'imitation bouffonne d'un chant poétique (Bouquet & Riffault, 2010). Brigitte Bouquet et Jacques Riffault avancent aussi que « la parodie est devenue actuellement la grande source du rire. Elle utilise le cadre, les personnages, les expressions et le fonctionnement d'une œuvre pour s'en moquer. Elle se base entre autres sur l'inversion et l'exagération des caractéristiques appartenant au sujet parodié » (*Ibid.*, p. 18). À l'opposé de la satire, la parodie est un élément rhétorique faisant prévaloir la moquerie sous l'alibi de plaisanterie. Dans *Les cigognes sont immortelles*, la parodie remplit la fonction sociale, nous ouvrant vers la culture et le contexte du narrateur. Elle permet également de dédaigner par plaisanterie les pratiques sociales. L'hyperbole va ainsi de pair avec la parodie comme il en est dans la chanson soviétique qui est habituellement accompagnée par la voix des hommes qui est une pulsion, par excellence, de la moquerie et un moyen par lequel le narrateur profère, par plaisanterie, des pratiques sociales :

Les Soviétiques chantent avec de grosses voix, comme dans nos funérailles où nous chantons de la même façon pour complimenter le cadavre, comme ça il va au moins s'imaginer qu'il a été quelqu'un d'important alors qu'il n'était qu'un casse-pieds qui fatiguait les gens. Attention, la tristesse qui sort dans les voix des Soviétiques est très différente de la tristesse de nos chanteurs ! Chez nous c'est une fausse tristesse alors que chez les Soviétiques c'est sérieux et, à certains moments, eux-mêmes oublient que ce n'est qu'une chanson pour se divertir, et ils se mettent à pleurer en vrai dans leur langue. Nous, si on prend une grosse voix triste c'est en fait pour expliquer au défunt qui refuse d'aller vivre au pays des décédés que ça suffit comme ça, qu'on n'a pas des tonneaux de larmes en réserve pour le pleurer pendant des semaines et des semaines comme s'il était le mort le plus malheureux de ce pays. On lui fait comprendre qu'il est temps d'arrêter sa comédie de cadavre mal éduqué et qui n'a pas honte d'avoir honte devant sa famille. On lui rappelle que les voisins sont venus, qu'ils ont donné de l'argent, du café et des bougies à mettre autour de son lit de mort, des draps blancs pour le couvrir, ils se sont cotisés pour l'achat du cercueil, comme ça son dernier voyage se passera bien et les autres défunts ne se moqueront pas de lui sous prétexte que ses parents se sont endettés pour payer ses funérailles (LCSI, 28).

Les commentaires adressés aux cadavres dans le dernier passage sont investis de l'humour ; ce genre d'humour qui apparaît moins caustique privilégie le non-dit. De cette manière, pour décrire la mort, la locution substantive prend la fonction d'un adjectif : « cadavre mal éduqué ». De manière cynique et cocasse, la conduite du mort est remise en question pour produire un effet ludique. Si la contradiction entre l'attente des vivants et le caprice du défunt devient une occasion de rire, cela veut dire que l'hyperbole entraîne à une sorte d'imitation flatteuse. C'est le cas chez le journaliste et son discours biographique concernant le défunt président Nguabi :

Alors que personne ne peut demander à Dieu de naître à Ombellé, ce journaliste à la voix de saoulard disait que c'était le plus beau village du monde et que le 31

décembre 1938, le bébé qu'on a nommé là-bas Marien Ngouabi, fils unique de Maman Mboualé-Abemba et de Dominique Osséré m'Opoma, ne pouvait naître que là, autrement il ne serait jamais devenu notre camarade président de la République ! Les ancêtres l'avaient décidé, ils étaient présents et très excités autour de l'enfant, ils étaient en train de le bénir, de lui dire de faire très attention à la vie qui n'est pas une ligne droite, d'être vraiment juste et bon jusqu'à sa mort. Il paraît que les anges faisaient des va-et-vient entre le ciel et la terre pour bien vérifier qu'on ne s'était pas trompé de bébé à qui on donnait une mission de ce gabarit (LCSI, 63).

La visée épidiétique de la biographie du président telle que rapportée par le ton drôle de l'enfant est sous-tendue par un cynisme permettant au narrateur de ridiculiser le propos du journaliste. Dans cette optique, les connotations négatives et incongrues dans les locutions substantives comme « village perdu », « bébé malformé », « les cochons qui n'ont rien à manger », etc., sont des procédés parodiques qui incitent le rire. Il pose aussi le narrateur comme un critique qui fait porter l'observation sur l'exagération et le mensonge. L'hyperbole est illustrée dans cet extrait par certains adjectifs mélioratifs et le ton généralement laudatif utilisé par le journaliste pour décrire le pauvre village d'où est issu le président. Certes, les éléments langagiers flatteurs comme « le plus beau village » et « les anges qui font le va-et-vient entre le ciel et la terre » sont déconstruits pour donner place à l'humour. Dans cette optique, ces éléments hyperboliques tout comme le langage sont ambivalents, dans le sens où ce qui est dit ne renvoie pas forcément à ce que l'enfant a voulu dire. L'hyperbole est ainsi mise en dialogue avec son intention pour montrer une vision du monde de l'enfant. Dans un autre exemple de l'hyperbole parodique, Michel se moque de l'excès des pleureurs :

D'autres encore pleurent, se roulent par terre avec la photo du chef de la Révolution congolaise dans les mains, et ils crient qu'ils n'ont plus envie de vivre, que leur vie ne vaut plus rien, qu'ils veulent être enterrés avec le camarade président Marien Ngouabi, qu'ils ne savent pas ce qu'ils vont devenir ni ce que sera notre pays dans les années qui viennent. Ils racontent qu'il n'y aura plus d'électricité, même dans les quartiers des capitalistes noirs, que l'essence, la bière, les poissons salés vont manquer, que le manioc va coûter plus cher que le cochon, le cochon plus cher que les loyers, les loyers plus chers que les salaires, etc. (LCSI, 26)

L'élément hyperbolique, par son outrance, tend vers le sarcasme. De ce fait, la manque de bière, d'électricité ou encore de poissons salés met en avant un point de vue qui n'est pas tellement de l'ordre de la contradiction violente, mais atténué par l'humour. Le rire surgit ainsi entre le comportement inattendu des pleureurs et leurs commentaires aussi dérisoires que dégradants sur les privations lors d'un événement douloureux. L'on a encore affaire à deux visages de l'hyperbole dans le sens où celle-ci présente ainsi une sorte de schisme entre ce qui est exprimé et l'intention (le message implicite) de l'enfant. Cette incongruité se traduit par les expressions mélioratives précédées par le verbe « mouiller » à la page 12 :

En plus, toujours d'après Madame Léopoldine Mindondo, si je n'ai pas redoublé de classe depuis l'école primaire ça n'a rien à voir avec l'intelligence, c'est parce que Maman Pauline a mouillé la barbe des maîtres, des maîtresses, du directeur de l'école, qu'elle mouillera aussi la barbe des professeurs du collège des Trois-Glorieuses, et plus tard celle des professeurs du lycée Karl-Marx (LCSI, 12).

Dans ce cas, l'hyperbole permet au narrateur de ridiculiser le propos de l'adversaire de sa mère. En rendant insensé les propos de Madame Mindondo, le narrateur se positionne comme un enfant qui n'est pas, en fait, insensible, mais dont l'engagement est moins mordant qu'hilarant. L'humour valorise, ainsi à en croire Lajri « la mise à distance d'un autre discours, auquel on fait référence implicitement ou explicitement, en tentant de le dénoncer, de le caricaturer et de le démanteler et ce, à travers les réactions divertissantes, amusantes et amusées qui ôtent tout aspect sérieux et solennel aux thèmes évoqués » (Lajri, 2012, p. 64).

Enfin, l'hyperbole contient des embrayeurs de l'astéisme et l'épître dans *Les cigognes sont immortelles*. L'astéisme « est un badinage délicat et ingénieux par lequel on loue ou l'on flatte avec l'apparence même du blâme et du reproche » (Fontanier, p. 150). Quant à l'épître, c'est une « Permission, dans la vue même de nous détourner d'un excès » (*Ibid.* 148). Dans ce roman, l'astéisme permet au narrateur de remettre en question les fléaux sociaux en feignant d'y souscrire. Une leçon de civisme le démontre :

Selon notre maître, nous autres les élèves qui allons passer le Certificat d'Études Primaires nous étions les cigognes blanches de la Révolution socialiste congolaise, et le camarade président Marien Nguouabi comptait sur nous pour l'aider à développer notre pays, notre continent et les autres continents aussi, y compris tous ces pays d'Europe qui croient qu'ils sont déjà développés alors qu'ils changent trop de présidents et que, malheureusement, c'est leur peuple qui vote le chef au lieu de créer leur Parti Congolais du Travail à eux qui va leur apprendre comment faire les choses pour que leur camarade président reste au pouvoir jusqu'à sa mort (LCSI, 29).

L'on trouve dans ce passage, les moyens excessifs avec lesquels le narrateur raille les pratiques politiques en feignant l'ignorance. En l'occurrence, l'auteur associe efficacement le cynisme et le ton convivial de l'enfant pour critiquer la dictature et ses injustices sociales qui consistent à la privation des droits. Le risible se situe au niveau de la comparaison loufoque entre les pays européens qui ont la réputation de respecter le droit de vote, et le pays du narrateur, qui ne l'a pas.

L'épître dans sa forme ludique s'annonce dans la permission flatteuse de l'oncle Kinana : « Vas-y, Martin, tu es un modèle pour notre famille, et je te l'ai souvent dit : ta modestie te tuera un jour ! » (LCSI, 46). Ici, c'est le rapport inconvenant entre une proposition positive suivie par l'intention négative qui déclenche le rire. Le même procédé de l'inconvenance entre

deux propositions semble à l'œuvre dans l'entretien entre Michel et le vendeur de l'étoffe noir : « Ok, c'est pas grave alors, va dire ça aux gaillards là-bas, c'est eux qui vont te vendre ça avec des gifles en cadeau » (LCSI, 80). On trouve à nouveau les embrayeurs de l'épître sous le prétexte d'une courtoisie empreinte de sarcasme dans la réticence de Michel envers sa mère qui a voulu se venger contre un adversaire qui l'a traité de l'inculte :

– Michel, rends-moi un grand service : si tu vois cet imbécile de Thomas d'Aquin Mindondo dans la rue, donne-lui une bonne correction !

J'avais dit oui juste pour la calmer. Thomas d'Aquin Mindondo a déjà les muscles des sportifs noirs américains. [...] Ce jour où ma mère m'avait dit de lui rendre un grand service, j'avais eu envie de lui demander pourquoi elle avait interdit à Monsieur Malonga de me faire un kamon (LCSI, 10).

Bien au-delà d'une simple modestie cynique, l'épître aide à éclairer à partir de cette attitude le portrait intime d'un enfant. L'astéisme tout comme l'hypobole suggère l'ambivalence qui marque le discours de l'enfant.

Il importe ainsi de remarquer que l'hyperbole, dans son versant varié, comme nous l'avons montré mène à la binarité du discours. Cela répond à la définition que donne Suzanne Duval selon laquelle « L'hyperbole négative se caractérise donc par son ambivalence, dans la mesure où elle met en scène les insuffisances du discours romanesque, tout en invitant le lecteur à combler les silences de la narration au moyen de sa propre imagination (Duval, 2014, p. 192). Ces formes d'hyperboles s'ouvrent sur la vision du monde et la perspective d'un enfant, se traduisant par le langage humoristique du narrateur. Si l'humour fait appel à « une certaine forme de rire 'innocent' ou un simple sourire devant des discours ou des situations 'cocasses', il n'en constitue pas moins un procédé permettant la dénonciation des stéréotypes et des clichés véhiculés par le langage du discours social, quotidien, politique ou littéraire » (Lajri, 2012, p. 64). Il s'ensuit donc que les figures rhétoriques comme les éléments langagiers sont déconstruites au profit de l'ambiguïté faisant ressortir les contradictions qui marquent le trait d'esprit de l'enfant, à partir de son point de vue. En fait toutes les figures rhétoriques opposent deux points de vue contradictoires : d'une part, la manière par laquelle l'enfant amplifie son discours pour produire un effet humoristique, et d'autre part, le rapport qu'établit la fiction avec l'auteur. En d'autres termes, les figures de rhétoriques, toutes caractérisées par les contradictions, débouchent sur les considérations plus larges : celles de la posture d'Alain Mabanckou. Ceci permet d'établir, à en croire Michele Prandi, un rapport entre les tropes et la vision du monde de l'auteur qui se situe au niveau de la contraction indirecte (Prandi, 1992).

Cela veut dire que les éléments rhétoriques comme le langage sont liés à la créativité de l'auteur et son ouverture au monde.

En bref, ce travail a abordé la relation réciproque qu'entretient l'humour et les figures de rhétoriques dans *Les cigognes sont immortelles*. L'on a pu montrer que les éléments rhétoriques comme le langage manifeste l'ambiguïté qui trouve son origine dans le point de vue de l'enfant. Ce point de vue qui est marqué par la contradiction et une sorte de pluralité de langage rhétorique annonce la relation entre le narrateur-personnage-auteur. Ne serait-il pas juste de supposer que derrière l'image de cet enfant se pose Alain Mabanckou ? Au regard de tous ces extraits rapportés à la voix d'un enfant, il s'avère évident que la plasticité qui caractérise la parole de l'enfant, soit au style direct ou indirecte, n'en finit pas de mettre en valeur le pressentiment et la prédilection de la part de l'auteur qui compte déconstruire la langue au moyen de la rhétorique pour rendre risible les phénomènes sociaux. Cela implique que l'engagement chez Mabanckou ne relève pas de l'ordre traditionnel des écrivains africains de la génération précédente. Cet engagement positif parsemé par les instances risibles semble comme une orientation nouvelle dans la littérature contemporaine.

5.4 L'ENFANCE ET LE SENTIMENT POUR L'ANIMAL : L'ESTHÉTIQUE DE SOI

D'après Sigmund Freud les enfants n'ont aucun souci à prendre les animaux pour leurs semblables intégraux (Freud, 1937). La relation entre l'enfant et l'animal s'observe grâce aux phénomènes anthropographiques selon lesquels l'enfant suppose que les animaux ont des émotions et des sentiments comme chez les êtres humains (Marseille, 2019). L'enfant n'a aucun scrupule à avouer ses émotions, son angoisse ou encore sa déception à l'animal qui lui paraît le plus proche parmi les vivants. Marie-Françoise Melmoux-Montaubin observe ainsi que si l'enfant maintient son compagnonnage avec un animal, c'est pour qu'il puisse toucher de près l'animalité (Melmoux-Montaubin, 2013). Elle poursuit en déclarant que si le compagnonnage ainsi que le lien entre un enfant et un animal semblent aussi étroits, cela veut dire que les deux partagent des caractéristiques communes (*Ibid.*). En substance, on suppose à l'instar de Hubert Montagnier que :

Les enfants de tous âges peuvent ainsi former les représentations et les idées les plus surprenantes, effectuer les transferts les plus délirants, reconstruire leurs raisonnements, élaborer de nouveaux projets. Les interactions avec l'animal

familier contribuent donc à façonner leur monde émotionnel, affectif, relationnel, social et cognitif (Montagnier, 2007, p. 16).

Gilles Deleuze et Félix Guattari remarquent qu'être un animal est un processus particulier qui consiste à se singulariser de l'autre (Deleuze & Guattari, 1980). Denis Viennet explique : « Deleuze et Guattari n'entendent surtout pas un phénomène de ressemblance ou d'imitation. Devenir-animal, ce n'est pas imiter l'animal, il ne s'agit pas de faire l'animal. Devenir-animal serait plutôt un travail sur soi nécessitant une ascèse » (Viennet, 2009, p. 4). Devenir-animal a donc trait à la déconstruction de l'identité de soi pour devenir un autre : « ainsi devenir-animal, c'est partir loin hors de soi, sortir de chez soi, se 'déterritorialiser', éprouver les extases d'un être-là qui s'ouvre à l'altérité » (*Ibid.*). C'est la raison pour laquelle Catherine Coquio renchérit en indiquant que « l'animal n'est pas reconnu seulement comme le plus cher compagnon de l'homme, mais son frère inconnu, son double inquiétant et précieux » (Coquio, 2010, p. 1).

Une importance particulière a été réservée aux animaux dans les romans d'Alain Mabanckou dont l'oiseau et le chien se démarquent de façon spectaculaire. *Les cigognes sont immortelles* est d'abord marquée par la prégnance du sentiment qu'éprouve le narrateur pour un oiseau :

Dès que les oiseaux viennent se poser et chanter sur le flamboyant au milieu de la cour, ma tête se tourne d'elle-même, j'oublie que je suis dans la classe, que Monsieur Yoka, notre professeur de géographie, est en train de citer les noms compliqués des rivières de chez nous comme la Likouala-Mossaka, la Sangha, la Loufoulakari, la Loudima, la Louessé, etc. C'est parce que Monsieur Yoka parle des rivières que le chant des oiseaux me fait encore plus voyager. Je vois des forêts, des prairies, des animaux de toutes les qualités et de tous les gabarits. J'arrive dans une clairière où Louise m'attend avec une longue robe toute blanche et des oiseaux bleus qui tournent autour de sa tête (LCSI, 102).

L'oiseau, en tant qu'animal, a la réputation de se déplacer d'un endroit à l'autre. Cette liberté de décoller sans être cantonné est à la fois esthétique et idéologique. Ceci constitue l'un des piliers sur lequel repose la conception littéraire d'Alain Mabanckou. Contrairement à *Demain j'aurai vingt ans*, où le nom attribué à cet oiseau semble inconnu, *Les cigognes sont immortelles* dévoile le nom propre de cet oiseau : « la cigogne ». La cigogne est une espèce d'oiseau de la famille ciconiidé. Elle est aussi connue pour son instinct migratoire. La particularité des cigognes dans ce récit amenuise l'écart entre les animaux et des humains. À cet égard, ces oiseaux sont emblématiques, compte tenu du rapport que ceux-ci établissent avec les humains : « Selon notre maître, nous autres les élèves qui allions passer le Certificat d'Études Primaires nous étions les cigognes blanches de la Révolution socialiste congolaise » (LCSI, 29). La portée particulière de l'oiseau dans ce roman demeure dans le lien qu'il établit avec le narrateur qui est un enfant. L'oiseau remplit ainsi la fonction d'un *alter ego* du narrateur, exprimant son avis

ainsi que ses aspirations. La représentation de l'enfance ne réside pas ainsi seulement dans le « fantasme profond » (Coquio, 2010) que ressent le narrateur pour l'oiseau, mais dans le rôle du miroir que joue l'oiseau. Cela, par la suite, évoque le rapport entre le narrateur, le personnage et l'écrivain. Il est donc question de Michel-Mabanckou ou Mabanckou-Michel. Par le biais de cette espèce d'oiseau dont les plumes blanches se truffent de plumes noires, l'on se rend compte de la singularité qui caractérise Mabanckou en tant qu'écrivain africain :

En tout cas, moi, dès que je les croisais à la Côte Sauvage, j'étais déçu parce que ces cigognes blanches n'avaient pas à cent pour cent des plumes blanches, leurs plumes étaient un peu mélangées avec d'autres plumes noires qui étaient minoritaires car si ces plumes noires avaient été majoritaires on aurait confondu ces cigognes blanches avec les cigognes noires (LCSI, 29).

Le lien entre le narrateur et l'oiseau amène ainsi à l'idéologie littéraire d'Alain Mabanckou en tant qu'écrivain issu de la périphérie qui s'est pourtant installé en Occident. Selon Alain Mabanckou, un écrivain est un oiseau migrateur (Mabanckou, 2007). Ainsi, De Meyer maintient que « Mabanckou veut fournir une image d'un éternel voyageur, toujours en quête de nouveaux horizons » (De Meyer, 2015, p. 197). À l'instar de la cigogne, cet écrivain entend franchir les barrières raciales, ethniques et idéologiques pour jeter son regard sur d'autres milieux qui lui apparaissent différents du sien, pour devenir un écrivain mondial. D'ailleurs, comme cigogne migratrice, Mabanckou passe quelques portions de sa vie au Congo-Brazzaville, en France et aux États-Unis. Être un oiseau migrateur lui procure donc la liberté de regarder le monde à partir de n'importe quel coin. Cette position parasitaire influence son identité en tant qu'écrivain moderne :

L'écrivain devient alors cet oiseau migrateur qui se souvient de sa terre lointaine mais entreprend aussi de chanter depuis la branche de l'arbre sur laquelle il est perché. Ces chants d'oiseaux migrateurs relèvent-ils encore de littératures nationales ? Je n'en suis pas certain, pas plus que je suis persuadé que la littérature se contenterait d'un espace défini. J'habiterai n'importe quel endroit du monde pour peu qu'il héberge mes songes et me laisse réinventer mon univers. Je suis à la fois un écrivain et un oiseau migrateur... Ma conception de l'identité dépasse de très loin les notions de territoire et de sang. Chaque rencontre me nourrit (Mabanckou, 2016, p. 6).

L'oiseau est donc un indice esthétique fort révélateur non seulement de l'enfance du narrateur mais aussi de la vision ainsi que de la vision du monde d'Alain Mabanckou.

Du reste, l'attention du lecteur est aussi dirigée vers un autre animal : le chien. Selon Perrine Marseille, le chien est un complice intime de l'enfant auprès duquel celui-ci se confie (Marseille, 2019). Ainsi, le chien n'est pas uniquement un animal que l'on abandonne après un caprice, il est plutôt un compagnon fidèle, l'ami apaisant, rassurant et amusant d'un enfant

(Hubert, 2020). En d'autres termes, comme le dit Montagnier, « l'enfant et le chien développent souvent entre eux un attachement profond » (Montagnier, 2002, p. 141).

Quoi qu'il soit un animal terrestre qui a la réputation de marqueur son territoire, Mboua Mabé, dont le nom renvoie à « un chien méchant », entretient un rapport unique avec Michel, son propriétaire. Ce chien reçoit chez Michel un accueil aussi chaleureux que l'on aurait accordé à un enfant unique :

J'avais promis de protéger Mboua Mabé, et lui il avait promis de protéger notre parcelle, de nous protéger nous aussi. Or s'il n'est plus là, les méchants qui ont tué le camarade président Marien Ngouabi vont entrer dans notre parcelle [...]. Non, Mboua Mabé n'est pas un canidé. Je n'aime pas ce mot, on dirait que mon chien ne vaut rien et ressemble à ces autres chiens sans maître. Non, Mboua Mabé n'est pas hypocrite comme le croit Papa Roger. Les hypocrites c'est des gens bizarres qui cachent ce qu'ils vont faire et, quand on ne s'y attend pas, vous font du mal. Est-ce que c'est ainsi que se comporte mon chien ? Moi Michel je sais lire ce qu'il y a au fond du cœur de Mboua Mabé, il ne me cache rien. Il me demande toujours s'il veut agir comme ceci ou comme cela, s'il veut se gratter ou aller se reposer sous le manguier parce qu'il sait que sans ma permission je vais le blâmer (LCSI, 38-39).

L'on déduit de ce passage que les paroles provenant de l'enfant allongent son sentiment inné qui se traduit tant par sa tendresse et que son affection envers son chien. Cette affection tient au fait que « l'animal exerce chez l'enfant une onction fantasmagorique qui le rend indissociable de nos représentations du monde et de nous-mêmes » (Demougin, 2009, p. 4). Si l'animal joue un rôle aussi prépondérant comme celui de Mboua Mabé, cela veut dire que les liens familiaux ne pourraient plus nécessairement être compris à travers les liens biologiques, mais par le biais de l'affection (Melmoux-Montaubin, 2008). L'on trouve ainsi, grâce à ce petit canin, le lien entre la « famille de cœur » qui dans ce cas s'apparente au chien, et « la famille biologique ». Ce chien que l'enfant défend devant son père nous semble être le double d'Alain Mabanckou. L'on pourrait donc dire, comme le fait Coquio, que l'auteur « imagine la conscience animale et fait vibrer, penser, chanter et parler l'animal témoignant d'une 'richesse en monde' différente de celle des humains » (*Ibid.* p. 3). Ce chien qui, selon Michel, est dépourvu des failles fondamentales des humains et dont l'engagement absolu est sans pareil, apparaît ainsi comme l'ethos auctorial témoignant de l'idéologie littéraire de Mabanckou. De ce fait, l'animal devient moins littéral que symbolique de l'idéologie littéraire de l'auteur.

Conclusion

Les cigognes sont immortelles manifeste des embrayeurs autobiographiques à travers lesquels le narrateur, qui est un enfant de treize ans, décrit le paysage colonial et postcolonial du Congo et de l’Afrique. En nous appuyant sur l’approche sociocritique de Duchet et ses outils méthodologiques, à savoir la société de texte, la société de référence et le sociogramme, nous avons pu recenser les éléments sociaux émanant du roman qui se fondent sur les pratiques culturelles, telles que la médecine traditionnelle, le mariage polygame ou les modes de vies communaux ont été mises en évidence. La société de référence nous a plongé en pleine histoire politique sanglante du Congo et de l’Afrique. La mort et le renversement de certains éminents Africains, comme Patrice Lumumba, Amílcar Cabral ou encore Sylvanus Olympio, Marien Ngouabi constituent des faits capitaux dans le corpus étudié qui établissent un lien direct avec la société de référence.

Bien au-delà d’une histoire manichéenne du Congo et des pays africains, *Les cigognes sont immortelles* est aussi une pratique littéraire grâce à laquelle le roman apporte des idées nouvelles. En nous inspirant de la théorie du rire et de l’humour, nous avons pu montrer que le rire et tous les éléments risibles font partie de la socialité du roman. Tout ceci met en valeur les nouvelles idées sur l’enfance. Le risible s’est alors déployé dans *Les cigognes sont immortelles* à partir des corportements, de l’absurdité et par la manière à travers laquelle le narrateur désamorçe ce qui est sérieux pour en faire une plaisanterie. Force est de remarquer que les phénomènes et les composantes qui constituent le risible dans ce récit sont traduits par la voix insouciant et ludique d’un enfant. Ceci nous fait voir la représentation authentique de l’enfance chez Mabanckou. Une considération particulière a été aussi accordée aux éléments rhétoriques dans ce roman. La syllepse, le paradoxe, l’hyperbole, la comparaison et bien d’autres figures rhétoriques apparaissent dans le récit non seulement de manière cocasse mais aussi comme des éléments de la mise en perspective de la vision du monde d’un enfant. Enfin, nous avons signalé que *Les cigognes sont immortelles* est une écriture de soi permettant au lecteur de recenser les indices autobiographiques et idéologiques de l’auteur. L’on a insisté que le chien et la cigogne est porteuse de l’identité philosophique d’Alain Mabanckou qui se considère comme écrivain migrateur amoureux du tout-monde.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Dans cette étude, un intérêt particulier a été porté à la représentation de l'enfance dans *Petit Piment*, *Demain j'aurai vingt ans* et *Les cigognes sont immortelles* d'Alain Mabanckou. Dans la première section de cette étude, l'accent a été mis sur le contexte d'étude : nous avons passé en revue le sujet de l'enfance et sa représentation à partir de travaux précédents. Le contexte d'étude, a proposé un survol général de la littérature africaine et des écrivains africains. Une attention particulière a été portée à la transformation idéologique au cours du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle. Alors que chez les défenseurs de la Négritude il est toujours question de défendre l'identité nègre, les écrivains contemporains s'intéressent plutôt à la créativité et à l'ouverture au monde. Mais les thèmes de l'enfance et de l'enfant traversent l'histoire littéraire de l'Afrique et sont communs parmi ses écrivains. Nous avons ainsi pu distinguer le récit pour l'enfance et le récit de l'enfance. Alors que le récit pour l'enfance est destiné aux enfants, beaucoup de récits d'enfance traitent de la vie des adultes. Le récit d'enfance est souvent une sorte d'autobiographie d'un écrivain adulte et plusieurs écrivains africains s'en servent pour véhiculer leurs opinions et leurs sentiments. Nous avons observé que dans la plupart des romans africains, la représentation de l'enfance tend vers la maltraitance, le cloisonnement, la manipulation et même la folie. On peut le voir dans *Une vie de Boy* (1956) de Ferdinand Oyono, *Mission terminée* (1957) de Mongo Beti, *Les deux Mères de Guillaume Ismaël Dzewatama, futur camionneur* (1983) de Mongo Beti, *Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma, *Le chant de ténèbres* (1997) de Fama Diagne Sène ou encore dans *L'Aîné des orphelins* (2000) de Tierno Monénembo. Dans peu de cas, l'enfance est présentée comme une période idyllique comme chez Camara Laye dans son chef-d'œuvre *L'enfant noir* ou chez Boubou Hama dans *Kotia-Nima*. En gros, le personnage de l'enfant dans la plupart des romans africains apparaît comme un individu soumis à toutes sortes de privations. Par ailleurs, nous avons pu montrer que l'enfance du point de vue d'un écrivain contemporain et chevronné comme Alain Mabanckou, loin d'être une personne soumise à toutes sortes de mésaventures, montre sa créativité. En d'autres sens, chez Mabanckou l'enfance et l'enfant sont soumis à une nouvelle configuration littéraire.

Conscient de l'objectif principal de cette étude qui porte sur la représentation de l'enfance, nous avons situé notre recherche dans le cadre théorique de l'ethos. Traditionnellement, l'ethos est un moyen de persuasion qui survient dans les entretiens oraux, mais comme nous avons pu le montrer, la pulsion de persuasion réside aussi dans le discours écrit. Nous avons ainsi fait une distinction entre l'ethos prédiscursif et l'ethos discursif. Alors que l'ethos prédiscursif tient compte de l'image préalable attribué à un énonciateur, du fait que le destinataire dispose déjà

de l'image de l'énonciateur, l'ethos discursif s'éparpille implicitement dans l'énonciation. Nous avons donc indiqué que la particularité de l'ethos dans un discours littéraire valorise le dévoilement de l'image du locuteur. Cela veut dire qu'à force de chercher à convaincre son interlocuteur, le locuteur sans le savoir dissimule sa propre image. Ainsi a-t-on renchéri à l'instar d'Herman, que l'ethos désigne l'image que le sujet parlant tend à donner de lui-même. C'est la raison pour laquelle nous avons soutenu que l'ethos entretient un lien étroit avec l'identité du locuteur ; chaque prise de parole sert à révéler l'image du locuteur. La notion de l'ethos a été reliée à celles de la scénographie et de la corporalité. Nous partions du constat que chaque parole provenant du locuteur prétend créer une situation d'énonciation.

Au niveau méthodologique nous avons été guidé par l'approche qualitative. Cette approche traite de la manière dont les gens perçoivent le monde et rend compte de leurs expériences. La prépondérance de l'approche qualitative demeure dans sa proximité avec les enjeux sociaux, y compris le texte littéraire. Conscient du lien proche qu'établit un texte littéraire avec la société qui y est déployée, nous nous sommes appuyés sur la méthode sociocritique. Toutefois, avant d'entrer dans la particularité de la sociocritique, nous avons parcouru son assise et ses déterminants sociologiques. Nous avons insisté sur le lien certain de la sociologie et la littérature, de leurs interactions autour de la problématique sociale et sociétale, et de la divergence de leurs approches. La différence existe pourtant entre la société humaine dans sa dimension réelle et le texte littéraire qui n'est qu'un jeu d'imagination. Un aperçu particulier a ainsi été dirigé vers les critiques sociologiques précurseurs de la méthode sociocritique, comme Georg Lukács et sa conception de totalité ainsi que le structuralisme génétique et la vision du monde de Lucien Goldmann. Nous avons ainsi ancré notre étude dans la méthode sociocritique de Claude Duchet qui la conçoit comme une méthode textuelle visée uniquement le texte littéraire, notamment le social déployé dans le texte.

En nous appuyant sur l'approche sociocritique, nous avons analysé *Petit Piment*, *Demain j'aurai vingt ans* et *Les cigognes sont immortelles* dans le but d'y décortiquer la représentation de l'enfance. Avant d'accéder à la lecture de ces romans, une attention particulière a été portée sur le mot « représentation ». La représentation qui nous concerne n'a rien à voir avec la réalité au sens concret puisqu'elle renvoie dans cette étude aux dimensions fictionnelles des œuvres. Le jeu de représentation est alors lié au langage qui s'impose comme le fil conducteur des éléments sociaux déployés dans le texte. La représentation de l'enfance se pose dans ce sens comme une notion issue du social. En d'autres mots, la socialité inhérente dans le texte est révélatrice de l'esthétique littéraire et de l'idéologie littéraire de l'auteur.

Dans le premier chapitre d'analyse, nous avons pris comme point focal la représentation de l'enfance selon l'angle du langage. Le langage dans ses formes diverses joue le rôle d'éclaireur de la pensée du locuteur et de son image dans le texte. Dans ce sens, une profusion d'éléments langagiers émanant du texte, soit par le ton familier, l'usage des pronoms, les locutions verbales, les mots scatologiques, les tournures orales, l'emprunt linguistique ou encore la métaphore et la comparaison, induit au plurilinguisme et à l'hétérolinguisme. Le langage est ainsi créolisé pour produire un effet hybride. Tout comme le langage, l'on a pu avancer que la mise en scène d'éléments onomastiques a également trait à la représentation de l'enfance. Ceci se voit dans le choix de noms qui va au-delà de son acceptation primaire en faisant de l'enfant une entité fragmentée et transculturelle. Le personnage-enfant Moïse est aussi le 'frère' ou le double du Moïse biblique, ce qui suppose que le Moïse du texte est aussi bien un hybride social qu'une caricature historique sur laquelle s'ancre l'histoire. À cette enfance caractérisée par l'hybridité onomastique s'ajoutent les liens flous qui se tissent entre le Congo et ailleurs. De ce fait, l'orphelinat de Loango devient la caricature de la Prison d'Alcatraz et les rues de Pointe-Noire où opère Robin le Terrible est en dialogue avec la forêt d'Europe où vivait Robin des Bois. L'on a d'ailleurs pu montrer que ces endroits constituent les indices mis en place par l'auteur pour parler de lui-même et de sa vocation cosmopolite. Ainsi la référence au Collège Roger-Kimangou et au Lycée Pauline-Kengue forme un hypertexte d'Alain Mabanckou. L'on a en gros signalé que le rapport continuel entre les espaces autochtones du narrateur et d'autres espaces témoigne d'une hybridation.

Dans le deuxième roman de notre corpus, *Demain j'aurai vingt ans*, on a examiné la représentation de l'enfance du point de vue du regard enfantin, du parcours initiatique, de l'identité et appartenance, ou encore du point de vue de l'esthétique autobiographique de l'auteur. Pour commencer, nous avons pu établir que le regard de Michel est lié à une fausse naïveté. L'on assiste ainsi aux procédés contradictoires de l'ironie soit par le ton mélioratif, la raillerie motivée par un faux éloge, l'inversion sémantique ou encore par les procédés héroï-comiques. En outre, nous avons aussi élaboré la représentation de l'enfance sous le prisme du parcours initiatique, en particulier la prise en compte des registres nouveaux en français. Ces registres de la langue française ne sont pas sans impacts sur la pensée et la vision du monde de l'enfant. La rencontre incessante avec les mots, les expressions ou encore la littérature française débouche sur l'identité et l'appartenance fragmentées du narrateur. En donnant pour base le fondement théorique de l'appartenance et de l'identité, nous avons pu montrer la nature aliénante/ouverte de l'enfance qui est illustrée par la lecture des romans et des poèmes

provenant de France. Cette curiosité intellectuelle des enfants devient une fenêtre leur permettant de traverser la frontière culturelle de leur pays pour s'ouvrir au monde.

Dans le troisième roman de notre corpus, *Les cigognes sont immortelles*, nous avons mis en examen la représentation de l'enfance du point de vue des éléments risibles. Inspirée par la conception théorique du rire de Bergson et d'autres, nous avons constaté que l'ensemble des phénomènes incongrus et contradictoires forment des indices valorisant la représentation de l'enfance. Le risible s'est ainsi déployé dans ce récit grâce aux gestes, à l'absurdité et à la plaisanterie moqueuse. Maintes situations provoquant le rire sont mises en évidence par le biais de la pigmentation, de la déchéance physique, du choix linguistique (la langue familière) ou encore du patronyme hilarant. Les situations risibles et l'attitude humoristique provoquées par les éléments rhétoriques constituent non seulement les moyens de représenter l'enfance, mais elles dévoilent la représentation de l'enfance.

Faudra-t-il conclure que la polarisation de l'enfant dans ces trois romans est une tentative magistrale permettant de révéler la créativité de l'auteur ? Le renvoi à l'enfance et au personnage de l'enfant dans ce corpus est à mettre en rapport avec le renouvellement littéraire de l'auteur. Parlant de l'enfant, Ottevaere observe que « sa présence répond, en fait, au besoin de renouveau, de liberté, de progrès et de bonheur » (Ottevaere, 1990, p. 54). Cela suppose que retrouver la voix de l'enfance apporte non seulement le souvenir de ce moment insoucieux, mais il devient une source incontournable de la réflexion littéraire. La notion de l'enfance dans ces trois romans devient moins réelle que symbolique. De la même façon, le personnage de l'enfant est ainsi moins réel que symbolique. Chombart de Lauwe précise :

Mythiser le personnage consiste en une symbolisation de l'enfant, qui est déréalisé, essentialisé, et inséré dans un système de valeurs dont il forme le centre. À partir de lui s'ordonnent les autres personnages, l'environnement, les structures sociales, les événements, qui sont appréciés positivement ou négativement en fonction de leur rapport avec la valeur-enfance incarnée dans le personnage de l'enfant (Chombart de Lauwe, 1979, p. 14).

Dans ces trois romans, l'enfant se transforme en un individu fragmenté dont l'identité semble en dialogue avec d'autres. La représentation de l'enfance n'est pas en fait éloignée du langage de l'enfant dans la mesure où tous les éléments sociaux auxquels on a fait référence dans notre analyse, ont tous porté des nuances langagières. Ces éléments langagiers qui se manifestent sans ambages sous la forme de l'hétérogénéité linguistique, réunissant la langue orale, familière, scatologique ou encore certaines expressions figées, portent aussi des sous-tendus rhétoriques, humoristiques ainsi qu'idéologiques. La langue en tant que marqueur de l'enfance

dépasse le périphérique d'un contexte unique de l'enfant-narrateur ; il nous reconduit vers la nature palimpseste de l'histoire, la distanciation occasionnée par l'ironie, ou la teneur thérapeutique de l'humour. De ce fait, les formations onomastiques diverses, l'hétérogénéité langagière, le regard enfantin inspiré par l'ironie, le parcours initiatif enraciné dans le langage, l'humour dans toutes ses contradictions et les figures rhétoriques caractérisent essentiellement le discours de l'enfant. Tous ces procédés stylistiques contribuent à étoffer la fonction de l'ethos fragmenté et ambivalent de l'enfant chez Mabanckou. Dans la même logique le poids d'éléments intertextuels dominant la voix de l'enfant nous porte à croire que cette voix qui racontait le passé douloureux dans *Petit Piment* est aussi celle de Michel, l'enfant unique dans *Demain j'aurai vingt ans*. On le trouve à nouveau comme rêveur dans *Les Cigognes sont immortelles* au quartier Voungou. Cette même voix se fait jour dans le personnage criminel dans *Africain Psycho* ou encore l'animal dans *Mémoires de porc-épic*.

Est-il donc justifié de considérer la représentation de l'enfance dans ces trois romans comme un signe distinctif de renouvellement littéraire, esthétique et idéologique chez Alain Mabanckou ? Plusieurs indices témoignent du rapport établi entre cet enfant et Mabanckou. Par exemple, la relation qu'entretient le narrateur-personnage-auteur avec l'animal (le mange-couton, la cigogne, le chien) est un indice témoignant de l'idéologie littéraire et la nature cosmopolite d'Alain Mabanckou. Cet enfant-narrateur-personnage-auteur qui ne voulait pas se cloisonner ou marquer le territoire comme le fait mange-couton dans *Petit Piment*, trouve la liberté dans la cigogne. Or, cette cigogne dont les « plumes étaient un peu mélangées avec d'autres plumes noires qui étaient minoritaires car si ces plumes noires avaient été majoritaires on aurait confondu ces cigognes blanches avec les cigognes noires » (LCSI, 29), est symbolique de l'idéologie de Mabanckou. En tant qu'écrivain contemporain, Mabanckou se réclame être un « oiseau migrateur » et cristallise son idéologie littéraire autour de cette notion. Dans cette optique, son positionnement en tant qu'écrivain franco-congolais et professeur de la littérature africaine d'expression française aux Etats-Unis lui donne le mérite non seulement d'être écrivain cosmopolite mais aussi en tant qu'individu ouvert au(x) monde(s). On pourrait donc supposer que cet enfant-narrateur qui rêve d'être soit une cigogne, Robin des Bois ou encore Moïse noir, est aussi une miniature de Mabanckou dans sa posture d'écrivain contemporain. Ainsi, la représentation de l'enfance est liée à l'écriture de soi, témoignant de Mabanckou et sa conception littéraire qui brisent les barrières géographiques.

Toutefois et en dépit de la place centrale que le personnage de l'enfant occupe dans ces trois romans, sa manière de se positionner par rapport à des sujets aussi sensibles que la religion et

certaines pratiques culturelles autochtones, on admet que cette posture est susceptible de susciter une polémique parmi certains lecteurs. Dans cette perspective, des lecteurs pourraient être heurtés par la grande place accordée à l'humour noir dans ces trois romans. En tout état de cause, la problématique de l'enfance chez Alain Mabanckou foisonne d'hypothèses riches et variées comme le rapport intime entre l'enfant et la figure de la mère qui pourrait constituer le fondement solide pour d'autres études en littérature africaine.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS D'ANALYSE

Mabanckou, A. (2010). *Demain j'aurai vingt ans*. Paris : Gallimard.

Mabanckou, A. (2015). *Petit Piment*. Paris : Seuil.

Mabanckou, A. (2018). *Les cigognes sont immortelles*. Paris : Seuil.

Abanime, E. P. (1998). Childhood à la Camara Laye & childhood à la Mongo Beti. Durosimi, E. E., & Jone, M. (eds.) *Childhood in African literature*, 21, 82-90.

Adou, K. (2014). Cooper, B., A New Generation of African Writers: Migration, Material Culture and Language. *Études littéraires africaines*, 38, 167-168. URL : <https://doi.org/10.7202/1028691ar>

Afeissa, H. S. (2018). Esthétique de la charogne: Aristote, père de l'esthétique cognitive?. *Nouvelle revue d'esthétique*, 2, 129-139. Consulté le 2 juin, 2021 : <https://www.cairn.info/journal-nouvelle-revue-d-esthetique-2018-2-page-129.htm>

Alonso, B. J. (2019). Nouvelles expressivités littéraires pour L'Afrique qui vient : Alain Mabanckou et Léonora Miano. *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, (1). <https://doi.org/10.4000/itineraires.6030>.

Altes, L. K. (2014). *Ethos and narrative interpretation: The negotiation of values in fiction*. Lincoln & London: University of Nebraska Press.

Amoko, A. (2009). Autobiography and Bildungsroman in African literature. In Irele, F.A.(Ed.), *The Cambridge Companion to the African Novel*, 195-208. Cambridge : Cambridge University Press.

Amossy, R. (1999). *Images de soi dans le discours. La construction de l'ethos*. Lausanne-Paris : Delachaux & Niestlé.

----- (2006). *L'argumentation dans le discours*. Paris : Armand Colin.

----- (2008). *Argumentation et analyse du discours: perspectives théoriques et découpages disciplinaires. Argumentation et analyse du discours*. Consulté le 25 avril 2021: <http://aad.revues.org/200> on 7/10/2016.

----- (2009). La « Socialité » du texte littéraire-de la sociocritique à l'analyse du discours: l'exemple de L'Acacia de Claude Simon. *Texte: revue critique et de théorie littéraire*, 45, 115-133.

Angenot, M. (1989). *Un état du discours social*. Montraeal : Le Préambule.

Angenot, M., Robin, R., & Przychodzen, J. (2002). La sociologie de la littérature: un historique un historique ; suivi d'une Bibliographie de la sociocritique & de la sociologie de la littérature. 92. Consulté le 4 mai 2021. URL: <http://marcangenot.com/wp-content/uploads/2012/01/Cahier-sociologie-de-la-litt%C3%A9rature-r%C3%A9dition.pdf>

- Angenot, M. (2004). Social discourse analysis: outlines of a research project. *The Yale Journal of Criticism*, 17(2), 199-215.
- Ariès, P. (1962). *Centuries of Childhood*. New York: Random House.
- Aristote. (1967). *Rhétorique*. Paris : Les Belles Lettres, trad. M. Dufour.
- (1980). *La Poétique. Texte traduction et notes* par R. Dupont-Roc et J. Lallot. Paris : Seuil
- Audiberti, M. (2003). *Ecrire l'enfance : douce ou amère, éclairée par la littérature*. Paris: Autrement.
- Auge, M. (1992). *Non-lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Ayissi, A., Maia, C., & Ayissi, J. (2002). Droits et misères de l'enfant en Afrique. Enquête au cœur d'une " invisible " tragédie. *SEDOS Bulletin*, 35(3). 42-44. <https://doi.org/10.3917/etu.974.0297>.
- Bakhtine, M. (1970). *L'Œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Bakhtine, M. (1981). Le discours dans la vie et le discours dans la poésie. Contribution à une poétique sociologique. In T. Todorov, *Le principe Dialogique, Mikhaïl Bakhtine*. Paris : Seuil, 181-216.
- Barasch, F. K. (1985). The grotesque as a comic genre. *Modern language studies*, 15 (1) 3-11.
- Batany, J. (2014). Regards sur l'enfance dans la littérature moralisante. *Enfant et sociétés* (pp. 123-128). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton. <https://doi.org/10.1515/9783111410425.123>.
- Baudelaire, C. (1868). De l'essence du rire. *Curiosité Esthétiques*. Paris: Calmann-Levy II.
- Bensalem, B. (2016). Les configurations sociogrammatiques dans La Terre et le sang de Mouloud Feraoun. *Journal of the College of Arts, Humanities and Social Sciences*. 19 (9) 63-77.
- Benveniste, E. (1966). *Problèmes de linguistique générale*. Paris : Gallimard.
- Bergson, H. (1940). *Le Rire*. Paris : Quadrige/PUF.
- Bertrand, D. (2014). Ironie et modulations de la négativité. *Actes Sémiotiques*. Consulté le 1^{er} décembre 2021 : <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/5134>, DOI : 10.25965/as.5134.
- Biville, F. (2009). Onomastique et intertextualité dans la littérature latine. *Perspectives*. 41(1), 25-41.
- Blachère, J. C. (1981). *Le Modèle nègre: aspects littéraires du mythe primitiviste au XX^e siècle. Apollinaire, Cendrars, Tzara*. Dakar : Nouvelles éditions africaines.
- Bokiba, A. P. (1999). *Écriture et identité dans la littérature africaine*. Paris : L'Harmattan.
- Bourdieu, P. (1978). « Ethos, habitus, hexis », extrait de « Le marché linguistique », exposé fait à l'université de Genève en décembre 1978. *Questions de sociologie*, 133-136. Consulté le 2 juin 2021 : <http://www.homme-moderne.org/societe/socio/bourdieu/questions/133-36.html>.

- Bouquet, B., & Riffault, J. (2010). L'humour dans les diverses formes du rire. *Vie sociale*, (2), 13-22. <https://doi.org/10.3917/vsoc.102.0013>.
- Bres, J. (2011). L'ironie, un cocktail dialogique?. *VNU Journal Of Foreign Studies*, 27(3). Consulté le 13 novembre 2021 : <http://js.vnu.edu.vn/FS/article/view/1481>.
- Brethes, R. (2003). Pour une typologie du rire dans les romans grecs: topos littéraire, jeu narratologique et nouvelle lecture du monde. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, 1(2), 113-129.
- Brinker, V. (2010). Trouver une langue : Demain j'aurai vingt ans. Consulté le 29 avril, 2021. Consulté le 13 novembre 2021 : <https://la-plume-francophone.com/2010/10/20/alain-mabanckou-demain-jaurai-vingt-ans/>.
- Brougère, G. (1998). Dépendance et autonomie: représentations et place de l'enfant dans les sociétés contemporaines. 17, 62. Consulté le 25 avril 2021. Consulté le 13 novembre 2021 : <http://www.ofaj.org/paed/texte2/enfants.html>.
- Cazenave, O. (2005). Writing the child, youth, and violence into the Francophone novel from Sub-Saharan Africa: The impact of age and gender. *Research in African Literatures*, 36, 59-71.
- Chanda, T. (2018). De Senghor à Ken Saro Wiwa: portraits d'enfants dans la littérature africaine. Consulté le 25 avril 2021 : fi.fr/fr/hebdo/20180615-portraits-litterature-africaine-journee-enfant-camara-laye-hamidou-kane-ben-okri.
- Charaudeau, P. (2004). Comment le langage se noue à l'action dans un modèle socio-communicationnel du discours. De l'action au pouvoir. *Cahiers de linguistique française*, 26, 151-175.
- (2006). Des catégories pour l'humour?. *Questions de communication*, (10), 19-41. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.7688>.
- Chauvin-Vileno, A. (2002). Ethos et texte littéraire. Vers une problématique de la voix. *Semen. Revue de sémio-linguistique des textes et discours*, (14). Consulté le 24 avril 2021 : <http://journals.openedition.org/semen/2509> : <https://doi.org/10.4000/semen.2509>.
- Chenouf, Y. (2018). L'intelligence heureuse ou le parti d'en rire. Consulté le 30 avril 2021 : <http://www.crilj.org/tag/humour/>.
- Chevalier, Y., & Wahl, P. (2006). *La syllepse. Figure stylistique*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.
- Chevrier, J. (2004). Afrique (s)-sur-Seine: autour de la notion de "migritude". *Notre librairie*, 155(156), 96-100.
- Chitour, M. F. (2002). L'enfant colonial... dans le roman post-colonial. *La Revue d'Arras*. 22, 113-122. Consulté le 25 avril 2021 <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP2202mfc.html>.
- Chombart, D. L. M. J. (1971). *Un monde autre: l'enfance. De ses représentations à son mythe*. Paris : Payot.
- Chomsky, N. (2005). *Nouveaux horizons dans l'étude du langage et de l'esprit*. Paris : Stock.
- Christiansen, I., Bertram, C., & Land, S. (2010). *Understanding Research: An introduction to reading research*. Durban : University of KwaZulu-Natal.

- Coculescu, S. (2014). Scénographie, ethos et corporalité dans le discours littéraire. In Boldea, I. (ed.) *Communication, Context, Interdisciplinarity*. 3, 668-674.
- Colliot, R. (1976). Perspective sur la condition familiale de l'enfant dans la littérature médiévale. *Morale pratique et vie quotidienne dans la littérature française du Moyen Âge*, 17-33. Consulté le 25 avril 2021 : <https://books.openedition.org/pup/2791?lang=en>
- Coquio, C. (2010). L'animal et l'humain : un mythe contemporain, entre science, littérature et philosophie. *Dossier L'animal dans la littérature* © SCÉRÉN-CNDP. Consulté le 1er mai 2021 : https://www.theatreduchenevert.com/wp-content/uploads/2016/07/L_animal_et_l_humain-Catherine-COQUIOT.pdf.
- Cousseau, A. (1999). *Poétique de l'enfance chez Marguerite Duras*. Genève : Librairie Droz.
- Cros, E. (2003). *La sociocritique*. Paris : L'Harmattan.
- Dabla, S. (1983). De l'enfance à l'âge adulte, l'initiation. *Notre Librairie*. 68, 43-47.
- Danblon, E. (2010). La rhétorique : art de la preuve ou art de la persuasion?. *Revue de métaphysique et de morale*, 66(2), 213-231.
- Danhoundo, G. (2017). L'orphelin et ses constructions en Afrique : une catégorie sociale hétérogène. *Enfances, Familles, Générations*, (26). <https://doi.org/10.7202/1041067ar>.
- De Boeck, F., Honwana, A., & Hibou, B. (2000). Faire et défaire la société : enfants, jeunes et politique en Afrique. *Politique africaine*, 80(4), 5-11. <https://doi.org/10.3917/polaf.080.0005>.
- De Felipe, D. (2002). La notion d'éthos dans l'analyse du discours littéraire. Figuerola M.C. et al. (eds.) *La lingüística francesa en el nuevo milenio, Universidad de Lleida*, 767-774. Consulté le 23 juin, 2020 : <file:///C:/Users/nu/Downloads/Dialnet-LaNotionDethosDansLanalyseDuDiscoursLitteraire-4031905.pdf>.
- De Toro, A. (2009). La pensée hybride. Culture des diasporas et culture planétaire le maghreb. De Toro, A. & Bonn, C. (eds.), *Le Maghreb « Writes Back » : Figures de l'hybridité dans la culture de la littérature maghrébines*. Hildesheim : Georg Olms Verlag, 8, 69-122.
- Delas, D. (2011). Quelle voix pour l'enfance? Sur les récits d'enfants-soldats africains. *Etudes littéraires africaines*, 32, 55-59. <https://doi.org/10.7202/1018642ar> CopiedAn error has oc.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1980). *Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- De Meyer, B. (2015). Posture et écriture. Le Mabanckou post-Renaudot. *Tydskrif vir letterkunde*, 52(1), 189-200. <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v52i1.14>.
- Demougin, F. (2009). L'homme et l'animal dans la littérature de jeunesse. *Francofonía*, 18, 9-20. Consulte le 21 Octobre 2021 : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-03061782>.
- Denise, P. (1976). Le conte de l'enfant chez l'Ogre. La Mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains. Paris : Gallimard.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (2011). *The Sage handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage.

- Deramaix, P. (2006). Structuralisme génétique et littérature, Lucien Goldmann, critique et sociologue. Consulté en ligne le 10 mai, 2021. URL : <http://dialectiques.ironie.org/textes/gold2.htm>.
- Devésa, J. (2012). L'Afrique à l'identité sans passé d'Alain Mabanckou: D'un continent fantôme l'autre. *Afrique contemporaine*, 241, 93-110. <https://doi.org/10.3917/afco.241.0093>.
- Djiman, K. (2010). La sociocritique au pluriel. *Sociocriticism*, 25, 27-40.
- Dhondt, R., & Vanacker, B. (2013). Ethos : pour une mise au point conceptuelle et méthodologique. *CONTEXTES. Revue de sociologie de la littérature*. 13. <https://doi.org/10.4000/contextes.5685>
- Didier, B. (1991). *L'Écriture femme*. Paris : PUF.
- Doezie, M. (2015). Alain Mabanckou remet le prix PEN contesté à Charlie Hebdo. Consulté le 4 mai 2012 : <https://www.lefigaro.fr/livres/2015/05/05/03005-20150505ARTFIG00080-alain-mabanckou-remet-le-prix-pen-conteste-a-charlie-hebdo.php>.
- Dolto, F. (1985). *La Cause des enfants. En respectant l'enfant, on respecte l'être humain*. Paris : Pocket.
- Drouin, E. (2018). La petite fille qui aimait trop le langage: les enfants de langage, ou construire son identité par l'énonciation. *Revue critique de fiction française contemporaine*, 17, 36-45.
- Duchet, C. (1971). Pour une socio-critique ou variations sur un incipit. *Littérature*, 1, 5-14. Consulté le 25 avril 2021 : <http://www.jstor.org/stable/41704962>.
- (1973). Une écriture de la socialité. *Poétique*, 16, 446-454.
- (1979). *Sociocritique*. Paris : Nathan.
- (1995). La Méthode sociocritique, exemple d'application: le sociogramme de la guerre. *Revue d'Etudes Francophones*. 5, 31-54.
- Duchet, C., & Maurus, P. (2011). *Un cheminement vagabond. Nouveaux entretiens sur la sociocritique*. Paris : Honoré Champion.
- Ducrot, O. (1984). *Le dire et le dit*. Paris : Les Éditions de Minuit.
- Dumarsais, C. C. (1988). *Des tropes ou des différents sens*. Paris : Flammarion.
- Duval, S. (2014). L'hyperbole fictionnelle: exagération et suffixation dans l'œuvre romanesque de Madeleine de Scudéry. *Revue Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, 61, 183-195. Consulté le 25 Octobre, 2021 : http://www.unine.ch/files/live/sites/tranel/files/Tranel/61-62/183-195_Duval_new.pdf
- Gadamer, H. G., & Schouwey, J. (1986). L'homme et le langage. *Revue de théologie et de philosophie*, 118, 11-19.
- Genette, G. (1972). Discours du récit. *Figures III*, pp. 65-278.
- Gibert, B. (1741). *La rhétorique: ou les règles de l'éloquence*. Paris : Savove.
- Godard, H. (1985). *Poétique de Céline*. Paris : Gallimard.

- Goes, J. (2004). Littératures francophones d'Afrique noire. *Romaniac*. 98 (3) 12-24.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York : Garden City.
- Goldmann, L. (1967). Methodology, Problems, History-Sociology Of Literature-Status And Problems Of Method. *International Social Science Journal*, 19(4), 493-516.
- Goldmann, L., & Boelhower, W. Q. (1980). *Essays on Method in the Sociology of Literature*. St. Louis, MO : Telos Press.
- Glinoyer, A., & Laisney, V. (2013). *L'âge des cénacles. Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*. Paris : Fayard.
- Glissant, E. (1993). Entretien : l'imaginaire des langues. *Etudes françaises*, 28, 1-123, automne. Consulté le 14 novembre, 2021 : <https://www.scribd.com/document/456450187/Edouard-Glissant-L-imaginaire-des-langues-Entretiens-avec-Lise-Gauvin-Gallimard-pdf>.
- Grutman, R. (1997). *Des langues qui résonnent l'hétérolinguisme au XIX^e siècle québécois*. Québec : Fides.
- Gullenstad, M. (1999). Les enfances imaginées. Modernité et construction du self dans les récits de vie. In Education et société. *Revue internationale de sociologie de l'Éducation*, (3), 9-30. Paris : De Boeck& Larcier.
- Edmond, C. (2003). *La sociocritique*. Paris : L'Harmattan.
- Escarpit, R. (1958). *Sociologie de la littérature*. Paris : PUF.
- Escarpit, D., & Poulou, B. (1993). Le récit d'enfance : un classique de la littérature de jeunesse. *Le récit d'enfance : enfance et écriture*, Escarpit, D. & Poulou, B. (eds.), 23-39. Paris : Sorbier.
- Elliott, R. C. (1962). The definition of Satire: a Note on Method. *Actes du III^e Congrès de l'Assoc. Internat. de Litt. comp.* Utrecht. p. 348. Consulté le 2 mai 2021 : <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/satire>
- Fadiman, A. (1983). The Unborn Patient. *Life*, 6(4), 38-44. Consulté le 20 juillet 2021 : <http://hdl.handle.net/10822/798112>.
- Fantoure, A. (1971). Le Cercle des tropiques. *Présence Africaine*, 77, 165-176.
- Feuerhahn, N. (1992). Le risible et l'enfant. *Romantisme*. 22(75), 93-100. Consulté le 2 mai 2021 : https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1992_num_22_75_6005.
- Fillière, C. (2012). L'esthétique ironique de Leopoldo Alas Clarín. *L'esthétique ironique de Leopoldo Alas Clarín*. Consulté le 3 octobre, 2021 : <https://books.openedition.org/cvz/666>.
- Fontanier, P. (1977). *Les figures du discours. Introduction de Gérard Genette*. Paris : Flammarion
- Freud, S. (1937). *Totem et Tabou*. Paris : Petite Bibliothèque Payot.
- Hage, J. (2009). Les littératures francophones d'Afrique noire à la conquête de l'édition française (1914-1974). *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 10, 80-105. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.1523>.

- Heinich, N. (1996). Ce que la littérature fait à la sociologie : petite histoire des États de femme. *Cahiers de recherche sociologique*, 26, 61-77.
- Herman, J. (2009). Image de l'auteur et création d'un ethos fictif à l'Âge classique. *Argumentation et analyse du discours*, 3, 1-13.
- Hubert, M. C. (2020). Le chien dans la littérature de jeunesse. *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*. Consulté le 1^{er} mai : <https://doi.org/10.4000/carnets.10785>.
- Huston, N. (2008). *L'espèce fabulatrice. Un endroit où aller*. Arles : Actes Sud.
- Hutcheon, L. (1981). Ironie, Satire, Parodie: une approche pragmatique de l'ironie. Consulté le 19 septembre 2021 : <https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/10253/1/TSpace0166.pdf>.
- Imorou, A. (2015). Concordance des temps: De la scénographie dans *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou. *Tydskrif vir letterkunde*, 52 (1), 179-188. <http://dx.doi.org/10.4314/tvl.v52i1.13>.
- Inyama, N.F (1998). 'Beloved Pawns': The Childhood Experience in the Novels of Chinua Achebe & Mongo Beti. Durosimi, E., & Jone, M. (eds.) *Childhood in African literature*, 21, 82-90.
- Jadhav, A. (2014). The historical development of the sociological approach to the study of literature. *International Journal of Innovative Research & Development*, 3(5), 658-662.
- Janeway, J. (2010). *A token for children : being an exact account of the conversion, holy and exemplary lives, and joyful deaths, of several young children*. Michigan : Gale ECCO (Originally published in 1757).
- Jaubert, A. (2014). Au vif de l'hyperbole, l'énonciation problématisante. *Revue Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, 61-62, 79-90 : https://www.unine.ch/files/live/sites/tranel/files/Tranel/61-62/79-90_Jaubert_new.pdf.
- Jean, G. (1972). L'enfant et les métaphores : première approche. *Repères pour la rénovation de l'enseignement du français à l'école élémentaire. La créativité enfantine – II*, 17, 41-51. Consulté le 23 avril, 2021 : https://www.persee.fr/doc/reper_0755-7906_1972_num_17_1_1114.
- Jenkins, E. (2002). Adult agendas in publishing South African folktales for children. *Children's Literature in Education*, 33(4), 269-284. <https://doi.org/10.1023/A:1021224712942>.
- Joppa, F. A. (1982). *L'engagement des écrivains africains noirs de langue française: du témoignage au dépassement*. Québec : Éditions Naaman.
- Jovicic, J. (1999). La Sociocritique littéraire: Statut actuel et possibilités futures. *French Forum*. 24 (1), 83-98.
- Juillard, C. (2007). Le plurilinguisme, objet de la sociolinguistique descriptive. *Langage et société*, 3 121(3), 235-245.
- Kernberg, O. (1998). *Ideology, Conflict and Leadership in Groups and Organisations*. New York, Yale University Press.
- Killander, C.C. (2013). Élément pour l'analyse du roman. Consulté le 23 avril, 2021 : https://www.sol.lu.se/media/utbildning/dokument/kurser/FRAA01/20131/Elements_pour_l_analyse_du_roman_Prendre_vision_pour_le_24_janvier_.pdf

- Kinneavy, J. L., & Warshauer, S. C. (1994). From Aristotle to Madison Avenue: Ethos and the Ethics of Argument. Ethos. Baumlín, J.S., & Baumlín, T.F. (eds.) *New Essays in Rhetorical and Critical Theory*, 171-90. Dallas : Southern Methodist University Press.
- Kleppinger, K. (2013). New Ideas of France: The Reconceptualization of Nation-Based History and Culture in Alain Mabanckou's *Demain J'aurai vingt ans*. *Contemporary French and Francophone Studies*, 17(2), 220-226. <https://doi.org/10.1080/17409292.2013.757500>.
- Koepping, K. P. (1985). Absurdity and hidden truth: Cunning intelligence and grotesque body images as manifestations of the trickster. *History of Religions*, 24(3), 191-214.
- Krisztina, H. (2005). Le Personnage comme acteur social -- les diverses formes de l'évaluation dans *La Peste* d'Albert Camus. Consulté le 25 octobre, 2021 : http://magyar-irodalom.elte.hu/palimpszeszt/11_szam/09.htm.
- Kupert-Tsur, N. (2001). Aspects de la rhétorique d'Agrippa d'Aubigné dans Sa vie à ses enfants. *Albineana, Cahiers d'Aubigné*. 13(1), 105-118. Consulté le 25 octobre: https://www.persee.fr/doc/albin_1154-5852_2001_num_13_1_875.
- Labeau, M. (2014). *Une nouvelle génération de romanciers africains*. Paris : Anibwe.
- Lacoste, C. (2010). L'enfant soldat dans la production culturelle contemporaine, figure totémique de l'humaine tribu. *Colloque « L'enfant combattant » – Pratiques et représentation*. Consulté le 25 avril 2021 : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00572746>.
- Lafont, S. (2012). *Récits et dispositifs d'enfance (XIXe-XXIe siècles)*. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée PULM.
- Lajri, N. (2012). L'humour dans les romans d'Alain Mabanckou et d'Azouz Begag: de l'autodérision à la singularité. *Études littéraires*, 43(1), 63-72. <https://doi.org/10.7202/1014059ar>.
- Laurenson, D., & Swingewood, A. (1972). *The sociology of literature*. London: Paladin.
- Leavy, P. (2013). *Fiction as Research Practice: Short Stories, Novellas, and Novels*. London: Routledge.
- Ledent, D. (2013). Les enjeux d'une sociologie par la littérature. *CONTEXTES*. Consulté le 19 avril 2021: <http://journals.openedition.org/contextes/5630>.
- Ledwina, A., & Porada, E. (2017). L'enfant dans la littérature française et francophone : Colloques internationale chaire de cultures et de langue française. Consulté le 20 avril 2021 : https://www.fabula.org/actualites/l-enfant-dans-la-litterature-francaise-et-francophone_81419.php.
- Leenhardt, J. (1967). Psychanalyse et sociologie de la littérature. *Études françaises*, 3(1), 21-34. <https://doi.org/10.7202/036252ar>.
- Lejeune, P. (1970). *L'Autobiographie en France*. Paris : Seuil.
- (1975). *Le pacte autobiographique*. Paris : Seuil.
- Levy, J., & Lussault, M. (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris: Belin.
- Locke, J. (1693). *Quelques pensées sur l'éducation*. Paris : Hachette.

- Lucien, G. (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.
- Lukacs, G. (1963). *La théorie du roman*. Paris : Denoël- Gouthier.
- Lunacharsky, A. V. (1965). *Theses on the Problems of Marxist Criticism*. Moscow : Progress Publishers.
- Mabanckou, A. (2007). Le chant de l'oiseau migrateur. Le Bris, M., & Rouaud, J. (eds.) *Pour une littérature-monde*. Paris : Gallimard. 55-66. Consulté le 17 Septembre 2021 : <https://www.jstor.org/stable/43803454>.
- (2011). *Demain j'aurai vingt ans*. Consulté le 28 avril 2021. [Video] YouTube : <https://www.youtube.com/watch?v=lhO6--DXY0E&t=6s>.
- (2012). *Le sanglot de l'homme noir*. Paris : Fayard.
- (2015). « Petit Piment » épice la grande Histoire. Consulté le 21 Avril 2021 : <https://www.madinin-art.net/alain-mabanckou-petit-piment-epice-la-grande-histoire/>
- (2016). *Le monde est mon langage*. Paris : Grasset.
- Magnack, J. M. M. (2020). Figures et figurations de L'enfant-témoin Chez Emmanuel Dongala et Tierno Monémbo : Une lecture de *Johnny Chien Méchant et L'ainé des Orphelins*. *Science du langage et Communication 2*, 271-282. Consulté le 21 avril 2021 : <http://revue-akofena.org/wp-content/uploads/2020/08/22-T02-46-pp.-271-282.pdf>.
- Magnier, B. (2012). Panorama des littératures francophones d'Afrique. Consulté le 25 avril 2021 : <https://sembura.files.wordpress.com/2013/02/pages-littc3a9raires-iwacu-magazine-nc2b0-12.pdf>.
- Maingueneau, D. (1993). *Le contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*. Paris: Dunod.
- (1999) : « Ethos, scénographie, incorporation ». Amossy R., dir., *Image de soi dans le discours (La construction de l'ethos)*, 75-100. Lausanne : Delachaux et Niestlé.
- (2002). L'ethos, de la rhétorique à l'analyse du discours. *Pratiques*, 18, 113-114. URL : <http://dominique.maingueneau.pagesperso-orange.fr/pdf/Ethos.pdf>.
- (2013). L'èthos : un articulatoire. *CONTEXTES*. Consulté le 25 avril 2021 : <http://journals.openedition.org/contextes/5772>.
- (2014). Le recours à l'ethos dans l'analyse du discours littéraire. *Fabula / Les colloques, Posture d'auteurs: du Moyen Âge à la modernité*. Consulté le 25 avril 2021 : <http://www.fabula.org/colloques/document2424.php>.
- Mambenga, F. (2015). Alain Mabanckou, ou la vocation cosmopolite dans *Interculturel Francophonies*. Consulté le 21 avril 2021 : <https://apela.hypotheses.org/291>.
- Maingueneau, D. (2016). L'ethos discursif et le défi du Web. Itinéraires. *Littérature, textes, cultures*. DOI : <https://doi.org/10.4000/itineraires.3000>.
- Mangeon, A. (2011). La construction du lien social dans les romans d'Alain Mabanckou. *Revue de l'Université de Moncton*, 42(1-2), 51-64. <https://doi.org/10.7202/1021296ar>.

- Manirambona, F. (2015). Esthétique interlinguistique dans l'écriture romanesque d'Alain Mabanckou. *Synergies Afrique des Grands Lacs*, (4), 77-87. Consulté le 2 novembre 2020 : https://www.gerflint.fr/Base/Afrique_GrandsLacs4/manirambona.pdf.
- Matthews, G., & Mullin, A. (2018). The Philosophy of Childhood. Consulté le 1er mai 2021 : <https://plato.stanford.edu/entries/childhood/>.
- Mehrbrey, S. (2016). L'Enfant retrouvé : la représentation de l'enfant et ses enjeux à l'âge classique. *Imaginaire (s), représentation (s) en sciences humaines et sociales*. Consulté le 14 décembre 2021.
- Meredith, P. (1998). Hybridity in the third space: Rethinking bi-cultural politics in Aotearoa/New Zealand. *Hybridity in the third space: Rethinking bi-cultural politics in Aotearoa/New Zealand Te Oru Rangahau Maori research and development conference*. Consulté le 14 décembre 2021 : <https://lianz.waikato.ac.nz/PAPERS/paul/hybridity.pdf>.
- Meizoz, J. (2007). *Postures littéraires. Mises en scène de l'auteur*. Genève : Slatkine.
- Mekaoui, F. (2006). Faut-il parler alsacien pour être Alsacien ? : 'stratégies identitaires' : un cadre d'étude des processus de minoration. Huck, D., & Blanchet, P. (dir.), *Cahiers de sociolinguistique*, 10, 209-227. Consulté le 12 décembre 2020 : <https://www.cairn.info/revue-cahiers-de-sociolinguistique-2005-1-page-209.htm>.
- Melmoux-Montaubin, M. F. (2013). L'enfant et l'animal dans la littérature de jeunesse du second XIXème siècle. *Bulletin of the Transilvania University of Braşov, Series IV: Philology & Cultural Studie*, 4(1), 99-108. Consulté en ligne le 14 Décembre 2021 : http://www.equipe19.univ-parisdiderot.fr/Colloque_animal/Melmoux-Montaubin.pdf.
- Merriam, S. B. (2009). *Qualitative research: A guide to design and implementation* (2nd ed.). San Francisco, CA: Jossey-Bass.
- Meyer, M. (1991). « Aristote et les principes de la rhétorique contemporaine », *Rhétorique* 5-70. Paris : Hachette.
- Michieletto, A. (2015). Alain Mabanckou, ou la vocation cosmopolite. Textes réunis et présentés par F. Mambenga. *Interculturel Francophonies*, 17, 199-205. DOI 10.14277/2499-5975/Tol-17-15-21.
- Mitchell, W. J. T. (1995). Representation. Consulté le 23 avril 2021: <http://www.credoreference.com/entry/uchicagols/representation>.
- Modreanu, S. (2010). Eugène Ionesco et l'ironie transdisciplinaire. *Revue Roumaine d'Etudes Francophones*, 2, 54-59.
- Mollo-Bouvier, S. & Feuerhahn, N. (1994). Le comique et l'enfance. *Revue française de pédagogie*, 106(1), 120-122.
- Montagner, H. (2002). *L'enfant et l'animal, les émotions qui libèrent l'intelligence*. Paris : Odile Jacob.
- (2007). L'enfant et les animaux familiers. *Enfances Psy*, (2), 15-34. <https://doi.org/10.3917/ep.035.0006>.
- Montagnon, M. K. B. (2010). L'enfant et sa littérature dans la société française. *Verbum Analecta Neolatina* XII/1, 197-217. DOI: 10.1556/Verb.12.2010.1.13.

- Monteils-Laeng, L. (2017). La valeur de l'enfance chez Aristote. *Archives de philosophie*, 80(4), 659-676.
- Moudileno, L. (2003). *Littératures africaines francophones des années 1980 et 1990*. Dakar: CODESRIA. Consulté le 25 avril 2021. Consulté le 10 décembre 2019: <https://www.codesria.org/IMG/pdf/Moudileno.pdf>.
- Moudileno, L. (2009). The francophone novel in sub-Saharan Africa. *The Cambridge companion to the African novel*, 125-39.
- Moura, Jean-Marc. 2010. *Le Sens littéraire de l'humour*. Paris : PUF.
- Moura, J.-M. (2011). Humour et littérature par temps de comique médiatique. *Esprit* (1940-), 371 (1), 49-65. <http://www.jstor.org/stable/24270977>.
- Mouralis, B. (2007). *L'illusion de l'altérité: études de littérature africaine*. Paris : Honoré Champion.
- Mucchielli, A. (2013). Les fondements de l'identité psychosociologique. *Que sais-je?*, 9, 39-77. Consulté le 14 Décembre 2020 : <https://www.cairn.info/l-identite--9782130620808-page-39.htm>
- Muecke, D. C. (2021). *The compass of irony*. London: Routledge.
- Musset, M. (2011). Regards d'aujourd'hui sur l'enfance. *Dossier d'actualité Veille et Analyses*, 68, 1-16. Consulté le 14 novembre : <http://ife.ens-lyon.fr/vst/DA/detailsDossier.php?parent=accueil&dossier=68&lang=fr>.
- Nicole, E. (1983). L'onomastique littéraire. *Poétique*. 54, 233-253. Consulté le 13 novembre 2021 : <http://pascal-francis.inist.fr/vibad/index.php?action=getRecordDetail&idt=12312599>.
- Ndebele, N. S. (2006). *Rediscovery of the ordinary: essays on South African literature and culture*. Durban: University of Natal Press.
- Ngalasso, M. M. (2001). « De *Les Soleils des indépendances* à *En attendant le vote des bêtes sauvages*. Quelle évolution de la langue chez Kourouma ? ». In *Actes du colloque Littératures francophones : langues et styles*, Paris, L'Harmattan, pp. 13-47. Consulté le 12 Octobre 2021 : <https://books.openedition.org/pub/36283?lang=en>.
- Ngungi, W. (1972). *Homecoming : essays on African and Caribbean literature, culture and politics*. London: Heinemann.
- Nyada, G. (2014). *Je, altérité et enfance comme enjeux transculturels dans le texte africain francophone*. Munich : RIN Publishing.
- Obiang, L. E. (2002). Sans père mais non sans espoir : la figure de l'orphelin dans la littérature francophone subsaharienne. *Mots Pluriels*, 22, 33-39. Consulté le 17 Décembre, 2021 : <http://renaitre-orphelin.fr/sanspere.pdf>.
- Odhiambo, T. (2004). From fairyland to lived life: narrative transitions in *David Gian Maillu's children's fiction*. *Journal of African Children's and Youth Literature*, 15, 88-96. Consulté le 15 novembre 2021: <https://go.gale.com/ps/i.do?id=GALE%7CA192351984&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=07954506&p=AONE&sw=w&userGroupName=natal>.

- Ogike, U.A. (1992). The Power of Childhood. Ikonne, C., Oko, E., & Onwudingo, P. (eds.) *Children in Francophone West Africa*.
- Okolie, M. (1998). Childhood in African literature: a literary perspective. Durosimi, E. E., & Jone, M. (eds.) *African Literature Today*, 21, 29-35.
- Ongba, B. B. (2012). L'acquisition de la connaissance dans L'aventure ambiguë, parcours initiatique et tremplin vers la transcendance. *The French Review*, 86(2), 308-320.
- Organisation de l'Unité Africaine (1990). *Charte Africaine des Droits et du Bien-être de l'Enfant du 11 juillet 1990*. Consulté le 12 Octobre 2021 du site du Comité africain d'experts sur les droits et le bien-être de l'enfant de <http://acerwc.org/wpcontent/uploads/2011/04/ACRWC-FR.pdf>.
- Orlando, V. K. (2016). The Transnational Turn in African Literature of French Expression: Imagining Other Utopic Spaces in the Globalized Age. *Humanities*, 5(2), 30. <https://doi.org/10.3390/h5020030>.
- Ottevaere, G. (1990). La signification du personnage de l'enfant dans la narration italienne du XXe siècle. *Equivalences*, 18(2), 55-78.
- Pajona, C. (2018). La dynamique de la syllepse dans la construction fictionnelle chez Boris Vian. *Winter-Froemel, E., & Demeulenaere, A. (eds.) Jeux des mots, textes et contextes*, 7, 223-240. Berlin, Boston : De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110586459-012>.
- Paravy, F. (2002). Enfance et contestation: Le parcours romanesque de Tierno Monénembo. *Mots pluriels*. Consulté le 13 Décembre, 2021: <https://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2202fp.html>.
- Prandi, M. (1992). *Grammaire philosophique des tropes: mise en forme et interprétation discursive des conflits conceptuels*. Paris : Minuit.
- Prioul, F. (1993). Frontière onomastique et onomastique de la frontière: l'étranger et son nom dans quelques œuvres de Gabriel Garcia Marquez. *Amérique. Cahiers du CRICCAL*, 13(1), 101-114. Consulté le 5 juin 2020 : https://www.persee.fr/issue/ameri_0982-9237_1993_num_13_1.
- Prioux, V. (2010). Enfance volée: Le personnage de l'enfant dans les romans naturalistes français et espagnols. *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, 25, 221-234.
- Prévost, M. (2002). *Rictus romantiques: Politiques du rire chez Victor Hugo*. Toulouse : PUM.
- Rabatel, A. (2014). Analyse pragma-énonciative des points de vue en confrontation dans les hyperboles vives: hyper-assertion et sur-énonciation. *Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, 61, 91-109 : <https://www.researchgate.net/publication/302900530>.
- Reboul, O. (1991). *Introduction à la rhétorique : théorie et pratique*. Paris : Puff.
- Reniers, D. (2012). Enfant et enfance. D'un discernement nécessaire... Approche psychologique. *Recherches familiales*, 9, 105-115. <https://doi.org/10.3917/rf.009.0105>.
- Reymond, A., Costalat-Founeau, A. & Syssau, A. (2008). Identité de genre et langage : effet de résonance des mots « identitaires ». *Bulletin de psychologie*, 496, 377-388. <https://doi.org/10.3917/bupsy.496.0377>.
- Ricoeur, P. (2000). L'écriture de l'histoire et la représentation du passé. *Annales*, 55(4)731-747. <https://doi.org/10.3406/ahess.2000.279877>.

- Robin, R. (1989). L'Énigme du texte littéraire. *Cahiers de recherche sociologique*, 12, 5-20. DOI : <https://doi.org/10.7202/1002054ar>.
- Robin, R. (1993). Pour une socio-poétique de l'imaginaire social. *Discours social/social discourse*, 5(1-2), 7-32.
- Rosen, E. (1992). *Pourquoi avons-nous inventé le Récit d'enfance?* Lille : Presse universitaire de Lille.
- Ruano-Borbalan, J. C. (1998). Introduction. La construction de l'identité. Ruano-Borbalan, J.C. (dir.), *L'identité : l'individu, le groupe, la société*, 1-13 Auxerre et Paris, Sciences humaines et PUF.
- Rousseau, J.J. (1762). *Emile: or , On Education*. Auckland : FLoating Press.
- Saint-Amand, D., & Glinoyer, A. (2014). Ethos. *Lexique Socius*. Consulté le 17 decembre, 2021 : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/46-ethos>.
- Samake, A. (2013). *La sociocritique : enjeux théorique et idéologique*. Paris : Editions Publibook.
- Salesse, J. (1991). Chateaubriand : le récit d'enfance dans les trois premiers livres des « Mémoires d'Outre-Tombe ». *Revue des sciences humaines*, 222, 9-34. Consulté le 23 décembre 2020 : <http://pascal-francis.inist.fr/vibad/index.php?action=getRecordDetail&idt=6119160>.
- Salimikouchi, E., & Ashrafi, S. (2015). De la société du texte à la société du référent ; lecture duchetienne de *Peur et Tremblement* de Gholamhossein Sâédi. *Etudes de Langue et Littérature Françaises*, 5(2), 67-82.
- Sartre, J.P. (1964). *Les mots*. Paris : Gallimard.
- Sarr, F. (2016). *Afrotopia*. Paris : Philippe Rey.
- Schaffner, A. (2005). *L'ère du récit d'enfance:(en France depuis 1870)*. Arras : Artois Presses Université.
- Schopenhauer, A. (1996). *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris : PUF
- Schuster, M. R. (1980). L'ironie Dans Les "Illuminations" : Voix Empruntées Et Codes Littéraires. *Nineteenth-Century French Studies*, 8(3/4), 258-269.
- Sechele-Nthapelelang, R. (2018). Écriture femme et le retour à l'enfance pour mieux se définir : "*Le Baobab Fou*" de Ken Bugul. *Intercâmbio: Revue d'Études Françaises*, 2, 273-283.
- Sechin, A. (2016). Étude stylistique et philosophique de l'oxymore dans *La belle ordure* de Simone Chaput. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 28(2), 253-278. <https://doi.org/10.7202/1037176ar>.
- Segarra, A. P. (2016). L'hybridité identitaire dans une littérature émergente : l'écriture du « moi » hybride dans l'œuvre autobiographique des écrivains catalans d'origine maghrébine. *Babel Littératures plurielles* 33, 247-259.
- Selasi, T. (2005). "Bye Bye Barbar, or What Is an Afropolitan?" *LIP Magazine* 3. Consulté le 25 juin 2021 : <https://thelip.robertsharp.co.uk/2005/03/03/bye-bye-barbar/>.
- Senghor, L. S (1977). *Liberté III: Négritude et civilisation de l'universel*. Paris: Seuil

- Sidikou, A. (2017). Comparing Visions and Voices of Child Narrators in Kotia-Nima I and Allah is Not Obligated. *Cahiers d'études africaines*, 225, 151-174. <https://doi.org/10.4000/etudesafricaines.20598>.
- Sima Eyi, H. H. (2017). *Sociocritique du roman gabonais: de la méthode à l'analyse du texte*. Paris: L'Harmattan..
- Simon, S. (1998). Hybridités culturelles, hybridités textuelles. Laplantine, F., Lévy, J., Martin, J., & Nouss, A. (Eds.), *Récit et connaissance*. Presses universitaires de Lyon. doi:10.4000/books.pul.11361.
- Simon, R. (2010). La carnavalisation ou « le monde à l'envers » : Mille hourras pour une gueuse, de Mohammed Dib. *Synergies Algérie*, 10, 203-215. Consulté le 3 Septembre 2021 : <http://gerflint.fr/Base/Algerie10/simon>.
- Sirota, R. (1999). Les civilités de l'enfance contemporaine. L'anniversaire ou le déchiffrement d'une configuration. *Éducation et sociétés*, 3, 31-54. Consulté le 3 Septembre 2021 : <http://ife.ens-lyon.fr/publications/edition-electronique/education-societes/RE003-3.pdf>.
- Spencer, H. (1878). *Principes de sociologie*. Paris : G. Baillière.
- Sperber, D., & Wilson, D. (1978). Les ironies comme mention. *Poétique*, 36, 399-412. Cambridge : Cambridge Press.
- Soumaré, R. (2016). *Alain Mabanckou, hybridité, intertextualité et esthétique transfrontalière*. Consulté le 27 avril : <http://africultures.com/alain-mabanckou-hybridite-intertextualite-et-esthetique-transfrontaliere-13550/>.
- ten Kortenaar, N. (2006). Parents, children and Fools. *Scrutiny*2, 11(1), 65-79. <https://doi.org/10.1080/18125441.2006.9684202>.
- Thomas, D. R. D. (2002). *Nation-Building, Propaganda, and Literature in Francophone Africa*. USA : Indiana University Press.
- Thomas, D. (2009). New voices, emerging themes. In Irele, A. (ed) *The Cambridge Companion to the African Novel*. UK: Cambridge Press, 227-41.
- Tillier, B. (2017). La caricature et le rire des mésalliances. *Revue française de psychanalyse*, 81(1), 259-275.
- Touré, P. N. (2009). L'Aîné des orphelins de Tierno Monémbo et l'écriture de la mémoire traumatique. *Nouvelles Études Francophones*, 32 (2) 171-186. Consulté le 13 avril, 2021 : <https://www.jstor.org/stable/25702235>.
- Traoré (2019). Congo-B: Loango, un site de déportation d'esclaves au cœur d'un colloque. Consulté en ligne le 28 avril, 2021 : <https://www.rfi.fr/fr/afrique/20190503-congo-brazzaville-colloque-site-loango-deportation-esclaves>.
- Tsimi, E.E. (2015). Toujours migrants, mais désormais écrivains : stratégies identitaires et littérature africaine. *Loxias*, 50, 1-18. Consulté le 13 avril, 2021 : <http://revel.unice.fr/loxias/index.html?id=8125>.

- Turmel, A. (2008). *A Historical Sociology of Childhood : Developmental Thinking, Categorization and Graphic Visualization*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Vambe, M.T. (2011). Rethinking Childhood in African Literature. *Moussion*, 29, 108-26. Consulté le 4 mai, 2021 : <https://journals.co.za/doi/pdf/10.10520/EJC168986>.
- Viennet, D. (2009). Animal, animalité, devenir-animal. Mise en question à travers les impératifs du développement technoscientifique. *Le Portique. Revue de philosophie et de sciences humaines*, 23-24, 1-13. <https://doi.org/10.4000/leportique.2454>.
- Vivero-García, M. D. (2014). Le fonctionnement de l'hyperbole dans l'humour des chroniques du Monde. *Tranel (Travaux neuchâtelois de linguistique)*, 61-62, 197-206 : http://www.unine.ch/files/live/sites/tranel/files/Tranel/61-62/197-206_Vivero_%20new.pdf.
- Waberi, A. A. (1998). Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire. *Notre librairie*, 135, 8-15.
- Walther, C. (2016). Études littéraires africaines, « L'enfant-soldat : langages et images ». *Cahiers d'études africaines*, 224 (32) 1-5. Consulté le 25 avril 2021 : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/18406>.
- Weaver-Hightower, R. (2008). Children's literature and African studies. *Safundi. The Journal of South African and American Studies* 9(4):469–474.
- Zaoui, P. (2009). Réflexions sur la question enfantine. *Vacarme*, 49(4), 29-32. <https://doi.org/10.3917/vaca.049.0029>.
- Zavalloni, M. (2007). *Ego-écologie et identité : une approche naturaliste*. Paris : PUF.
- Zima, P. V. (2000). *Pour une sociologie du texte littéraire*. l'Harmattan : Paris.
- Zinnatullina, G. (2018). Anthroponyms and Microtextology of Literary Text. *SHS Web of Conferences* 50, 1-5. <https://doi.org/10.1051/shsconf/20185001203>.

ROMANS CONSULTÉS

- Achebe, C. (1958). *Things Fall Apart*. London: Heinemann.
- Achebe, C. (1964). *Arrow of God*. London : Heinemann.
- Achebe, C. (1988). *Anthills of the Savannah*. London : Heinemann.
- Akpan, U. (2010). *Say you're one of them*. United Kingdom : Hachette.
- Bâ, A. H. (1992). *Amkoullel, l'enfant peul*. Paris: Sud.
- Belkhodja, A. (1993). *Le Retour de l'éléphant*. Tunis : Apollonia.
- Beti, M. (1957). *Mission terminée*. Paris : Buchet/Chastel.
- Beti, M. (1974). *Remember Ruben*. Paris : Union générale d'éditions.

- Beti, M. (1983). *Les deux mères de Guillaume Ismaël Dzawatama, futur camionneur*. Paris : Buchet/Chastel.
- Bessora, S. (2007). *Cueillez-moi jolis Messieurs*. Paris : Gallimard.
- Beyala, C. (1987). *C'est le soleil qui m'a brûlée*. Paris: Stock.
- Beyala, C. (2002). *Les arbres en parlent encore*. Paris : Albin Michel.
- Biyaoula, D. (200). *Agonie*. Paris : Gallimard.
- Belkhodja, A. (2003). *Le retour de l'éléphant*. Tunis : Apollonia.
- Boubou, H. A. M. A. (1969). *Kotia Nima*. Paris : Présence Africaine.
- Bugul, K. (1984). *Le baobab fou*. Dakar : Nouvelles éditions africaines.
- Couao-Zotti, F. (2001). *Charly en guerre*. Paris : Drapper jeunesse.
- Dadier, B. (1955). *Le pagne noir*. Paris : Présence Africaine.
- Dongala, E. B. (2002). *Johnny chien méchant*. Paris : Le Serpent à plumes.
- Essomba, J. R. (1998). *Le dernier gardien de l'arbre*. Paris : Présence Africaine.
- Kane, C. H. (1961). *L'aventure ambiguë*. Paris : Julliard.
- Kourouma, A. (2000). *Allah n'est pas obligé*. Paris : Seuil.
- Laye, C. (1966). *L'enfant noir*. Paris : Présence Africaine
- Mabanckou, A. (2016). *Light in Pointe-Noire* (translated by Stevenson, H). New York : The New Press.
- Malonga, J. (1954). *La Légende de M'P'foumou ma Mazono*. Paris : Présence africaine.
- Monénembo, T. (2009). *L'aîné des orphelins*. Paris : Seuil.
- Monénembo, T. (1986). *Les écailles du ciel*. Paris : Seuil.
- Monénembo, T. (1995). *Pelourinho*. Paris : Seuil.
- Monénembo, T. (1995). *Cinema*. Paris : Seuil.
- Niane, D. T. (1960). *Soundjata : ou, l'épopée mandingue*. Paris : Présence africaine.
- Oyono, F. (1956). *Une vie de boy*. Paris: Julliard.
- Sène, F. D. (1997). *Le chant des ténèbres*. Paris : Edition du Masque.
- Sony, L. T. (1979). *La vie et demie*. Paris: Editions du Seuil
- Soyinka, W. (1981). *Aké : the years of childhood*. New York: Random House.
- Waberi, A. (2006). *Aux États-Unis d'Afrique*. Paris : Éditions Jean-Claude Lattès.

THESES CONSULTEES

- Bensalem, B. (2009). *Pour une approche sociocritique de La Terre et le sang de Mouloud Féraoun* (Doctoral dissertation, Université de Ouargla-Kasdi Merbah). Consulté le 2 Juin, 2021 : <http://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/handle/123456789/707>.
- Chelin, V. (2015). *De l'intime au social: l'écriture de l'enfance dans le roman francophone contemporain de Maurice et de la Réunion* (Doctoral dissertation, University of Montreal). Consulté le 3 aout, 2021 : https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/bitstream/handle/1866/12024/Chelin_Veronique_2014_these.pdf?sequence=2&isAllowed=y.
- Chenine, M. (2016). *Pour une approche sociocritique de Candide ou l'Optimisme de Voltaire* (Doctoral dissertation). Consulté le 3 juillet, 2021 : <https://dspace.univ-ouargla.dz/jspui/bitstream/123456789/11935/1/Chenine-Mohamed.pdf>.
- da Silva Anunciacao, J. (2013). *Le discours de la persuasion: une étude pragmatique et cognitive* (Doctoral dissertation, Université d'Avignon). Consulté le 3 juillet, 2021 : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00982874/document>.
- Dordain, G. (2014). *L'humour dans la littérature de science-fiction: identification et spécification de ses contours, ses attributs, ses techniques et ses variations* (Doctoral dissertation, Université de Bourgogne). Consultée le 4 juin, 2021 : file:///C:/Users/nu/Downloads/these_A_DORDAIN_Gaëlle_2014.pdf.
- Francis, K. N. G. (1998). *Lecture sociocritique du Premier Homme d'Albert Camus*. Consulté le 16 juin, 2021 : https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk1/tape9/PQDD_0025/MQ41925.pdf?
- Hounyoton, H. (2009). *La protection de l'enfant vidomegon au Bénin : mythe ou réalité ?* Université catholique de Lyon / UPMF Grenoble - Master 2 recherche 2009. Consulté le 16 juin, 2021 : https://www.memoireonline.com/06/10/3564/m_La-protection-de-lenfant-vidomegon-au-Benin--mythe-ou-realite-0.html.
- Kim, I. K. (2001). *La sociocritique et le sociogramme du bourgeois balzacien* (Doctoral dissertation, Paris 8). Consulté le 18 juin, 2021 <https://www.theses.fr/2001PA081919>.
- Lavigne, S. (2011). *De la négritude à la migritude: une analyse sociologique de la littérature de l'Afrique francophone*. Consulté le 16 juin, 2021 : <https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.424.9066&rep=rep1&type=pdf>.
- Le Scouarnec, R. P. (2009). Fondements humanistes de l'appartenance/thèse présentée comme exigence partielle du doctorat en psychologie par René-Pierre Le Scouarnec;[directeur de recherche, Bernd Jager]. Consulté le 14 juin, 2022 : <https://archipel.uqam.ca/2581/1/D1878.pdf>.
- Sakoum, B. H. (2009). *Analyse sociocritique de " Relato de un naufrago " et de " Noticia de un secuestro " de Gabriel Garcia Marquez* (Doctoral dissertation, Limoges). Consulté le 21 juin, 2021 : <http://www.sudoc.abes.fr/cbs/xslt/DB=2.1/SET=4/TTL=1/SHW?FRST=1>.

Moussavou, E. (2015). *La quête de l'identité dans le roman francophone postcolonial: approche comparée des littératures africaine, insulaire, maghrébine et caribéenne* (Doctoral dissertation, Université de Limoges). Consulté le 26 juin, 2021 : <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01187177/>.

Simedoh, K. V. (2008). *l'Humour et l'ironie en littérature francophone subsaharienne. Une poétique du rire*. Thèse présentée au Département d'Etudes françaises de l'Université Queen's pour l'obtention du grade de Docteur ès Philosophie. Consulté le 30 avril. URL : <https://www.collectionscanada.gc.ca/obj/s4/f2/dsk3/OKQ/TC-OKQ-1080.pdf>.

DICTIONNAIRES CONSULTÉS

Littré, E. (1884). Dictionnaire de la langue française: par E. Littré (Vol. 1). Hachette & cie.

Le Robert, (2007). *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. Paris : Le Robert.

Lévy, J., & Lussault, M. (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Paris, Belin.

Morier, H. (1961). Dictionnaire de poétique et de rhétorique. Paris : PUF.