

UNIVERSITE DE LIMOGES

Faculté des Lettres

Ecole Doctorale des Sciences Humaines et Sociales

Equipe d'accueil : E.H.I.C

THESE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITE DE LIMOGES

Discipline : Littérature française

Présentée et soutenue publiquement par

BODO Bidy Cyprien

Le 07 janvier 2005

**LE PICARESQUE DANS LE ROMAN
AFRICAIN SUBSAHARIEN
D'EXPRESSION FRANÇAISE**

Directeur de Thèse : Professeur Michel BENIAMINO

Jury

Michel BENIAMINO, Professeur à l'Université de Limoges

Kouamé KOUAME, Professeur à l'Université de Cocody

Jean-Marc MOURA, Professeur à l'Université de Lille III

Anne-Marie CAPDEBOSCQ, Professeur à l'Université de Limoges

Grégoire BIYOGO, Professeur à l'Université Omar Bongo de Libreville

Dédicace

A Jéhovah Dieu,

« [...] soit que vous fassiez [...], faites tout pour la gloire de Dieu. » (I Corinthiens 10 : 31)

A mon père et à ma mère,

Avec le fidèle attachement de celui qui vous pleurera toujours.

A Sheila Yatté,

Lumière de mon cœur.

Remerciements

Nous adressons avant tout nos sincères remerciements à Monsieur Michel BENIAMINO, notre directeur de thèse. Nous lui sommes reconnaissants d'avoir su nous guider et nous rassurer lorsque le doute nous envahissait. Sa patience, son expérience et son savoir ont grandement contribué à la conception de ce travail. Il en va de même de Monsieur Kouamé KOUAME qui nous a initié à la recherche et dont les remarques pertinentes et précises font qu'il demeure un appui précieux. Nous n'oublierons jamais son soutien lorsqu'il a été question de le quitter pour parachever cette étude à l'Université de Limoges.

Nous exprimons également notre gratitude à nos Maîtres de l'Université de Bouaké, d'Abidjan (Cocody) et à ceux de Limoges en particuliers Messieurs Bertrand WESTPHAL, Gérard LEZOU, Jean-Marie GRASSIN, Jean-Paul LECERTUA ainsi que Mesdames Anne-Marie CAPDEBOSCQ, Arielle THAUVIN-CHAPOT et Virginie KOUASSI. Nous saluons et apprécions à travers eux la précieuse collaboration entre l'Université d'Abidjan et celle de Limoges dont ce travail porte la marque. Puisse cette « fusion des imaginaires » davantage se solidifier et cette thèse être un baume pour vos cœurs !

Nous témoignons aussi notre affection aux familles BODO, BOUTEILLOUX, CUBEAU, DEBOISSY, GIRAUDEL, IZOULET, KOUEYOU, LAUNAY, MAKANI, MELIN, N'GORAN, POTRIQUIER SANCHEZ et YATTE, ainsi qu'au personnel de la bibliothèque de l'Université de Limoges dont le soutien ne nous a jamais fait défaut.

En ce qui concerne nos amis Adolin EGNANKOU, Jean-Christophe ARCAMONE, Jean-François KOLA, Joselyne GORE, Kady OUATTARA, Lambert KONAN, Laura BOUNIE, Marie-Claude PRADAUD, Mathurin SONGOSSAYE, Nibambin SORO, Patricia LAVAUZELLE, Tinan Nina VINGONIN, Véronique KOULIBALY, Véronique MAILLARD, Viviane KOUA, nous leur savons gré de leur assistance.

INTRODUCTION GENERALE

« Qu'est-ce que cela a à voir avec l'Afrique ? » Plus d'une fois, des étudiants avec lesquels nous avons eu à discuter de notre projet de recherche ont eu cette réaction. Celle-ci prend sa source dans la difficulté et surtout dans l'étrangeté, *a priori*, du sujet. Ce sentiment apparaît davantage quand on s'intéresse au sens du terme picaresque, lequel révèle pour ainsi dire sa « localité » reconnue par la critique.

Adjectif substantivé en français, le picaresque, de l'adjectif espagnol « picaresco (a) », est formé à partir de la racine espagnole « picaro ». Cela implique qu'une approche historico-sémantique du terme picaro nous aidera à définir le genre picaresque.

Le mot « picaro » apparaît pour la première fois en 1525 en Espagne avec le sens particulier de « marmiton » mais sans aucune connotation péjorative¹. Le sens va cependant évoluer de sorte que le premier dictionnaire de l'Académie espagnole de 1726, qui reflète l'usage de son époque, définit le mot « picaro » comme « bas, misérable, dolosif, dépourvu d'honneur, sans honte. » Comme on le constate, le terme a fini par prendre une résonance péjorative. Cette idée est corroborée par l'homologie sémantique qu'établit Quintillano entre le substantif picaro et d'autres : « Picaro = esclave = déguenillé = affamé = paresseux. »² Il en ressort que la pauvreté est la caractéristique du picaro. Il est pauvre de liberté (esclave), de vêtements (déguenillé), de nourriture (affamé) et de volonté (paresseux). Le picaro est ainsi un homme marginal qui vit au bas de la société. Il est privé du minimum vital.

Avec le temps, cet être social devient un personnage littéraire. On le retrouve dans des textes comme *La vie de Lazarillo de Tormes* (Anonyme, 1554) et *La vie de Guzman d'Alfarache* de Mateo Alemán (première partie : 1599 ; deuxième partie : 1604). Précisons que c'est Mateo qui introduit le terme « picaro » dans la fiction. Celui-ci figure deux fois dans les préliminaires de la première partie du *Guzman*, appliqué au protagoniste, et trois fois au deuxième chapitre du second livre.

¹ Cécille Cavillac, « Picaresque », in *Dictionnaire international des termes littéraires*, ENSELIT (Encyclopédie électronique), <http://www.ditl.unilim.fr> (sous la direction de Jean-Marie Grassin).

² Saldana Quintillano, « El picaro en la literatura y en la vida españolas », in *Nuestro tiempo*, Madrid, 1926, Vol. XXV, p. 205.

Transposé dans le domaine littéraire, le *picaro* désigne, écrit Maurice Molho, « un personnage de basse extraction, sans métier fixe, serviteur aux nombreux maîtres, incessant voyageur, vagabond, voleur, mendiant, lâche. »³

Au vu de ce qui précède, le *picaresque* est l'écriture, l'« esthétisation » du *picaro*, sa mise en forme romanesque, sa « fictionnalisation » :

« C'est un genre littéraire né en Espagne au XVI^e siècle qui, sous forme autobiographique, raconte la vie d'un héros populaire, le *picaro*, aux prises avec toutes sortes de difficultés et de péripéties. »⁴

Le *picaresque* est donc une manière particulière d'écrire, l'expression de l'esprit, de la pensée, de la philosophie du *picaro*.

Cette définition serait insuffisante si nous omettions le rôle social du *picaro*. A ce sujet, Didier Souiller écrit que le « *picaro* est le personnage révélateur d'un pays en décadence. »⁵ Le *picaresque* se présente, en définitive, comme une forme littéraire particulière qui remplit des fonctions esthétiques et sociales dans une société en crise. C'est, pour emprunter les termes de Daniel Whitman, « a form of social criticism. »⁶

La littérature *picaresque* a été l'objet, hors d'Espagne, de nombreuses imitations. Elle a couru l'Europe et son ton se retrouve dans des œuvres comme *Simplicus Simplicissimus* (1668) de Grimmelshausen en Allemagne et *Gil Blas* (1715) de Lesage en France. Cette influence a été relevée par Jean Mesnard qui souligne que « les personnages du *picaro* ont exercé un prestige sur les imaginations des écrivains européens. »⁷ Il est ici fait mention d'« écrivains européens ». Dès lors, comment et

³ Maurice Molho, « Le roman *picaresque* », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Ed. E. U., 1990, Vol. 18, p. 306.

⁴ *Trésor de la langue française, dictionnaire de la langue du XIX^e et du XX^e siècle* (1789-1960), Paris, Gallimard, 1988, T. 13, p. 318. Précisons aussi que l'adjectif substantivé « *picaresque* » peut, par essentialisation et abstraction, désigner les traits distinctifs du genre. Ainsi parlera-t-on, par exemple, de l'ironie *picaresque*, du lignage *picaresque*, etc. Un chapitre liminaire mettra en évidence les éléments constitutifs du genre *picaresque* après avoir analysé ses conditions de naissance.

⁵ Didier Souiller, *Le roman picaresque*, Paris, P.U.F, 1980, p. 14.

⁶ Daniel Whitman, « The *picaresque* in african fiction », in *Ba Shira*, n°7, 1976, p. 45.

⁷ Jean Mesnard, *Précis de littérature française du XVII^e siècle*, Paris, P.U.F., 1990, p. 144.

pourquoi envisager une étude du picaresque en Afrique ? Ne serait-ce pas, un peu, un coup de force esthétique ? Un parallélisme douteux ?

Il semble qu'il existe une écriture picaresque dans certains romans africains. Des auteurs auraient puisé dans les ressources du picaresque. Des critiques l'ont pressenti comme en témoignent les nombreuses remarques qui vont suivre⁸.

Roger Chemain dans *La ville dans le roman africain* qualifie Anaki Barnabas, héros de *Chemin d'Europe* (1960) de Ferdinand Oyono, de « picaro »⁹. Ce même auteur perçoit dans les déplacements de Moni-Mambou, personnage des *Aventures de Moni-Mambou* (1971) de Guy Menga, « une errance picaresque »¹⁰. Daniel Whitman, dans son article évocateur « The picaresque in african fiction »¹¹, compare Toundi d'*Une vie de boy* (1956) d'Oyono aux personnages picaresques espagnols. C'est probablement des ressemblances formelles qui ont poussé Jacques Chevrier à écrire que *Le cercle des tropiques* (1972) d'Alioum Fantouré « contient des aspects majeurs de la condition picaresque. »¹² Au sujet des *Soleils des indépendances* ([1968] 1970) d'Ahmadou Kourouma, le même critique écrit :

« *Les Soleils des indépendances*, par les propos, le comportement et les mésaventures de Fama, s'apparentent au roman de Mateo Alemán. Fama assume des situations types du picaro. »¹³

L'éditeur des *Écailles du ciel* (1986) de Tierno Monémbo croit reconnaître dans les pérégrinations de Samba, « une aventure picaresque » et celui d'*Allah n'est pas obligé* (2000) de Kourouma stipule que le romancier « nous livre un récit picaresque et drolatique ».

⁸ Le chapitre liminaire soulignera également, dans une tentative de légitimation de notre étude, les convergences entre les conditions d'émergence du picaresque et celles du roman africain.

⁹ Roger Chemain, *La ville dans le roman africain*, Paris, l'Harmattan et ACCT, 1984, p. 235-237.

¹⁰ Roger Chemain, « Errance picaresque, voyage initiatique et roman africain », in *Trois figures de l'imaginaire littéraire : les odyssées, l'héroïsation de personnages historiques, la science et le savant*, Paris, Belles lettres, 1982, p. 103-110 (sous la direction de Édouard Gaède).

¹¹ Daniel Whitman, "The picaresque in african fiction", in *Ba Shira*, n°7, op. cit., p. 44-48.

¹² Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984, p. 142.

¹³ Jacques Chevrier, *Littérature africaine. Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1990, p. 272.

Les critiques africains ne sont pas en reste. Ambroise Kom dans le *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines des origines à 1978* qualifie *Mission Terminée* (1957) de Mongo Beti de « roman picaresque »¹⁴. A sa suite, le professeur Marcellin Boka déclarait dans une interview :

« Les personnages de Beti sont décidés à secouer les vieilles traditions. En eux, nous retrouvons ces personnages picaresques que Roger Mercier définit comme des héros libérés de tout à l'égard des valeurs considérées habituellement comme sérieuses et regardant vivre les autres avec une totale liberté d'esprit. »¹⁵

Ce sont sans doute les mêmes constats qui ont fait dire à Willy A. Umezina que « la plupart des héros d'Oyono, à l'exemple de Wangrin de Hampaté Bâ sont des personnages picaresques pour qui tous les moyens sont bons pour réussir. »¹⁶

Ces déclarations tendent toutes à conforter la réalité du picaresque dans le roman africain, l'usage d'un système préétabli de procédures et de recettes qui rendent ces textes subsumables sous ce genre ; cela (le picaresque) se manifesterait à deux niveaux essentiels : l'attitude picaresque de certains personnages africains comme le montrent les expressions « héros libérés des valeurs », « héros pour qui tous les moyens sont bons », etc. et l'emploi par des romanciers africains des techniques narratives du picaresque.

Cependant, les remarques de ces auteurs ne constituent que des soupçons. Elles se situent au niveau intuitif, hypothétique. La raison en est que le picaresque n'est pas (fondamentalement) leur objet d'étude. Par exemple, Roger Chemain s'intéresse à l'espace, Willy Umezina à la religion, Jacques Chevrier à l'histoire littéraire africaine en général. Par conséquent, leurs réflexions sur le « picaresque africain » sont à la fois générales et très brèves. Par ailleurs, nous n'avons pas trouvé de travaux de chercheurs africains portant spécifiquement sur le sujet.

¹⁴ Ambroise Kom, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines des origines à 1978*, Paris, Naaman et ACCT, 1983, p. 374.

¹⁵ *Fraternité Martin* (journal ivoirien) des 26 et 27 juin 1976, p. 7.

¹⁶ Willy A. Umezina, *La religion dans la littérature africaine*, Kinshasa, P. U. du Zaïre, 1975, p. 131.

Au vu de ces constats, il nous a semblé judicieux de tenter de combler ce vide, surtout de pousser plus loin les intuitions de ces critiques, de procéder à une analyse profonde afin de tenter de dégager une poétique picaresque africaine. D'où notre sujet : **le picaresque dans le roman africain subsaharien d'expression française.**

Comment le picaresque se manifeste-t-il dans le roman africain au sud du Sahara ? Comment les œuvres obéissent-elles aux conventions narratives qui lui sont propres ? Comment dans l'écriture romanesque, les héros nous sont-ils présentés au point d'être qualifiés de « personnages picaresques » ? Quels sont, pour reprendre Jacques Chevrier, ces « aspects majeurs de la condition picaresque » et ces « comportements picaresques » ? Répondre à ces questions, c'est arriver à dégager des romans africains les dispositifs reconnus au picaresque ; ce qui revient à s'adonner à une monographie de procédés. Cela présage une part importante à accorder, dans notre recherche, à la description, à l'analyse des mécanismes qui assurent l'articulation entre le corpus et le picaresque dont il convoquerait les traits généraux pour son organisation interne. La démarche sera donc à la fois descriptive et théorique.

Mais la possibilité d'une écriture picaresque en Afrique peut soulever une autre question cette fois liée à l'identité de la littérature africaine : s'il y a picaresque, qu'est-ce qui l'expliquerait ? Serait-ce la résultante d'une appropriation voire d'une imitation des « picaristes » occidentaux en général et espagnols en particulier ? Y a-t-il eu influence dans le sens de Eugène Purjanisclé ? Ce dernier suggérerait :

« Pourquoi n'apparaît-il pas une littérature franco-indigène, une littérature née de la collaboration entre un français s'appliquant à revêtir la matière indigène d'une forme qui la rende accessible et agréable au lecteur européen ? »¹⁷

On se trouverait alors, selon une terminologie de Michel Beniamino, dans une situation de « transfert de technologie littéraire »¹⁸ qui impliquerait, selon la métaphore de G.

¹⁷ Cité par Véronique Porra, « *Moi Calixte Beyala, la plagiaire !* », in *Palabres* n° 3 et 4, Bremen, 1997, p. 26.

¹⁸ Michel Beniamino, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 105.

Duhamel une « branche [littérature francophone] qui fait honneur à l'arbre [français en particulier et occidental en général] »¹⁹.

Ou bien, est-il possible d'envisager une naissance endogène, celle qui impliquerait à la fois une « matière » et une « forme » non étrangères à la pratique littéraire africaine ? Cette éventualité pourrait prendre forme dans le rapport de filiation entre le picaresque et le « récit oral »²⁰ établi par Marcel Bataillon. En approfondissant cette analyse, il nous semble intéressant de nous demander si le récit oral, en tant que pratique transculturelle, ne peut pas être envisagé comme une des possibilités essentielles dans la tentative d'explication du pourquoi, voire des sources du « picaresque africain ». En définitive, moins qu'une question d'influence exogène, ne serait-il pas fructueux pour l'analyse d'envisager une polygenèse ?

Ces problèmes posés, quels romans permettront de tenter de les résoudre ? Notre sujet étant parti des constats récurrents des critiques, nous aurions pu étudier toutes les œuvres précédemment citées. Les remarques des critiques quoique hypothétiques, sont plus ou moins révélatrices de ce que les textes indexés paraissent fertiles en la matière ; ils sont « prédisposés » pour une étude sur le picaresque. Mais le danger est que trop de textes risqueraient de nous conduire dans des considérations générales, ce qui ne rendrait pas compte de ce travail qui se veut avant tout poétique²¹. Notre désir est de « serrer » les textes de plus près, de mieux les interroger, de les investir afin de pouvoir concrètement faire ressortir les mécanismes du picaresque. Aussi avons-nous opté, parmi les romans précités, pour cinq : *Une vie de boy* de Ferdinand Oyono, *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ, *Le cercle des tropiques* d'Alioum Fantouré, *Les soleils des indépendances* et *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma.

¹⁹ Cité par Michel beniamino, *op. cit.*, p. 106.

²⁰ Marcel Bataillon, *Le roman picaresque*, Paris, La Renaissance du livre, 1931, p. 15.

²¹ L'analyse poétique se basant fondamentalement sur les formes fixes, un grand nombre de textes favoriserait des redites. Il ne s'agit pas non plus de choisir une œuvre qui serait très peu exploitée. Il n'empêche que nous ne nous interdirons pas de faire appel à d'autres textes que ceux de notre corpus pour expliciter ou renforcer nos analyses.

D'autres raisons à la fois expliquent et renforcent ce choix. En effet, dans leurs réflexions sur le moment de l'écriture, Roland Bourneuf et Réal Ouellet soutiennent ce qui suit :

« Le moment de l'écriture est important en ce sens que l'auteur rend moins le temps de l'aventure que celui de son époque. »²²

Ces propos révèlent qu'un auteur rend avant tout compte de son époque, des enjeux du « moment de l'écriture ». Ainsi en est-il du corpus.

Une vie de boy du camerounais Ferdinand Oyono est paru en 1956 chez Julliard. Ce roman dépeint la vie de Toundi, depuis son enfance jusqu'à sa mort. Boy toujours souriant auprès des religieux et administrateurs coloniaux, il nous instruit en tant que témoin, à l'exemple du picaro observateur, sur les réalités coloniales.

La plupart des textes coloniaux présentent des personnages révoltés. Ainsi, certains personnages de Mongo Beti tels Banda et Koumé (*Ville cruelle*, 1954), Jean-Marie Medza (*Mission terminée*) par exemple, sont comme Okonkwo (*Le monde s'effondre*, 1975) de Chinua Achebe, les vivants représentants des Africains farouchement révolutionnaires qui refusent d'être dupés par les Blancs. Généralement, ils se méfient des Européens et se moquent de leur civilisation. Beti les peint comme des vengeurs, des personnages portés à la critique, qui cherchent à détruire l'œuvre européenne. Partout où nous les rencontrons, durant la lecture, dans la forêt, les campagnes, les villages... ils ont des idées « méchantes » derrière la tête.

A l'opposé, Toundi comme le personnage picaresque est un naïf, un « bon nègre » classique, toujours sympathique, souriant. Qu'est-ce qui peut motiver cette attitude picaresque dans un contexte de combat contre le colonisateur ? En tentant de répondre à cette particularité et à bien d'autres, nous pourrions mettre en exergue le « picaresque colonial » et ce d'autant plus que, remarque Monique Chartier,

²² Roland Bourneuf et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, P.U.F., 1981, p. 142.

« Ferdinand Oyono est un auteur-représentatif des thèmes les plus souvent abordés durant la période coloniale. »²³

L'étrange destin de Wangrin (U.G.E.) du Malien Hampaté Bâ a été publié en 1973. Wangrin, major de l'école coloniale des otages de Kayes est nommé moniteur puis interprète. Une position qu'il met à profit pour s'enrichir. Pour y parvenir, il se passe de toute forme de scrupule comme l'indique le sous titre : « Roueries d'un interprète africain ». Un état d'esprit propice aux attitudes picaresques. En plus, le problème de l'oralité comme source probable du picaresque africain étant posé, qui d'autre est mieux placé qu'Hampaté Bâ, reconnu comme un fervent défenseur de la littérature orale africaine ?

Le cercle des tropiques du Guinéen Alioum Fantouré est de 1972 (Présence Africaine). Bohi Di, héros de cette œuvre, vit auprès des paysans, représentant le peuple, et des politiciens, les décideurs. Une aubaine pour nous faire part, à la suite de Toundi, des difficultés des uns et des agissements des autres dans les « Marigots du Sud » (métaphore de l'Afrique) indépendants. Cette possibilité qu'offre ce texte est mise en évidence par Guy Ossito Midiohouan quand il écrit que :

« Ce roman de Fantouré participe de la veine du nouveau roman politique négro-africain qui s'attache à comprendre et à expliquer les données, les tares et les servitudes de la société africaine d'après les indépendances. »²⁴

Poursuivons cette énumération justificatrice du choix du corpus avec *Les soleils des indépendances* (Seuil, 1970) et *Allah n'est pas obligé* (Seuil, 2000) de l'Ivoirien Ahmadou Kourouma. Le premier met en scène Fama, légitime prince Doumbouya détrôné par les colons et abâtardi par « la bâtardise des indépendances ». Victime des « rayons » brûlants des « soleils des indépendances »²⁵, Fama se débat avec des moyens grotesques pour préserver la dignité des Doumbouya. Une aventure quichottesque

²³ Monique Chartier, « L'autocritique dans quelques romans camerounais », in *Présence francophone*, n°12, 1976, p. 22.

²⁴ Guy Ossito Midiohouan, *L'utopie négative d'Alioum Fantouré. Essai sur Le cercle des tropiques*, Paris, Silex, 1984, p. 33.

²⁵ « Soleil » signifiant en malinké (ethnie de Kourouma) « jour », les « soleils des indépendances » veulent dire « les jours des indépendances ».

s'ensuit. Il serait intéressant de voir, au regard des propos de Jacques Chevrier, comment, dans ce roman africain, un noble peut se muer en picaro qui, initialement, est un personnage de basse classe.

Dans *Allah n'est pas obligé*, à travers les pérégrinations de Birahima, enfant de la rue, dans des lieux ravagés par la guerre civile, l'auteur met en exergue le vécu dramatique des multitudes d'enfants-soldats enrôlés de gré ou de force dans des guerres d'adultes. Avec l'histoire du Liberia et de la Sierra Leone en toile de fond, Kourouma décrit comment Birahima, un enfant-soldat, a perdu son innocence, s'est endurci voire déshumanisé auprès des « bandits » de guerre qui l'instrumentalisent.

Cette composante nous aidera sans doute à suivre le picaresque africain à travers deux époques importantes de l'histoire africaine (coloniale et post-coloniale). Probablement, pouvons-nous comprendre Birahima, Fama et Bohi Di et par conséquent notre époque à partir du passé révélé par Toundi et Wangrin. Spécifions qu'*Allah n'est pas obligé* pourrait traduire le « picaresque africain contemporain ».

On pourrait aussi s'interroger sur la représentativité de notre corpus. Sur la question, rappelons avec Robert Escarpit que :

« Quand l'écrivain et le lecteur appartiennent au même groupe social, les intentions de l'un et de l'autre peuvent coïncider. C'est en cette coïncidence que réside le succès littéraire. Autrement dit, le livre à succès est le livre qui exprime ce que le groupe attendait. L'impression d'avoir eu les mêmes idées, éprouvé les mêmes sentiments, vécu les mêmes péripéties est une de celles que mentionnent le plus fréquemment les lecteurs d'un livre à succès. On peut dire que l'ampleur du succès d'un écrivain est fonction de son aptitude à être l'« écho sonore » dont parle Victor Hugo. »²⁶

Or, les romans choisis sont des livres à succès comme en témoignent les nombreuses rééditions et les prix reçus. *Le cercle des tropiques*, par exemple, a obtenu le Grand Prix de la littérature d'Afrique noire de 1973 ; *Les soleils des indépendances*, le Prix de la francité en 1968 ; *Allah n'est pas obligé* les prix Renaudot, Goncourt des lycéens et Amerigo Vespucci 2000. La plupart de ces livres sont également au programme dans l'enseignement en Afrique et en Europe (*Les soleils des indépendances* notamment).

²⁶ Robert Escarpit, *Sociologie du roman*, Paris, P.U.F., 1968, p. 110.

C'est dire qu'ils sont représentatifs, se font l'« écho sonore » de leur époque. Nous pouvons alors repréciser notre sujet : **Le picaresque dans le roman africain subsaharien. Etude d'Une vie de boy d'Oyono, de L'étrange destin de Wangrin d'Hampaté Bâ, du Cercle des tropiques de Fantouré, des Soleils des indépendances et d'Allah n'est pas obligé de Kourouma.**

Ces précisions données, quelle serait la méthode la mieux indiquée pour bien exploiter ce corpus ? Nous avons opté pour la sociocritique (telle que décrite par Claude Duchet et Pierre Zima²⁷ mais nous nous en tiendrons au premier cité étant donné la similitude des idées essentielles) pour deux raisons fondamentales liées à ses objectifs.

La première est que, écrit Claude Duchet :

« La sociocritique vise d'abord le *texte*. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire.»²⁸

Cette méthode d'analyse littéraire porte donc une attention toute particulière au fonctionnement interne du texte, au travail de l'écrivain, en somme à la teneur esthétique du texte. Pour y parvenir, explique Bernard Valette, « on interroge le texte avec candeur et obstination. »²⁹

En opérant ainsi, nous espérons pouvoir dégager du corpus les éléments transcendants et constitutifs du jeu littéraire propres au picaresque ou ce qui pourrait être qualifié de « poétique picaresque africaine ».

Cependant, et c'est la seconde raison du choix de la sociocritique, comme le suggérait Henri Meschonnic dans ses réflexions sur la poétique, après avoir analysé ce qui fait l'œuvre, la critique devrait « lever les yeux pour passer de la description à la valeur. »³⁰ De cette manière, le texte ne sera plus seulement considéré comme « objet contemplé » mais aussi comme « sujet ». On passe ainsi de la monographie des

²⁷ Pierre Zima, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

²⁸ Claude Duchet, « Positions et perspectives », in *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979, p. 3.

²⁹ Bernard Valette, « Lectures et idéologie », in *Sociocritique, op. cit.*, p. 65.

procédés à l'intentionnalité. On ajoute à la « lecture-forme », la « lecture-sens » afin de tenter de faire un rapprochement entre écriture (picaresque ici) et regard des auteurs sur leur société (africaine en l'espèce) ; de montrer le pourquoi (la raison) du comment (du moyen). Tel est l'objectif de la sociocritique. Aussi, Claude Duchet pouvait-il écrire :

« 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 un rapport au monde. La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique [...]. C'est dans la spécificité esthétique même, la dimension *valeur* des textes, que la sociocritique s'efforce de lire cette présence des œuvres au monde qu'elle appelle leur socialité. »³¹

Ce faisant, la sociocritique installe le social au centre de l'activité critique. Elle se veut une tentative d'explication de la structure et du fonctionnement de la création littéraire à partir du contexte social.

En conséquence, la démarche sociocritique n'analyse pas les signifiés sociaux à partir du texte seul. Elle se réfère au hors-texte, lequel n'est évidemment pas une réalité séparable du texte lui-même car Duchet part du principe que c'est au cœur du texte qu'on doit retrouver le hors-texte³². Ainsi, le texte et le hors-texte deviennent deux champs d'investigation, l'œuvre étant considérée comme « un dedans dehors ». Ce double mouvement va guider l'étude que nous entendons mener.

En nous appuyant sur cette méthode, notre analyse s'articulera autour de trois grands axes. D'abord, nous nous intéresserons à l'examen de la matière, de la narration et du langage du corpus. Cette étude s'attellera à faire ressortir de celui-ci les principes formels du récit propres au picaresque et leur interprétation. Ensuite, partant du principe que toute histoire est histoire des personnages et sachant que le picaro constitue

³⁰ Henri Meschonnic, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970, p. 17.

³¹ *Sociocritique, op. cit.*, p. 3, 4.

³² C'est cette précision que tenait également à souligner Roger Fayolle quand il déclarait que la « sociocritique se donne pour objet d'étudier le statut du social dans le texte (entendons la société décrite dans le texte) et non le statut social du texte », « Quelle sociocritique pour quelle littérature ? », in *Sociocritique, op. cit.*, p. 215.

l'élément clé du picaresque, nous réfléchirons au traitement des personnages principaux. Autant que faire se peut, nous soutiendrons ces analyses par les conclusions générales des critiques en la matière.

Enfin, nous nous proposons, avant une réflexion sur la portée de l'écriture picaresque dans le roman africain, de rechercher ses sources possibles. Nous privilégierons - la sociocritique nous y autorisant - la bio-bibliographie (cursus scolaire et universitaire, lectures) de certains auteurs ; puis, nous comparerons la poétique obtenue (les modèles opératoires du picaresque) à la structure constante de certains contes africains dégagée par des chercheurs afin de voir s'il y a, à certains niveaux, homologie. Nous ne manquerons pas de dégager une réflexion terminologique à la suite des résultats obtenus et de leurs implications.

PREMIERE PARTIE :
LA MATIERE, LA STRUCTURE
ET LE LANGAGE PICARESQUES

« La lecture est découverte et non invention du système »

Henri Meschonnic (*Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, p. 28).

« Une évaluation authentique, qui compare des œuvres ayant des affinités réelles dans leur forme et leur contenu, est du domaine du possible »

Robert Scholes (« Les modes de la fiction », *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 80).

Il s'agira dans cette partie, après l'historique du genre qui nous permettra d'ajouter aux arguments qui légitiment une étude sur le picaresque dans le roman africain, d'analyser les différentes composantes de l'intrigue de notre corpus. Nous examinerons également la structure des oeuvres ainsi que le langage picaresque.

PROLEGOMENES :

HISTORIQUE DU PICARESQUE ESPAGNOL ET DU ROMAN AFRICAIN

Le genre picaresque s'est posé en s'opposant au chevaleresque. Il est son contrepoint ironique. On en veut pour preuve le prologue de *L'ingénieux Don Quichotte de la Manche* dans lequel Cervantes déclare que son oeuvre « ne tend qu'à ruiner l'autorité et le crédit que les livres de chevalerie ont acquis au monde parmi le commun peuple. »³³ Partant, comprendre le picaresque n'est possible que par rapport à l'arrière-plan que constitue le chevaleresque. C'est sur ce fond que se détache de façon tout à fait nette la nouveauté et la profondeur du héros et de son discours dans le picaresque. Quelles sont donc les caractéristiques majeures du chevaleresque ?

I. LE CHEVALERESQUE

Le genre chevaleresque, qui remporta un grand succès auprès des lecteurs espagnols du XVI^e siècle et engendra la folie de Don Quichotte et la conception du roman de Cervantes, se distingue par une matière, un héros, un langage et une idéologie particuliers. La définition qu'en donne Nicole Réda-Euvremer nous aide à les expliciter :

³³ Miguel de Cervantes, *L'ingénieux Don Quichotte de la Manche*, Paris, Garnier-Flammarion, 1969, T.1, p. 48.

« Les livres de chevalerie sont des récits en prose qui relatent les vaillantes aventures d'un guerrier extraordinaire, le chevalier errant, paradigme des vertus héroïques et sentimentales. Héros épique, il se meut dans un espace à conquérir par ses prouesses. Ces romans, héritiers des valeurs médiévales, amour, vaillance, foi, sacrifice, loyauté, associent le service dû à la dame aimée aux aventures. »³⁴

La guerre (contre les païens), l'amour, l'honneur (à travers la loyauté, le sacrifice) constituent les sujets majeurs du chevaleresque. La noblesse du sujet, à l'époque, induit un héros digne, valeureux. C'est la raison pour laquelle Mikhaïl Bakhtine notait :

« [...] merveilleuses sont son origine, les circonstances de sa naissance ; merveilleuse est sa nature physique. Il est la chair de la chair, l'armature de l'armature de ce monde de prodiges, son plus brillant représentant. »³⁵

Le héros chevaleresque est donc un preux, un noble, un « surdoué » pourrait-on dire. C'est pourquoi ses combats se soldent toujours par un triomphe. Partout son nom est proclamé.

On ne peut s'attendre à ce qu'un tel personnage tienne un langage déshonorant. Aussi le discours du chevalier est-il soigneusement exempt de toutes les associations grossières, communes. Le langage chevaleresque est savant. Le discours ennobli remplace le populaire comme l'euphémisme remplace la grossièreté. Le beau style, l'élégance, le bon ton sont de mise. En somme, le chevaleresque est l'écriture de la noblesse : noblesse du héros, de la matière, du langage. Quelle idéologie sous-tend une telle esthétique ?

Le genre chevaleresque est conservateur. Apologétique, cette littérature qui n'offrait au lecteur qu'un monde artificiellement parfait et peuplé de figures trop exemplaires ne visait qu'à valider, soutenir la pensée officielle :

« Le chevaleresque traduit de façon symbolique l'obsession aristocratique du lignage et la volonté de préserver le patrimoine et le pouvoir. »³⁶

³⁴ Nicole Réda-Euvremer, *La littérature espagnole au siècle d'or*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 49.

³⁵ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 300.

³⁶ *La littérature espagnole au siècle d'or*, op. cit, p. 49.

Le chevaleresque est ainsi la littérature des aristocrates. A travers son héros de noble naissance, cette forme romanesque répandait et défendait la théorie de la pureté du sang de l'époque et l'honneur comme propriété exclusive des « hidalgos ». On comprend pourquoi, selon Sylvia Roubeau, les romans de chevalerie enchantèrent la noblesse espagnole et comptèrent parmi ses lecteurs les plus éminents Charles Quint et François Ier, Sainte Thérèse et Saint Ignace de Loyala³⁷. C'est contre leur idéologie soutenue par le chevalier que le genre picaresque s'est opposé au moyen d'une autre esthétique.

II. LE PICARESQUE

Au chapitre XXII du *Don Quichotte*, Cervantes faisait allusion « à Lazarillo de Tormes et à tous ceux du même genre écrits ou à écrire. »³⁸ Par là, il exprimait la conscience de l'existence d'un groupe de livres suffisamment apparentés pour être regroupés dans une même espèce, sous une même étiquette. C'est un acte de reconnaissance du picaresque comme genre au vu de critères statiques, des invariants qui déterminent cet ensemble de textes. Ceux-ci ont trait au héros, à la matière, au langage.

S'agissant du héros, alors que le personnage chevaleresque se maintient vers le haut (descendance royale), le personnage picaresque est issu du bas, des profondeurs de la société. Il y a là une différence originelle. Le picaro est un déclassé, un marginal, la négation de la noblesse. Conséquemment, la matière picaresque est liée aux réalités de son personnage. Plutôt que de parler d'amour, d'honneur, le picaresque traite de chômage, de faim, de pauvreté, bref, du quotidien traumatisant du peuple représenté par le picaro. Ces conditions ouvrent la voie à des attitudes anti-chevaleresques : mendicité, malhonnêteté, lâcheté, passivité...

³⁷ Sylvia Roubeau, « Fiction sentimentale et roman de chevalerie », in *Histoire de la littérature espagnole. Moyen-Age-XVI^e siècle-XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 1993, T.1, p. 391.

³⁸ *L'ingénieux Don Quichotte de la manche*, op. cit, p. 208.

Désespéré, soumis aux pressions de ses besoins élémentaires, le picaro n'a que faire de l'honneur et du langage savant. On remarque avec M. Bakhtine que son « langage se construit avec le langage qui l'environne. »³⁹ Etant de basse classe, son discours est populaire, simple, quelquefois vulgaire et truffé de néologismes.

Ces critères ont donné naissance au roman picaresque dont Didier Souiller nous livre ce qu'il appelle le « schéma obligatoire, initial »⁴⁰. Au niveau de l'intrigue, il note la permanence :

- d'une naissance infamante quant à l'origine du héros ;
- d'une éducation négligée et de mauvais traitements dont il est victime ;
- de thèmes comme l'errance, l'apparence, la faim, l'amour impossible, le destin...

Quant à la structure du texte, Souiller constate que le récit se fractionne sous l'action de quelques règles :

- l'itinéraire géographique (matériel et spirituel) ;
- le passage par différents maîtres ;
- les récits librement insérés ou les histoires indépendantes.

Cette structure reste ouverte car le récit picaresque, précise-t-il, ne finit jamais.

Enfin, la littérature picaresque implique aussi un certain ton ou style : l'ironie, l'humour, l'autobiographie fictive.

Cela dit, le picaresque avec son ton, son langage, son héros, sa thématique poursuit un objectif. Il se veut une écriture de démystification. Il est militant. A ce sujet, Edmond Cros écrit :

³⁹ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 212.

⁴⁰ Didier Souiller, *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 56-61

« Les premiers récits picaresques s'organisent autour d'un débat qui met en jeu et, quelquefois, remet en question, des éléments importants de l'idéologie dominante des époques concernées, éléments qui entrent comme parties constitutives des structures mentales contemporaines. »⁴¹

Les « éléments » auxquels Cros fait allusion sont entre autres les valeurs héritées, l'honneur - propriété exclusive des aristocrates -, l'obsession collective de la pureté du sang dénoncés par le picaresque. Ainsi, la littérature picaresque à travers ses ressources se pose comme un plaidoyer pour l'égalité, la dignité de l'homme aliéné par des valeurs sociales et morales sclérosées, par le heurt entre les puissants et les faibles. Ces objectifs ne sont pas étrangers à la littérature africaine porte-parole d'un peuple qui a connu l'impérialisme occidental. Cela pourrait-il expliquer, dans une certaine mesure, le « picaresque africain » ? Un rapprochement entre l'atmosphère qui a généré le picaresque espagnol et celle qu'a connue l'Afrique est éloquent.

III. CONDITIONS DE PRODUCTION DU ROMAN PICARESQUE ET DES ROMANS AFRICAINS

Sur la question de la possibilité des analogies entre littératures d'époques et d'espaces différents, Karl Viëtor soutient l'idée que :

« L'impulsion à mettre en forme [...] trouve dans la tradition littéraire des ouvrages formels qui ont été créés et développés par une impulsion à la mise en forme, parente de la précédente, et qui guidait d'autres artistes aux prises avec des problèmes analogues dans d'autres situations historiques. La parenté des problèmes et de la volonté de mise en forme a cet effet que l'influx nouveau débouche sur cette tradition des formes. »⁴²

Karl Viëtor met ici en évidence comment, du point de vue de la forme littéraire, les mêmes causes (« problèmes analogues ») peuvent produire les mêmes résultats (« forme littéraire ») dans des espaces et des époques différents. On pourrait penser de même en

⁴¹ Edmond Cros, *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Etude sur Le Buscon de Quevedo*, Montpellier, Centre d'Etudes Sociocritiques, 1975, p. 103.

⁴² Karl Viëtor, « L'histoire littéraire », in *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 11, 12.

comparant les conditions socio-économiques qui ont favorisé l'avènement du picaresque espagnol et celles qui ont prévalu dans les premières heures du roman africain (à l'époque coloniale) ainsi qu'après les indépendances.

A la fin du XVe siècle, la bourgeoisie citadine espagnole est pour l'essentiel une bourgeoisie judéo-chrétienne. Puissants négociants, lucides en affaires, les Juifs espagnols constituaient une élite économique, politique et culturelle. Cependant, le XVIe siècle sous Charles Quint connaît une grande hantise de pureté qui marque la conscience collective de l'Espagne. La conséquence est dramatique pour la bourgeoisie juive. Elle est broyée par le mouvement général de rejet et par le carcan de la pureté du sang. Les expulsions, les exclusions, les confiscations et les bûchers de l'Inquisition⁴³ finissent par l'anéantir.

L'élite judéo-chrétienne éclipsée, la gestion de l'économie de l'Espagne passe aux mains des Espagnols⁴⁴. Cette mutation amplifie les espoirs. La population espère bénéficier de l'indépendance économique acquise. Malheureusement, la nouvelle élite espagnole ne se montre pas à la hauteur des espérances. Peu soucieuse des besoins de la population, elle a plutôt cherché à accroître et à consolider son pouvoir économique et politique. Elle a aussi progressivement mis en place une société plus hiérarchisée, plus soucieuse des préjugés du sang. On aboutit à une Espagne rigoriste dans laquelle « l'on est comme on naît. »⁴⁵ La conséquence est la naissance d'une société manichéenne : « L'Espagne de 1550 ne connaît que deux choses : les nobles et les paysans »⁴⁶ précise Souiller.

La noblesse prétend se confondre avec la vertu. Celle-ci s'acquiert à la naissance par le sang et cette classe est par conséquent fermée. Classe prestigieuse, la nouvelle

⁴³ Au sujet de l'Inquisition, Maurice Molho citant P. Vilar écrit : « L'Inquisition a atteint en haut l'activité financière juive, en bas l'activité des agriculteurs Maures du Levant », *Introduction aux romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, 1968, p. XVII.

⁴⁴ « Sans mélange de sang juif ou maure » rapporte Marcelle Bataillon, *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 15.

⁴⁵ Didier Souiller, *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 11

⁴⁶ *Ibid.*, p. 9.

élite se caractérise par le « vivre noblement ». Pour les nobles d'alors, c'était s'humilier que de travailler. L'« hidalgo » (le noble) ne doit rien faire de ses mains.

A leur côté vivent les paysans miséreux, éternels pauvres. Cette classe, pour l'essentiel, est réduite à l'état de servage. Elle vit dans la dépendance des nobles, seuls propriétaires terriens. Dans cette société dans laquelle l'appartenance sociale est fixée à la naissance, le pauvre, né pauvre, mourra pauvre.

Au niveau des mentalités, la société, bloquée, a entraîné le fatalisme, le renoncement, la résignation parmi les pauvres. Peu à peu, l'optimisme né de la chute de la puissance économique judéo-chrétienne s'éteint. En fait, pourquoi trimer quand toute ascension sociale est impossible ? La désillusion et la désespérance prennent place. Le pessimisme naissant entraîne le relâchement moral : « On observe le dérèglement des mœurs, l'absence de scrupules, le relâchement des contraintes »⁴⁷ souligne Souiller. La stature psychologique du personnage picaresque se dessine.

Au niveau économique, l'idéal passif et démobilisant de la nouvelle classe nobiliaire n'a pas été positif. Son mépris pour le travail ainsi que sa tendance à l'esprit de caste ont paralysé l'économie du pays. L'Espagne, en l'absence d'une classe bourgeoise capable de redresser l'économie, est frappée d'une crise :

« La ruine, écrit Bataillon, est là. Philippe II, le grand roi bureaucrate, est bien impuissant à l'empêcher dans cette Espagne qui se croise les bras, où les hidalgos veulent gagner leur vie sans s'abaisser. »⁴⁸

Les répercussions sur une population déjà démunie sont multiples. Entre autres, les chômeurs, les maraudeurs, les vagabonds, les délinquants abondent. Ces derniers, pour survivre, errent de ville en ville. Ils y sont rejoints par les paysans affamés qui désertent les campagnes. Une fois en ville, la rareté du travail les transforme en mendiants au mépris de l'honneur ; la masse de pauvres traîne de toute part sa gueuserie. Au vu de ce qui précède, on peut constater avec Bataillon que :

⁴⁷ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 15.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 15.

« La société espagnole est fortement « picarisée », du haut en bas [...] On voit donc assez bien comment l'état économique, social et religieux de l'Espagne favorise à un moment donné la généralisation de ce que l'on peut appeler l'esprit picaresque. »⁴⁹

Cet esprit, ce phénomène social n'a pas laissé les écrivains d'alors insensibles. C'est ainsi qu'ils ont fait des meurt-de-faim un sujet de littérature. Comme nous le disions dans l'introduction, le picaresque, héros aux résonances péjoratives signe son entrée dans la littérature. Son support textuel est nommé roman picaresque⁵⁰. Ce genre, rappelons-le, naît avec *Lazarillo de Tormes* (Anonyme, publié en 1554) et atteint son apogée avec *La vie de Guzman d'Alfarache* (1554) de Mateo Alemán.

Avec *Le Lazarillo*, ce n'est plus la sereine douceur de l'Arcadie pastorale où bergers et chevaliers comblaient les imaginations qui est présentée au lecteur. A la place d'une humanité portée à la perfection, apparaît le genre picaresque qui s'adonne à une stylisation narquoise de l'expérience quotidienne dont il ne retient à dessein que le plus dérisoire. Le picaresque sera ainsi solidement ancré dans l'espace (l'Espagne de la décadence et de la misère) et dans le temps (le monde contemporain) ; ce qui en fait une esthétique réaliste et non idyllique.

La situation socio-économique de l'Espagne du XVI^e siècle est à bien des égards semblable à celle de l'Afrique pendant et après la colonisation⁵¹.

S'agissant de la période coloniale, les rapports entre Blancs et Noirs ont globalement été des relations de dominant à dominé, de maître à serviteur, de « civilisé » à « à civiliser », de chrétien à païen. Dès lors, la société était bloquée. Le Blanc était l'hidalgo, le supérieur et le Noir le serf, le « picaresque » voire le « Sancho »⁵².

⁴⁹ *Ibid.*, p. 16, 17.

⁵⁰ Il faut souligner avec Monique Joly que « le concept de « roman picaresque » est comme ces concepts communément maniés par la critique littéraire contemporaine, une invention du XIX^e siècle », « Roman picaresque », in *Histoire de la littérature espagnole, Moyen-Age-XVI^e siècle-XVII^e siècle*, Paris, Fayard, 1993, p. 518.

⁵¹ Reconnaissons tout de même qu'il existe des limites entre autres culturelles et historiques et accordons une grande part à l'herméneutique.

⁵² Soyons moins formels et précisons que la société coloniale (société colonisatrice et société colonisée) ne constitue pas de part et d'autre un ensemble homogène. Elle est composée d'éléments poursuivant

Ces relations ont donné naissance à des espaces binaires : ville blanche/ville noire, quartier blanc/quartier noir. Le premier, par son architecture, symbolise la richesse quand le second incarne la pauvreté comme l'ont montré les études de Roger Chemain portant sur la ville dans la littérature africaine⁵³.

Loin de dénoncer cette situation, la littérature coloniale vantait les mérites de la mission civilisatrice dans une Afrique dominée. Les auteurs de cette littérature ne retenaient à dessein que les aspects négatifs :

« Le roman colonial ne prend corps que sous le regard corrosif du Blanc dont le point de vue unilatéral exerce un véritable impérialisme, écrit J. Chevrier. La récurrence des termes empruntés au langage zoologique - emploi de l'adjectif « simiesque » ou métaphores zoomorphes - utilisés pour le décrire démontre, s'il en était encore besoin, le degré de déshumanisation auquel parviennent les témoins de la chronique coloniale. »⁵⁴

En réaction à cette vision de l'Afrique, des auteurs africains à l'exemple de Mongo Beti, Ferdinand Oyono, Sembène Ousmane... dépeignent les humiliations et les injustices liées à la domination coloniale. Ils la révèlent sous son véritable jour⁵⁵.

quelquefois des objectifs différents et qui entrent en compétition ou en conflit. Par exemple, les travaux de G. Balandier ont montré que la société colonisée est divisée ethniquement, spirituellement. Il en va de même de la société colonisatrice dans laquelle il décelait des rivalités existant entre églises chrétiennes d'une part et entre elles et l'administration d'autre part selon les intérêts ainsi que les conflits entre commerçants. Cependant, il reconnaît que la politique de domination et de prestige exige que la société colonisatrice soit « fermée et distante » de sorte que le « groupe dominant se rend intouchable ». Dans l'ensemble donc, les rapports de domination et de soumission existant entre société colonisatrice et société colonisée caractérisent la société coloniale au regard du principe colonial de la nécessité de maintenir le prestige. *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, P.U.F, [1955] 1963, p. 15-72.

⁵³ Roger Chemain, *La ville dans le roman africain*, op. cit.

⁵⁴ Jacques Chevrier, *Littérature nègre*, op. cit., p. 17. On pourra, par exemple, lire *Les aventures de deux négrillons* (Paris, Armand Colin, 1924) de Louis Sonolet.

⁵⁵ Ce contexte nous aide à comprendre les reproches d'Alexandre Biyidi alias Mongo Beti à Camara Laye à propos de *L'Enfant Noir*. « Laye, écrit-il, ferme obstinément les yeux sur les réalités les plus cruciales, celles justement qu'on s'est toujours gardé de révéler au public d'ici. Ce Guinéen, mon congénère, qui fut, à ce qu'il laisse entendre, un garçon fort vif, n'a-t-il donc rien vu d'autre qu'une Afrique paisible, belle, maternelle ? Est-il possible que pas une seule fois, Laye n'ait été témoin d'une seule petite exaction de

Tout avait commencé avec *Batouala* (1921) sous-titré « véritable roman nègre » de René Maran qui, tout comme *Le Lazarillo* à l'égard des romans de chevalerie, rompt avec la littérature coloniale. L'auteur s'en prenait à ceux qui font de « ses frères de race » des « chairs à impôts ». Le Nègre de Maran cessait en effet d'être un objet, une sorte de grand enfant ridicule décrit de l'extérieur comme une utilité romanesque. Il devient lui aussi enfin capable de prendre la parole en son nom et de porter un regard critique sur le monde des Blancs afin de dénoncer leurs manies ; le regard d'un « picaro » sur la « noblesse », la race blanche⁵⁶.

Outre cet aspect, le changement sous la contrainte du type de production a accentué la dépendance des colonisés et contribué à la multiplication des pauvres. Les cultures de subsistance ont en effet été remplacées par des cultures de rente mal rémunérées. Les paysans, appauvris, ont envahi les villes à la recherche d'un mieux-être. Prisonniers de celles-ci, désillusionnés, désespérés, ils ont perdu de leurs scrupules comme le picaro espagnol. *Le Cercle des tropiques* d'Alioum Fantouré se fait l'écho de cette situation. Il en va de même des *Soleils des indépendances* de Kourouma à travers la problématique des « vautours ».

A l'intérieur de la société dominée, certaines dispositions coloniales ont entraîné d'une part une rigoureuse hiérarchisation et d'autre part un sentiment d'injustice :

l'administration coloniale ? », (*Trois écrivains noirs*, Présence Africaine, 1954, p. 420), cité par Thomas Melone, *Mongo Beti : l'homme et le destin*, Paris, Présence Africaine, 1971, p. 23.

⁵⁶ On se situe, bien entendu, au niveau de la manière dont la majorité des écrivains noirs ont reçu, c'est-à-dire interprété ce texte. Comme l'écrit Ojo-Ade Femi, « Ceux-ci voyaient en lui leur chef spirituel ; ils le considéraient comme le précurseur de ce qu'on appellera plus tard la Négritude, philosophie revendiquant la dignité des Noirs et soulignant la redécouverte de la vraie culture nègre », (*René Maran, écrivain négro-africain*, Paris, Nathan, 1977, p. 5). L'un de ces jeunes écrivains est Léopold S. Senghor qui disait de René Maran : « Nous sentons en lui l'Aîné, je dis : le Précurseur de la Négritude en Francophonie [...]. Tout le « roman nègre » en Francophonie procède de René Maran [...] car c'est lui qui, le premier, a exprimé l'« âme noire », avec le style nègre, en français », (*Hommage à René Maran*, Paris, Présence Africaine, 1965, p. 9 et 13). Mais cette réception n'est pas de l'avis de tous, particulièrement chez les « frères d'esprit » de R. Maran. Léon Fanoudh-Siefer juge son texte « profondément ambigu » et G. Balandier « parie que nombreux sont les lecteurs de *Batouala* qui ne soupçonnent pas en R. Maran un écrivain noir ». Cités par Ojo-Ade Femi, *René Maran, écrivain négro-africain, op. cit.*, p. 94.

« Le statut de citoyen est accordé aux habitants des quatre communes sénégalaises : Saint-Louis, Gorée, Rufisque, Dakar [...] ce qui permit au Sénégalais de se dire français depuis plus longtemps que les Savoyards et les Niçois. Tous les autres sont sujets français et restent provisoirement sans droits politiques. »⁵⁷

Par ailleurs, sous le prétexte de la tradition, des personnes âgées s'approprient tous les privilèges. Il en a résulté des frustrations et des révoltes chez les jeunes. Ceux-ci, comparativement aux picaros, se sont mis à braver les lois traditionnelles considérées comme une entrave à leur épanouissement. *Une vie de boy* d'Oyono, *Mission terminée* de Mongo Beti et *La nasse*⁵⁸ de Ndedi Penda illustrent ce type de problème social.

Enfin, une fois les indépendances acquises, les nouveaux dirigeants africains, à l'exemple de l'autorité espagnole après l'exclusion de l'élite judéo-chrétienne, ne semblent pas être à la hauteur des espérances nées des indépendances. Ils n'ont pu empêcher - si ce n'est favoriser - la naissance et l'enrichissement d'une classe au détriment de la masse. Au lieu de liberté, la tyrannie politique devient source d'illusion. *Les faux complots d'Houphouët-Boigny*⁵⁹ du professeur Samba Diarra révèle, par exemple, comment sous ce prétexte, Houphouët a « réprimé sans pitié les régions de Sanwi et de Guébié, frappé le Nord dans ce qu'il a de meilleur afin d'instaurer un pouvoir sans partage. »⁶⁰

De plus, les difficultés économiques croissantes de l'Afrique indépendante entraînent chômage, disette, exode rural, vagabondage, délinquance, mendicité, gueuserie, enfants de la rue, guerre civile et sa cohorte de famine, de population déplacée, de sans patrie, d'enfants-soldats, d'orphelins, d'enfants abandonnés, etc.

Ces tristes réalités ont influencé la littérature. Maintenant que le souffle épique des années immédiatement contemporaines des indépendances est retombé, on constate que la situation difficile de l'Afrique a donné naissance à une littérature du

⁵⁷ Anne Stamm, *L'Afrique de la colonisation à l'indépendance*, Paris, P.U.F., 1998, p. 41.

⁵⁸ Ndedi Penda, *La nasse*, Yaoundé, CLE, 1971. Les jeunes dans ce texte contestent le mariage forcé et surtout l'usage abusif de la dot.

⁵⁹ Samba Diarra, *Les faux complots d'Houphouët-Boigny : fracture dans le destin d'une nation (1959-1970)*, Paris, Karthala, 1997.

⁶⁰ Quatrième de couverture.

désenchantement, de doute. Le sentiment de malaise, comme dans l'Espagne du XVII^e siècle, est exprimé par les écrivains. Ainsi, des meurt-de-faim, des êtres inconsistants d'une moralité douteuse, des fripons et des désœuvrés, brefs des marginaux, deviennent des personnages de littérature. Cousin Samba (*Les écailles du ciel*) de Monémbo, Fama (*Les Soleils des Indépendances*) et Birahima (*Allah n'est pas obligé*) de Kourouma, Bohi Di (*Le cercle des tropiques*) de Fantouré ... en sont des illustrations.

Au regard de ces similitudes, il nous paraît judicieux de nous interroger à la suite de Roger Chemain, Daniel Whitman, Jacques Chevrier, Marcellin Boka, etc. sur la possibilité d'une littérature de la même veine esthétique car, observait Bernard Mouralis, « tout se passe en définitive comme si des situations sociales comparables entraînaient l'emploi par les écrivains de formes romanesques comparables. »⁶¹ Et Daniel Marcheix de soutenir :

« La pensée picaresque repose sur deux notions fondamentales qui règlent les rapports du héros picaresque et de la société : l'inégalité et le malheur, la seconde étant la conséquence de la première. [...] On la retrouve chaque fois que certaines conditions sont réunies. »⁶²

Écriture de rupture, de démythification et de démythification, la littérature picaresque et le roman africain (qu'il s'agisse de la révolte contre l'ancien maître blanc ou après les indépendances contre les nouveaux maîtres africains) peuvent se rencontrer et se mêler dans les moyens utilisés⁶³. Cette éventualité nous amène à analyser l'intrigue, la structure et le style de notre corpus.

⁶¹ Bernard Mouralis, « Le roman africain et les modèles occidentaux », in *Annales de l'Université d'Abidjan* (Série D Lettres), T3, 1970, p. 92.

⁶² Daniel Marcheix, *Permanence et renouveau du picaresque dans la littérature française du XX^e siècle*, Mémoire présenté à l'Université de Limoges, 1972, p. 117. Il apparaît ici la possibilité de considérer le picaresque comme une esthétique universelle. C'est une idée fondamentale sur laquelle nous reviendrons.

⁶³ Une autre problématique demeure cependant : la similitude liée à certains événements a-t-elle provoqué involontairement la ressemblance esthétique ou amené les auteurs africains à volontairement user des règles du picaresque ? La dernière partie de ce sujet tentera de répondre à cette préoccupation qui constitue un des enjeux de notre thèse.

CHAPITRE PREMIER :

LA MATIERE PICARESQUE DU CORPUS

Dans le *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov définissent la poétique comme « le choix fait par un auteur parmi tous les possibles littéraires dans l'ordre de la thématique, de la conception, du style. »⁶⁴

On note dans leur énumération des modes opératoires d'une poétique la prise en compte de la thématique, c'est-à-dire le système de thèmes qui sont l'objet du discours. R. Petsch cité par Karl Viëtor est de cet avis dans ses remarques sur la forme de la poésie. Il écrit :

« Par ce mélange spécifique de contrainte et de liberté, qui vaut pour toute figuration poétique, les formes externes de la poésie s'accordent aux formes de mentalités et au mode de connaissance en général, mais elles s'accordent aussi volontiers à certains domaines thématiques et à certains ensembles de problèmes. »⁶⁵

Aussi donne-t-il comme exemple le fait que la critique ait si longtemps assigné à la tragédie les hauts faits et les souffrances des rois et à la comédie les folies de la condition bourgeoise. C'est dire que la matière n'est pas étrangère à une réflexion sur l'esthétique. D'ailleurs, à propos du picaresque, Bruce Morissette notait qu'il « fournit non seulement un modèle structural, mais aussi un exemple thématique. »⁶⁶

Dans le corpus africain, il existe des thèmes qui relèvent de la caractérisation du genre picaresque. Il s'agit entre autres du thème des origines ignominieuses, de l'errance, de l'apparence, de l'argent. Leur étude met en relief une société « bloquée », un univers de faim, de tromperie, de rejet. Ces aspects que nous allons étudier dans ce chapitre révèlent une certaine vision des auteurs.

⁶⁴ Paris, Seuil, 1972, p. 106.

⁶⁵ « L'histoire des genres littéraires », in *Théorie des genres, op. cit.*, p. 23.

⁶⁶ « Discussion sur la communication de J. Petit », in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 48. (Colloque, Strasbourg, Avril 1970, textes recueillis par Michel Mansuy).

I. UNE HISTOIRE DE LIGNAGE INFÂME : L'ANTAGONISME SOCIAL

Le problème de l'honneur est au centre du récit picaresque. La vision égalitaire et la vision nobiliaire se confrontent et s'excluent mutuellement, la nature et la finalité de l'action étant toujours tributaires de cette vision.

Les personnages évoluent dans un monde conflictuel où dominants et dominés, aristocrates et plébéiens, riches et pauvres sont constamment en quête d'un équilibre difficile à établir. Cette problématique picaresque est illustrée dans le corpus africain par le compte rendu parodique que les personnages font de leur lignage ; ce qui leur enlève, *a priori*, à l'opposé du héros chevaleresque, tout honneur.

Dans cette veine picaresque, Toundi, dans *Une vie de boy*, jette l'anathème sur ses parents quand il révèle leur anthropophagie:

« Je m'appelle Toundi Ondoua. Je suis le fils de Toundi et de Zama. Je suis Maka par ma mère et Ndjem par mon père. Ma race fut celle des mangeurs d'hommes.»⁶⁷

Pour donner plus de poids à cette information, celui-ci utilise deux procédés. Le premier est la justification par l'exemple :

« M. Janopoulos, illustre-t-il, est l'organisateur de tous les plaisirs de Dangan. Il est leur doyen et on se perd en conjectures sur la date de son arrivée ici. On raconte qu'il est le seul rescapé d'un petit groupe d'aventuriers qui furent mangés dans l'est du pays quelques années avant la Première Guerre mondiale. »⁶⁸

Le second est lié à son appartenance ethnique. Rappelons qu'il dit être « Maka » par sa mère et « Ndjem » par son père. Or, selon le Camerounais Mendo Ze, les « Maka Ndjem » ont attaché leur nom à des actes d'anthropophagie. C'est la tribu des mangeurs

⁶⁷ *Une vie de boy, op. cit.*, p. 16.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

d'hommes.»⁶⁹ Il en résulte que Toundi est cannibale au double ! Il l'est tant par sa mère que par son père.

Mais ce n'est pas tout. Le personnage d'Oyono assombrit davantage l'image des siens quand il ajoute que ses compatriotes et lui « étaient une bande de païens »⁷⁰ ; ce qui fait de lui, selon une expression biblique, « un fils du Diable » (I Jean 3 : 16).

Alors que le texte d'Oyono insiste sur les pratiques douteuses des parents de son héros, *Le Cercle des tropiques* de Fantouré, pour sa part, nous instruit sur le niveau social des parents de Bohi Di. Le legs que ce dernier a reçu à la mort de son père est éloquent :

« Il ne laissait aucun héritage, pourtant, de toute sa vie, il n'avait connu aucun jour de repos. »⁷¹

L'expression de négation absolue « ne laisser aucun héritage » étale un vide économique et matériel. Elle montre qu'il est laissé dans le dénuement total et qu'il est issu d'une famille pauvre. A la lumière de ces précisions, on saisit plus ou moins les raisons pour lesquelles « le bérubéri, la dysenterie, la gale »⁷² ont été son lot quotidien. Cette réalité est frustrante quand on se rappelle que son père a travaillé « toute sa vie ».

Aux origines indigentes, s'ajoute le jugement que son entourage porte sur sa provenance rurale. Bohi Di en effet est désigné par l'expression « fils de la terre »⁷³. Cet indice révélateur de ses racines est renforcé par le terme « campagnard » qui le qualifie également. Ces désignations peuvent paraître sans importance mais en prêtant attention aux connotations activées par le texte, on s'aperçoit qu'elles contiennent des jugements de valeur portés sur ses origines.

⁶⁹ Gervais Mendo Ze, *La prose romanesque de Ferdinand Oyono. Essai de stylistique textuelle et d'analyse ethno-structurale*, thèse de doctorat d'État, Paris, G.M.I., 1984, p. 19.

⁷⁰ *Une vie de boy*, p. 16.

⁷¹ *Le cercle des tropiques*, *op. cit.*, p. 13. La situation sociale de Toundi n'est pas meilleure. Miséreux, il n'a pas manqué de « quémander des morceaux de sucre » (*Une vie de boy*, p. 17). Il révèle aussi que Gilbert l'« a connu nu comme un ver » (p. 24).

⁷² *Le cercle des tropiques*, p. 22.

⁷³ *Ibid.*, p. 6.

Dans l'esprit de ses interlocuteurs, ces mots ont en effet une résonance négative. Par exemple, Bohi Di reçoit de son employeur un fusil pour service rendu. Discernant une occasion pour lui soutirer de l'argent, Halouma et sa bande le harcèlent. Le dialogue qui s'en suit est instructif :

« - Nous te laissons le fusil, me dit l'un d'eux.

(Bohi Di) - Me laisser le fusil ? Mais pourquoi ? Il m'appartient !

- Tu es vraiment campagnard. Il faut un permis pour posséder le fusil. »⁷⁴

On remarque ici l'équation campagnard = ignorant. L'adverbe « vraiment » accentue ce jugement. L'attitude de Bohi Di n'est donc pour eux qu'une confirmation. Elle s'inscrit dans les actes propres aux individus d'origine campagnarde.

Le mépris pour les personnages ruraux apparaît davantage dans le raisonnement tenu par un agent de la garde territoriale toujours à l'adresse de Bohi Di :

« Campagnard, campagnard. Encore plus grave. Tu es l'un de ces pouilleux qui empestent nos villes. »⁷⁵

Au regard de l'adjectif « pouilleux » et du verbe « empester », le campagnard Bohi Di est perçu comme un misérable, un malpropre. Celui-ci est un danger public du seul fait de sa provenance rurale.

Enfin, un autre substantif équivalent à « campagnard », employé par un commerçant nous convainc de l'image négative que la plupart des personnages de Fantouré ont des villageois :

« Tous les ans, c'est la même chose avec vous, les *broussards*⁷⁶, vous offrez des mauvais produits et réclamez des prix exorbitants. »⁷⁷

⁷⁴ *Le cercle des tropiques*, p. 69.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 72.

⁷⁶ Dans *Mission Terminée* de Mongo Beti, les habitants de Kala (un village) sont ironiquement appelés « péquenots », « bushmen » (p. 33). Selon Kourouma, « bushmen signifie, d'après Inventaire, homme de la forêt, nom donné par mépris », *Allah n'est pas obligé*, p. 36.

⁷⁷ *Le cercle des tropiques*, p. 14.

Ignorance, malpropreté, escroquerie... telles sont les désignations qui définissent l'ascendance de Bohi Di.

Les origines ainsi révélées de Bohi Di et de Toundi ne constituent pas un tableau réjouissant. Elles les présentent, dans la perspective picaresque, comme des héros de basse extraction, d'origine ignominieuse.

Une telle esthétique nécessite explication. Maurice Molho nous la donne :

« La naissance est posée comme anti-naissance. Cela permet de mettre au jour la contradiction historique : la race supérieure, issue du sang supérieur et la race inférieure, issue du sang du déshonneur. »⁷⁸

Comme conséquence il naît, ajoute-t-il dans un autre texte, deux groupes :

« Désormais, il y a les « gens de bien », et les autres. Seuls ceux qui sont du bon côté ont droit à l'honneur, qui de ce fait devient un facteur de discrimination sociale et d'inégalité. »⁷⁹

Appliquons ces éclaircissements aux protagonistes africains : Toundi, représentant de l'époque coloniale et Bohi Di, porte-parole de la période des indépendances. Toundi est de race noire. En tant que tel, sa naissance dans son milieu colonial est posée comme « anti-naissance » par comparaison à la race blanche issue du « sang supérieur ». Oyono se sert ainsi de la dichotomie du picaresque, race noble/race ignoble, pour décrire les rapports colons/colonisés.

C'est en effet parce qu'il baigne dans l'illusion d'appartenir à une « race supérieure » que M. Decazy adopte à l'endroit du jeune Ondoua l'attitude de quelqu'un qui examine un animal domestique à acheter : « Tu n'as pas de chiques... Tu n'as pas de gale ! »⁸⁰

Un peu plus loin, il réitère son dédain par des insinuations humiliantes :

⁷⁸ Maurice Molho, « Picarisme des origines ou la dialectique du maître et de l'esclave », *Caliban*, n°XX, 1983, p. 7.

⁷⁹ Maurice Molho, *Introduction aux romans picaresques espagnols*, op. cit., p. XXXVII.

⁸⁰ *Une vie de boy*, p. 35.

« - Ça sent ... Ça sent ... ici...

- C'est peut-être toi [Toundi], dit-il en remuant son nez.

- Quand on a des nègres ... il faudrait que toutes les issues soient toujours largement ouvertes. »⁸¹

L'animalité du nègre Toundi lui enlève le droit au respect et le prédispose aux pires exactions, manifestes dans le sadisme du commandant, c'est-à-dire dans sa volonté perverse d'humilier son boy africain et de le faire souffrir dans sa chair et dans son âme. Ainsi, dès son entrée en fonction, les relations entre celui-ci et son patron se posent en termes de bourreau à victime. Outre le malin plaisir que le commandant prend à écraser constamment les doigts de Toundi, celui-ci lui assène des coups. La scène de la casquette éclaire cette pensée :

« J'allais me diriger vers le réfrigérateur quand, du doigt, il me montra ma casquette à proximité de son pied. J'étais mort de peur.

- Tu la ramasses, ta casquette ?

- Tout à l'heure, Monsieur.

- Qu'est-ce que tu attends ?

- Je vous sers d'abord votre bière, mon commandant.

- Mais... prends ton temps me dit-il d'un air doux.

Je fis un pas vers lui et je revins près du réfrigérateur. Je sentais le commandant près de moi, son odeur devenait de plus en plus forte.

- Ramasse donc ta casquette !

Je m'exécutai mollement. Le commandant m'empoigna par les cheveux, me fit tourner [...]. Le commandant me décocha un coup de pied dans les tibias qui m'envoya rouler sous la table. Il a un coup de pied plus brûlant que celui du regretté

⁸¹ *Ibid.*, p. 157.

père Gilbert⁸². Il paraissait très content de sa performance. Il se trémoussait. Il me demanda ensuite d'une voix neutre si j'étais prêt à lui servir sa bière. Je riais jaune. »⁸³

La jubilation que ce personnage retire du fait de faire souffrir son boy (« il paraissait très content de sa performance ») ainsi que la paix de l'esprit qu'il manifeste dans les instants qui suivent (il demande d'« une voix neutre » une bière à Toundi comme si de rien n'était, comme si ce qu'il venait de faire était normal) prennent source dans l'humanité incertaine accordée à Toundi. Jamais le commandant ne s'adresse à l'intelligence de son domestique. Le coup de pied est plus rapide et s'il y a résistance, c'est le fouet.

L'infériorité systématique du Noir d'*Une vie de boy*, la négation de sa qualité d'homme prend une autre forme : son indigence mentale au point où « le nègre n'est qu'un enfant ou un couillon. »⁸⁴ Son statut de personnage qui serait doté de facultés intellectuelles à l'état larvaire explique la colère de Gosier-d'Oiseau à l'annonce de l'entrée du Noir dans le gouvernement français :

« - Pauvre France !... dit encore Gosier-d'Oiseau. Les nègres sont maintenant ministres à Paris ! [...].

- Où va le monde ? reprit Gosier-d'Oiseau, en écho.

Il parla ensuite d'un coup d'Etat qui devait purifier la France [...]. Le péril jaune n'était pas encore écarté et déjà se dessinait le péril noir... Qu'allait devenir la civilisation ? »⁸⁵

Ces exemples illustrent la problématique picaresque qui consiste à confondre lignage et vertu.

⁸² Rappelons que le père Gilbert « considérait [Toundi] comme un petit animal familier », *Une vie de boy*, p. 24.

⁸³ *Ibid.*, p. 36, 37.

⁸⁴ *Une vie de boy*, p. 81.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 82, 83. Cette scène romanesque n'est pas sans rappeler le 30 janvier 1956, jour de la nomination de M. Houphouët-Boigny au poste de Délégué à la Présidence du Conseil dirigé par Guy Mollet. Un Africain accède ainsi pour la première fois à un portefeuille ministériel.

Cette confusion aux effets pervers a pris source dans des théories « scientifiques » de la hiérarchie des races qui sont nées au milieu du XIXe siècle. Pascal Blanchard et Nicolas Bancel nous en donnent une idée à travers ce paragraphe extrait du *Larousse* (1963-1965) sous l'intertitre « Colonie » :

« C'est en vain que quelques philanthropes ont essayé de prouver que l'espèce nègre est aussi intelligente que l'espèce blanche. Quelques rares exemples ne suffisent point pour prouver l'existence chez eux de grandes facultés intellectuelles. Un fait incontestable et qui domine tous les autres, c'est qu'ils ont le cerveau plus rétréci, plus léger et moins volumineux que celui de l'espèce blanche, et comme, dans toute la série animale, l'intelligence est en raison directe des dimensions du cerveau, du nombre et de la profondeur des circonvolutions, ce fait suffit pour prouver la supériorité de l'espèce blanche sur l'espèce noire. »⁸⁶

Pour Bernard Dadié, la théorie occidentale de l'évolution a servi à donner une garantie sereine à la justification « scientifique » de l'infériorité du Noir :

« Acheteur de peau de singe noir, et nourri de théories évolutionnistes, cartésien de surcroît, l'Européen est certainement convaincu que, dans l'évolution de l'espèce humaine, de singe on devient noir, rouge, jaune, puis blanc. La couleur blanche devenant pour lui le critère du civilisé. »⁸⁷

L'assimilation au singe appelle tout naturellement la thèse du Nègre-sauvage. De ce fait, durant la réception donnée en l'honneur de la femme du commandant, on « regretta l'absence du père Vandermayer, le saint homme qui usait sa vie pour ces sauvages ingrats. »⁸⁸ C'est donc sur la base de ce hors-texte qu'on saisit les agissements des personnages blancs dans *Une vie de boy*.

Aujourd'hui, les « preuves » qui militent en faveur de la supériorité de la race blanche ont, selon Blanchard et Bancel, un tant soit peu quitté le champ de la science pour s'infiltrer insidieusement dans les médias occidentaux :

⁸⁶ Cité par Pascal Blanchard et Nicolas Bancel, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 1998, p. 98.

⁸⁷ Bernard Dadié, *Légendes et poèmes (Afrique debout, Légendes africaines, Climbié, La ronde des jours)*, Paris, Seghers, [1966], 1973, p. 137.

⁸⁸ *Une vie de boy*, p. 81.

« Les médias sont aujourd'hui les principaux véhicules de la résurgence des clichés d'hier. Télévision, radio, presse se sont focalisées sur une image essentiellement négative et misérabiliste de l'Afrique. Famines, guerres « tribales », exodes massifs, incapacité politique et administrative, corruption, retour à la « sauvagerie », épidémies (Sida), etc. se succèdent et dessinent le tableau d'un continent ravagé, abandonné à sa malédiction originelle, toujours incapable de s'assumer depuis les indépendances. »⁸⁹

C'est dans le même ordre d'idée que se situe cette déclaration de Fara, le héros de *Mirages de Paris* d'Ousmane Socé :

« Le cinéma et la littérature viennent à la rescousse, produisent de l'« exotisme » et de la « documentation » pour des effets préconçus. De sorte que ceux des Européens qui croyaient connaître les Noirs sont ceux qui les connaissent le moins. »⁹⁰

Si, comme le montrent les réflexions précédentes, la dualité du picaresque race noble/race ignoble est utilisée par Oyono pour s'en prendre au racisme colonial, il n'en demeure pas moins qu'elle lui permet aussi de dénoncer la crédulité qui caractérisent certains Noirs. Une analyse des propos de Toundi indique que ce dernier reprend à son compte le discours officiel colonial :

« Ma race fut celle des mangeurs d'hommes. Depuis l'arrivée des Blancs nous avons compris que tous les autres hommes ne sont pas des animaux. »⁹¹

Le passé simple qui est employé dans l'expression « fut mangeurs d'hommes » signale que la race de Toundi ne l'est plus. Elle a récemment « évolué » ; elle s'est humanisée. Comment et quand ? « Depuis l'arrivée des Blancs » précise le héros. Il

⁸⁹ *De l'indigène à l'immigré, op. cit.*, p. 90. Césaire avait déjà perçu ce changement à travers ses réflexions sur un article de Yves Florenne paru dans *Le Monde*. Pour ce journaliste, « les ruptures inquiétantes du génie de la France coïncident avec l'infusion massive et souvent hasardeuse de sang étranger ». Le métissage avec la race inférieure est donc l'ennemi de la France. Ce qui n'est pas sans rappeler selon Césaire le discours de Hitler : « le but suprême de l'Etat-Peuple est de conserver les éléments originaires de la race qui, en répandant la culture, créent la beauté et la dignité d'une humanité supérieure ». L'Histoire est encore souillée des horreurs d'un tel dédain de l'autre. *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 42, 43.

⁹⁰ Ousmane Socé, *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Editions Latines, [1937], 1964, p. 90.

⁹¹ *Une vie de boy*, p. 16.

apparaît clairement que le changement mélioratif est lié à l'intervention des Blancs. Tout le mérite revient de la sorte aux colons et par conséquent à la colonisation. On aboutit ainsi au postulat selon lequel la « race supérieure » a le devoir moral de civiliser et à l'équation coloniser = civiliser.

A priori, les colons ont atteint leur but avec Toundi. Apparemment convaincu de son infériorité, il est devenu un canal de propagande de la culture coloniale ; un instrument au service du développement et du prestige de la société coloniale de Dangan. Mais ne nous laissons pas longtemps duper.

Les affirmations de Toundi contiennent un accent d'ironie. Il y a une certaine complicité entre l'auteur et son personnage. C'est pourquoi après avoir rapporté que M. Janopoulos a échappé à un groupe de cannibales (remarquons qu'il emploie « On raconte », une expression à valeur testimoniale qui exprime la distance qu'il entretient vis-à-vis de l'histoire racontée), il poursuit ironiquement :

« Depuis, M. Janopoulos, qui aurait bien pu finir dans quelque estomac, a poussé... Il est devenu le plus riche de tous les Blancs de Dangan. »⁹²

Les points de suspension laissent au lecteur le soin de se faire sa propre opinion.

En réalité, à travers la déclinaison outrancière de ses origines (qui a tout l'air d'une parodie du discours colonial), Oyono et Toundi s'adonnent à une vive satire de l'assimilation. Ils mettent en évidence la naïveté de l'assimilé qui répète en y croyant le discours du colonisateur dont le véritable dessein n'est que la consolidation de son pouvoir politique, économique et culturel.

Réfléchissant sur ce sujet (incidence de la colonisation, influence post-coloniale), Aminata Traoré défend l'idée du « viol de l'imaginaire » africain. Elle explique :

« L'Occident revient constamment à la charge. Il dépossède et assujettit. On entend « l'Afrique la pauvre », « l'Afrique l'énigme », « l'Afrique le boulet au pied de l'humanité ». Ces voix qui étouffent les nôtres voudraient que, dans leur sillage, nous répétions que « nous sommes pauvres ». C'est qu'elles concluent à l'incapacité

⁹² *Une vie de boy*, p. 43.

congénitale de l’Afrique à imaginer et à faire valoir un modèle, ou même une vision, qui lui sont propres. »⁹³

Dans sa logique, l’Afrique, colonisée et marginalisée, est invitée par les « maîtres du monde » à se penser, à se comporter en région pauvre. Or, il n’y a rien de plus aliénant qu’une image de soi et de sa place qui se nourrit du discours d’autrui. Ainsi pourrait s’expliquer le mépris qu’éprouvent certains personnages à l’égard de Bohi Di, le héros de *Fantouré*, du seul fait de son origine rurale⁹⁴.

En définitive, dans la perspective de Maurice Molho, Toundi et Bohi Di appartiennent « au sang du déshonneur » respectivement en raison de la couleur de leur peau et de leur pauvreté. En comparant la situation de Toundi (problème racial) à celle de Bohi Di (problème économique), on s’aperçoit qu’avec les indépendances africaines, la discrimination n’a fait que se déplacer : de raciale, elle est devenue sociale.

Cependant, au-delà de la révélation d’une situation de crise, la présentation généalogique de l’actant pose le problème de la responsabilité morale du personnage et constitue le premier indice de sa trajectoire future. C’est à ce niveau que le lignage infamant dans le picaresque espagnol et dans le corpus africain se différencie.

Dans le picaresque espagnol, l’origine honteuse déresponsabilise le picaro. Etant de mauvaise naissance, il ne peut mieux faire que méfaire selon Maurice Molho :

« Le picaro est l’incarnation de l’anti-honneur. Si l’honneur s’hérite, l’anti-honneur s’hérite aussi. Tel père, tel fils. Le picaro né de parents vils, est appelé à n’être jamais que ce que son lignage lui permet d’être. Mal né, il vivra mal. »⁹⁵

Le lignage honteux dans *Une vie de boy* et dans *Le cercle des tropiques* ne poursuit pas un tel objectif. Il s’inscrit fondamentalement dans la contestation. Ainsi, le père de Toundi, pourtant perçu dans son univers comme de race inférieure, n’a pas

⁹³ Aminata Traoré, *Le viol de l’imaginaire*, Paris, Fayard, 2002, p. 8.

⁹⁴ Lire à ce sujet les remarquables réflexions de Sidibé Valy, « Le discours du citadin dans *Mission terminée* », in *Revue de littérature et d’esthétique négro-africaines*, n°10, Université nationale de Côte d’Ivoire, 1990, p. 101-112. L’auteur montre comment, à partir des critères occidentaux, certains citadins, comme ce fut le cas dans *Le cercle des tropiques*, jettent un regard péjoratif sur les ruraux.

⁹⁵ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. XIX.

apprécié la mendicité de son fils qu'il juge « honteuse » pour sa famille. Aussi l'a-t-il battu afin qu'il évite ce genre d'attitude.

Toundi, il est vrai, n'a pas suivi les recommandations de ses parents. Mais comment interprète-t-il sa désobéissance et bien d'autres actes répréhensibles ? A la fin de son parcours, quand il jette un regard rétrospectif sur ses agissements, il confesse : « Ma mère avait raison. J'aurais sûrement fait de vieux os si j'étais resté sagement au village. »⁹⁶ Il y a dans ses propos le sentiment de culpabilité, lequel révèle chez Toundi le sens de la responsabilité. Nulle part, il ne lie ses mauvais actes à une question de sang, de race. Le père de Bohi Di a, bien que pauvre, « travaillé dur » toute sa vie ; cela constitue un enseignement pour son fils.

Ces situations tendent à montrer que sang, rang, race et vice sont choses différentes et que la droiture de l'homme est le meilleur support de son honneur. Il y apparaît l'apologie de la justice, de l'effort et le sens de la responsabilité. Dès lors, le lignage infamant devrait être perçu, dans ces romans africains, comme une actualisation de l'esthétique picaresque non pour justifier des comportements douteux mais pour dénoncer les jugements de valeur arbitraires qui étouffent l'Afrique à l'image de Toundi.

Par ailleurs - une autre spécificité notable -, l'anti-naissance dans le roman africain n'est pas seulement réservée à la basse classe. La haute société n'est pas à l'abri comme c'est le cas dans *Les soleils des indépendances*.

Contrairement à Toundi et à Bohi Di, Fama, héros des *Soleils des Indépendances* est d'ascendance aristocratique :

« Fama Doumbouya ! Vrai Doumbouya, père Doumbouya, mère Doumbouya, dernier et légitime descendant des princes Doumbouya du Horodougou, totem panthère. »⁹⁷

Ces qualifications constituent la source de tous les désignateurs de ce personnage dans le roman, plus particulièrement dans le premier chapitre. Cela traduit la volonté du narrateur d'insister sur les origines nobles de Fama. Dans cette perspective, il ne

⁹⁶ *Une vie de boy*, p. 13.

⁹⁷ *Les soleils des indépendances*, p. 11.

manque pas de le distinguer des autres personnages. Ainsi, devant Fama, « le totem panthère »⁹⁸, panthère lui-même » (p. 14), « le fils de chef » (p. 22) défilent des « bâtards de badauds » (p. 11), « des bâtards de fils de chien » (p. 17), un « bâtard de griot » (p. 14), « Bamba, fils d'esclave » (p. 17), etc. La bâtardise de ces derniers accentue la pureté du sang qui coule dans les veines de Fama.

Sans doute pour légitimer cette opposition et donner plus de poids à ses déclarations, le narrateur s'appesantit sur les ancêtres de Fama. Après les avoir présentés comme des « maîtres de guerre » (p. 14), de « grands capitaines de Samory »⁹⁹ (p. 18), il relate les conditions glorieuses dans lesquelles l'ancêtre du héros, Souleymane, est arrivé à Toukoro puis a bâti son règne.

« A l'heure de la troisième prière, un vendredi, Souleymane, que par déférence on nommait Moriba, arriva à Toukoro. Le chef de Toukoro le reconnut, le salua. Il le leur avait été annoncé. « Un marabout, un grand marabout arrivera du Nord à l'heure de l'ourebi. Retenez-le ! retenez-le ! Offrez-lui terre et case. Le pouvoir, la puissance de toute cette province ira partout où il demeurera, lui ou ses descendants. » Le chef de Toukoro l'avait distingué à sa taille de fromager et son teint (il serait plus haut, plus clair que tous les hommes du village), à sa monture (il arriverait sur un coussin sans tâche). »¹⁰⁰

On remarque d'une part que c'est un « vendredi » (jour saint chez les Musulmans) qu'il apparaît. Cette précision, il nous semble, n'est pas fortuite ; implicitement, elle sacralise le règne naissant. D'autre part, le pouvoir de Souleymane est prédestiné. C'est dire que les Doumbouya ont été choisis par les dieux protecteurs du

⁹⁸ A propos de l'animal totemique dans la culture malinké, Sory Camara explique que « le nom de l'animal est choisi en fonction de l'échange vital ; l'homme qui doit devenir la souche d'un clan, est sauvé de la mort grâce au service d'un animal. De ce jour, lui et son clan d'une part, l'animal sauveur et son espèce d'autre part, seront désormais liés par une véritable alliance. Les hommes de ce clan s'interdiront de manger de la chair de leur totem ». *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT, Karthala et SAEC, 1992, p. 30. On en conclut que Fama est « totem panthère » parce que sa famille a un certain type de liens avec cet animal.

⁹⁹ Samory Touré : souverain d'origine mandingue qui se forgea un empire dans les régions du Haut-Niger à partir de 1870. Il résista à la colonisation française de 1882 jusqu'à 1898 où il fut arrêté et déporté. Il mourut en 1900.

¹⁰⁰ *Les soleils des indépendances*, p. 97.

Horodougou. Sans conteste, Fama est issu « d'une famille prodigieuse, vigoureuse, honorée et admirée »¹⁰¹ à l'image du héros chevaleresque.

Cependant, tout ce qui précède appartient en réalité au passé ; le présent est tout autre. A l'inverse du héros chevaleresque, la situation du « dernier des Doumbouya » et à travers lui l'image de sa famille va en se dégradant.

Les Doumbouya, en effet, ont perdu leur pouvoir politique et économique. Il en a résulté deux types d'inconvénients. Le premier est que le fils des Doumbouya naguère « né dans l'or, l'honneur » vit à présent de mendicité. Dès lors, les métaphores vont changer dans le cours du roman. De « vraie panthère », Fama devient « hyène » (p. 11), « vautour » (p. 11), « charognard » (p. 12). Ce changement traduit la dégradation du héros et, à travers lui, celle de sa famille. Il n'est plus le « fils de chef » mais « un prince mendiant » (p. 13). La seconde incommodité est qu'en raison du parasitisme du héros, les Doumbouya ont perdu tout prestige au sein même de la société malinké. Les paroles du griot et les actes de Bamba illustrent nos propos.

L'« homme de la parole » a dans la répartition des parts (issues des funérailles de Koné Ibrahima) associé les Doumbouya avec les Kéita. Cela constitue une lourde faute en s'en tenant aux explications de Sory Camara :

« L'idée que les Malinkés ont de leur hōrōyá (état de noble) implique en premier lieu un sentiment d'autonomie assez profond. En effet, les cantons, les Káfó étaient des unités politiques qui se formaient chacune autour d'un clan. Chacun de ces clans tenait à défendre son domaine, son autorité. »¹⁰²

En « fédérant » indifféremment Kéita (totem hippopotame) et Doumbouya (totem panthère), ce griot minimisait cette réalité sociale. Par ailleurs, cette erreur paraîtrait moins choquante si elle ne laissait pas transparaître une hiérarchisation dans laquelle les Kéita sortent honorés. En effet, en adjoignant devant l'auditoire les

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰² Sory Camara, *Gens de la parole, op. cit.*, p. 69.

Doumbouya aux Kéita et non les Kéita aux Doumbouya, le griot affirmait implicitement la préséance des Kéita sur les Doumbouya. Ces derniers se trouvaient rabaissés¹⁰³.

C'est une telle lecture qui permet de comprendre que la décision de les associer a été prise en l'absence de Fama, le représentant des Doumbouya. Son avis n'avait donc aucune importance à leurs yeux et ce parce que les Doumbouya ne sont plus craints ; sinon, comment expliquer les insinuations injurieuses du griot qui suivent :

« Des descendants de grands guerriers (c'était Fama!) vivaient de mensonges et de mendicité (c'était encore Fama), d'authentiques descendants de grands chefs (toujours Fama) avaient troqué la dignité contre les plumes du vautour et cherchaient le fumet d'un événement : naissance, mariage, décès, pour sauter de cérémonie en cérémonie. »¹⁰⁴

Ces propos sont beaucoup plus humiliants quand on garde à l'esprit qu'ils émanent d'un « ñàmàkálá » :

« Les ñàmàkálá forment une caste composée de forgerons, de cordonniers, d'artisans du bois et enfin de griots. Bien que ne constituant pas à proprement parler un groupe d'« intouchables », ils forment une catégorie sociale dont les nobles ou hōrō tiennent à se séparer absolument sur le plan des échanges sexuels et matrimoniaux. Les ñàmàkálá sont héréditairement spécialisés dans l'accomplissement de certaines tâches. Ces activités sont le signe de l'infériorité de leur statut par rapport à la caste éminente des hōrō. Les ñàmàkálá constituent donc une caste inférieure. »¹⁰⁵

En conséquence, qu'un « ñàmàkálá » insulte publiquement un « hōrō » sans être inquiété est le pire des opprobres qui soient et révèle ainsi la déchéance des Doumbouya.

De plus, le comble est que, non satisfait de l'avoir ridiculisé¹⁰⁶, Bamba, un autre « fils d'esclave » s'est permis de porter la main sur Fama Doumbouya.

¹⁰³ Selon Sory Camara, « un groupe des Kéita est de caste inférieure », *Ibid.*, p. 41. Remarquons aussi qu'aucun Kéita ne s'est plaint de cette méprise.

¹⁰⁴ *Les soleils des indépendances*, p. 18.

¹⁰⁵ *Gens de la parole, op. cit.*, p. 78, 79.

¹⁰⁶ « Assois tes fesses et ferme la bouche ! » ordonne-t-il à Fama, *Les soleils des indépendances*, p. 15.

Enfin, c'est parce que les Doumbouya ne représentent plus rien que Fama, le dernier de leurs représentants, a été comme un vulgaire personnage arrêté et condamné durant une parodie de procès à « vingt ans de réclusion criminelle » (p. 168) par les autorités de la Côte des Ébènes sans que cela n'émeuve les dirigeants de « Nikanai »¹⁰⁷, sa patrie. Les Doumbouya n'ont plus d'avenir avec ce prisonnier atteint de stérilité.

En comparant Fama à Toundi et à Bohi Di, on constate que la situation finale du premier nommé correspond à l'état initial des autres. En fin de compte, leurs origines s'entremêlent, se rencontrent dans l'ignominie. Les Doumbouya ne sont plus les « gens de bien » mais les « autres » pour reprendre Maurice Molho. Les raisons sont aussi identiques à certains endroits : le changement de système de valeurs (dont sont victimes Toundi et Bohi Di), la duplicité des Malinkés. N'est-ce pas ce qui ressort de l'explication selon laquelle la déliquescence des Doumbouya est due à « l'abâtardissement des Malinkés et [à] la dépravation des coutumes ? »¹⁰⁸

Un peu plus loin, comme pour accentuer cette idée, Kourouma la répète et l'élargit :

« L'espèce malinké, les tribus, la terre, la civilisation se meurent, percluses, sourdes et stériles. »¹⁰⁹

Ainsi, à travers la dégénérescence de la descendance de Souleymane, Kourouma peint la dégradation des traditions des Malinkés en particulier et des Africains en général ; il montre comment les valeurs « authentiques » africaines incarnées par Fama ont été remplacées par des valeurs « inauthentiques ». En conséquence, tout devient faux, bâtard : le griot (« bâtard de griot », p. 14), les dirigeants des partis uniques (« bâtards de fils de chiens », p. 27), les saisons (« bâtardes de saisons », p. 12), la vie

¹⁰⁷ La Côte des Ébènes et le Nikanai seraient respectivement la Côte d'Ivoire et la Guinée. Voir l'étude de l'espace faite par Marie-Paule Jousse dans *Les soleils des indépendances : étude critique*, Abidjan, N.E.A., Coll. « Une oeuvre, un auteur », 1984, p. 23-32.

¹⁰⁸ *Les soleils des indépendances*, p. 16.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 23.

(« vie de bâtardise », p. 25), etc. Toute cette énumération évoque le désordre dans la société romanesque¹¹⁰.

Il en résulte un regard pessimiste sur la nature et le devenir du Noir : « Damnation ! bâtardise ! le nègre est damnation ! »¹¹¹.

Est-ce l'idéologie, la vision de l'auteur qui transparaît dans cette exclamation ? Laissons Kourouma répondre. « Dans *Les soleils des indépendances*, j'étais très pessimiste, je n'y croyais pas. »¹¹² *Les soleils des indépendances* est de ce fait l'expression des doutes de son auteur. Ce sont ces sentiments qui l'ont amené à écrire une oeuvre qui présente « un monde [africain] renversé. »¹¹³

Pour y parvenir, Kourouma s'est servi, sur la base de l'évolution descendante des Doumbouya, d'une forme d'écriture que nous qualifions de « picaresque inversé ». Cela consiste non plus à présenter dès le départ des personnages aux origines viles mais des personnages issus de parents nobles qui finissent par s'avilir.

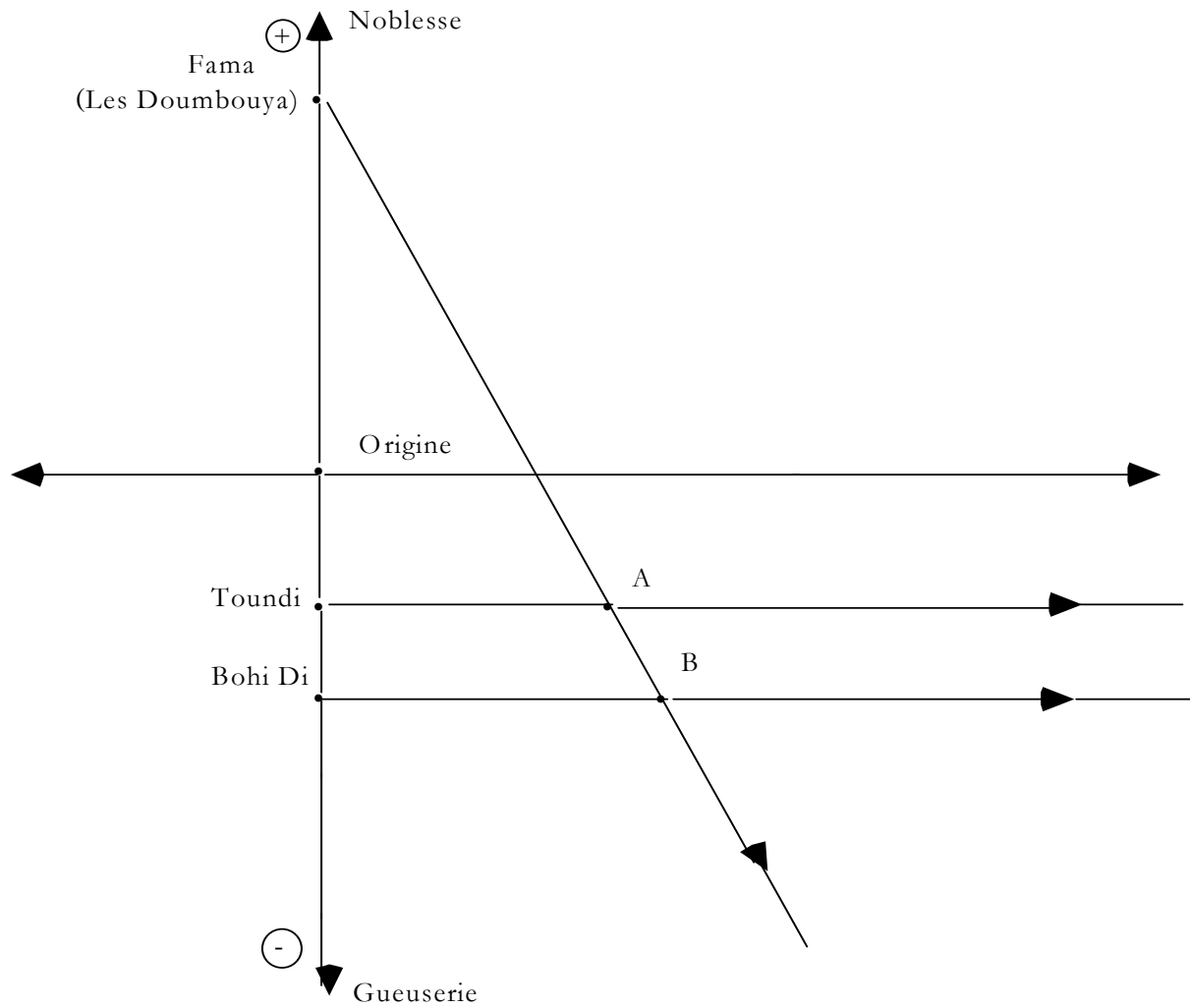
En fin de compte, la problématique des origines infamantes dans notre corpus concerne pour l'essentiel deux groupes qui se regroupent : ceux qui sont (ou héritent) d'une lignée dégradée et ceux qui le deviennent. Le but est le même : traduire une société (africaine) en crise. Ainsi s'explique l'attention qu'Oyono, Fantouré et Kourouma ont accordée aux familles de leurs « êtres de papier ». La figure ci-dessous résume nos analyses.

¹¹⁰ On pourra se référer aux réflexions du professeur Harris Memel-Foté sur la problématique de la bâtardise chez Kourouma dans son *Essai sur Les soleils des indépendances*, Abidjan, N.E.A., Coll. « La Girafe », p. 53-65. Il développe entre autres trois implications idéologiques de la bâtardise : elle est anti-historique, politiquement réactionnaire et d'un point de vue psychologique pessimiste et fataliste.

¹¹¹ *Les soleils des indépendances*, p. 20.

¹¹² Propos recueillis par Marc Fanoli, « Kourouma le colossal », <http://www.culture-developpement.asso.fr>

¹¹³ *Les soleils des indépendances*, p. 39.



Le signe + montre la respectabilité d'une condition et le - le contraire. Sur l'axe vertical, Fama initialement est du « haut peuple » quand Toundi et Bohi Di appartiennent au « bas peuple ». Mais l'axe horizontal marque un changement notable. Alors que les droites situant l'évolution des conditions sociales de Toundi et de Bohi Di lui sont perpendiculaire (leur état ne s'est pas amélioré), celle de Fama, descendante, les coupe en A et B. C'est dire qu'il rejoint leur condition, ce qui fait de lui un héros dégradé à l'image du Don Quichotte de Cervantes et des nobles démunis de la littérature picaresque espagnole. Cela révèle d'une part, la mutabilité, la flexibilité de la société africaine et fait, d'autre part, de ces textes, des romans de déclassés (Toundi, Bohi Di) et du déclassé (les Doumbouya).

II. UNE HISTOIRE D'ORPHELINS SOUFFRETEUX

La volonté d'assombrir l'intrigue peut amener un romancier à ajouter aux origines viles une situation tout aussi douloureuse : l'« orphelinage ». Le picaresque est en effet une histoire d'orphelin. C'est ce qui a fait dire à Didier Souiller que :

« L'intrigue souligne que le picaro est un orphelin au moment de son départ. La figure paternelle qui incarne l'autonomie et l'exploitation rationnelle de la nature lui fera défaut. »¹¹⁴

Cet état déjà difficile est accentué par les brimades dont le héros est victime. Les œuvres étudiées n'ignorent pas cette autre constante du picaresque.

II.1. L'« orphelinage »

Nous entendons par « orphelinage » l'état d'orphelin. Edima dans *Mission Terminée* résume les deux types d'orphelins que présentent les ouvrages étudiés. Elle défend qu'« on est toujours orphelin de quelque chose ou de quelqu'un. »¹¹⁵

Dans le premier cas, ce « quelque chose » dont les personnages sont en manque, c'est l'amour parental. Cela ressort de la plainte de Toundi : « Mon père ne m'aimait pas comme un père doit aimer son fils. »¹¹⁶ Il est question d'insuffisance d'affection, d'absence de complicité, d'attention. Toundi est donc un enfant frustré, abandonné, étranger dans la maison familiale. C'est pourquoi nous appellerons sa situation l'« orphelinage affectif ». Il révèle une vie de famille difficile.

Le second cas de figure, conformément aux remarques d'Edima, concerne les « orphelins de quelqu'un ». Il ne s'agit plus de personnages sevrés d'amour mais de ceux à qui la mort a arraché au moins l'un des leurs. Nous qualifions cette situation d'« orphelinage effectif ». Ainsi en est-il de Toundi, Bohi Di, Fama et de Birahima.

¹¹⁴ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 66

¹¹⁵ *Mission Terminée*, p. 193.

¹¹⁶ *Une vie de boy*, p. 22.

Parmi ces derniers, la situation de Birahima (*Allah n'est pas obligé*) est intéressante à analyser parce qu'il exprime ses sentiments.

C'est une douleur intense qui transparaît dans ses propos à la mort de sa mère et au souvenir de son père mort avant l'âge :

« Maman est morte [...]. Je ne ferai rien de bon sur terre. Je ne vaudrais jamais quelque chose sur cette terre. Je suis maudit [...] Et toujours maintenant ça me fait mal, ça brûle mon cœur quand je pense à la mort de maman. La mort de maman me fait mal, encore très mal [...]. Je ne vous ai rien dit encore de mon père. Il s'appelait Mory. Je n'aime pas parler de mon père. Ça me fait mal au cœur et au ventre. Parce qu'il est mort sans avoir la barbe blanche du vieillard. »¹¹⁷

On y décèle le drame de l'enfant esseulé, traumatisé. Qu'est ce qui explique cette propension du picaresque à la mise en scène des orphelins ? Selon Francis Assaf :

« Le picaresque est affranchi des obligations inhérentes aux liens familiaux. Cet affranchissement se manifeste par un état d'orphelin. Cette autonomie précède toute mise en marche de la dynamique picaresque. »¹¹⁸

L'« orphelinage » permet ainsi la continuité du récit. Il libère le héros, rompt l'ancrage familial et le livre à l'errance. Birahima, parmi ces orphelins africains, illustre ce point de vue. Nous lisons dans *Allah n'est pas obligé* :

« Ma tante était devenue, après la mort de ma maman, ma seconde mère. Je dois partir au Liberia [...]. C'est Yacouba qui s'était proposé pour m'accompagner chez ma tante au Liberia. »¹¹⁹

Ainsi débutent les aventures picaresques de Birahima. Remarquons tout de même que la situation d'orphelin est renforcée par des difficultés pour que le héros se déplace. Il serait intéressant de les identifier dans les ouvrages.

¹¹⁷ *Allah n'est pas obligé*, p. 29 et p. 32.

¹¹⁸ Francis Assaf, *Lesage et le picaresque*, Paris, Nizet, 1983, p. 9.

¹¹⁹ *Allah n'est pas obligé*, p. 36.

II.2. La maltraitance des jeunes héros

Au sein de l'anomie rampante qui affecte le monde africain, certaines figures littéraires font office de rempart contre la dérive générale. Le premier de ces personnages a été et est encore, dans une certaine mesure, le jeune africain.

Depuis les années 50 (marquées par le très célèbre *Enfant noir* de Camara Laye) l'enfant reste une figure emblématique à qui les auteurs demandent de témoigner du difficile passage du monde traditionnel au monde moderne. L'évocation des verts paradis de l'enfance au village célèbre jusqu'à satiété l'innocence, la joie et la liberté de ces jeunes sans entraves.

Sans doute, pour marquer la réalité de la dérive générale, notre corpus détruit cette image de l'enfant-roi. Que ce soit à l'époque coloniale (*Une vie de boy*) ou post-coloniale (*Allah n'est pas obligé*), l'aspect miraculeusement préservé de l'image de l'enfant a disparu. Cette fois, il s'agit non d'une opposition enfance heureuse/présent douloureux mais d'une prolongation dans la souffrance. La crise, dans ces oeuvres, est profonde, le drame est perpétuel, constant. Ainsi, l'anti-naissance et la condition d'orphelin sont associées aux sévices dont les jeunes héros sont l'objet.

Dans *Une vie de boy*, la maltraitance prend la figure d'un père despotique. Oyono présente son personnage comme un jeune africain qui connaît une vie difficile dans son milieu familial. Il a une mère sympathique mais un père autoritaire qui le bat régulièrement. C'est avec beaucoup d'émotion que Toundi se remémore sa situation, y compris celle de sa mère :

« Je le connais, lui, mon père ! Il avait la magie du fouet. Quand il s'en prenait à ma mère ou à moi, nous avions au moins pour une semaine à nous remettre [...] J'étais à une bonne distance de sa chicote. Il la fit siffler et s'avança sur moi. Il se précipita sur moi et fit siffler le rotin sur mes épaules nues. Je me tortillais comme un ver au soleil. »¹²⁰

L'exclamation peut ici évoquer l'exaspération et la souffrance qu'il ressent à la seule idée de se souvenir de ces moments horribles. La durée des séquelles - au moins une

¹²⁰ *Une vie de boy*, p. 13-18.

semaine - nous permet de mieux imaginer la brutalité qui caractérisait ces « corrections ».

Bohi Di dans *Le cercle des tropiques* est lésé en ce qui concerne son éducation scolaire. Contrairement à ses camarades d'âge, il est contraint d'abandonner l'école pour, dit-il, « servir » ses parents adoptifs. Celui-ci n'a plus droit à l'instruction, savoir indispensable pour une meilleure intégration dans son univers.

L'école en effet, a fondamentalement pour mission de préparer les enfants à une vie socioprofessionnelle. Elle les conduit en général vers leurs futurs métiers dont elle a assuré l'apprentissage. Bohi Di ayant quitté très tôt l'école, son rêve qui était d'« obtenir un certificat d'étude et de devenir un bon ouvrier »¹²¹ est noyé par les exigences de ses tuteurs.

Non content de le frustrer dans le domaine du savoir, cet orphelin est soumis à un rythme de travail digne du servage. Malgré son jeune âge, il doit trimer, bêcher au champ pour mériter un repas. L'image de bête de somme à laquelle cet enfant est réduit transparaît dans cette séquence : « Je travaillais du matin au soir. »¹²²

En plus d'être un outil, Bohi Di subit des sévices corporels. On le rudoie, on le violente, on le bat. Pour preuve, cette plainte doublée d'une révolte de celui-ci : « J'étais décidé à ne plus me laisser battre pour un oui, pour un non. »¹²³

Enfin, ce jeune personnage est l'objet d'une destruction psychologique compte tenu de la vision que ses tuteurs ont de lui. Ils lui répètent sans cesse qu'il est « un paresseux », « un vaurien » (p. 23) en d'autres termes un inutile, un incapable, un parasite.

L'enfant, dit-on, est le père de l'homme. Cela voudrait dire que l'adulte qu'il deviendra est déterminé par l'éducation reçue et l'influence du milieu. Cela étant, on peut affirmer que le milieu tutélaire conditionne négativement Bohi Di. Il lui apprend à se sous-estimer, à douter de ses aptitudes, à se mépriser.

¹²¹ *Le cercle des tropiques*, p. 22.

¹²² *Ibid.*, p. 22.

¹²³ *Ibid.*, p. 22.

La situation de Birahima, dans *Allah n'est pas obligé* est moins le résultat de mauvais traitements causés par autrui. Contrairement aux autres, ses conditions pénibles sont liées aux difficultés socio-économiques de sa famille.

Auprès de sa mère, il a connu, dit-il, une « vie de merde, de bordel » (p. 11) ; une enfance « terriblement et malheureusement malheureuse. Une vie de souffrance, de damné » (p. 21). « Les odeurs, les fumées, les douleurs, les larmes » (p. 19) ont été son lot quotidien. L'adverbe « terriblement » et la redondance « malheureusement malheureux » témoignent à la fois de l'intensité des difficultés et des regrets du narrateur.

L'atmosphère difficile dans laquelle vivent Toundi, Bohi Di et Birahima et celle du picaro telle que décrite par Daniel Marcheix sont identiques. Ces personnages sont « seuls, mal aimés, mal éduqués [...] victimes des injustices. »¹²⁴ Ils découvrent ainsi la haine, la méchanceté, l'homme au cœur de pierre.

Qu'est-ce qui motive le choix d'un tel cadre ? Le même auteur en donne les raisons : « C'est déjà, explique-t-il, le départ d'une rupture avec la société. »¹²⁵ La réaction des personnages africains marque effectivement cette « rupture ».

L'emploi du pronom indéfini « on » (« on m'obligea à me lever », « on me considéra comme un paresseux »¹²⁶) en lieu et place de « tuteurs », « parents adoptifs », « famille adoptive », « sauveurs » utilisés les premiers jours élucide le changement des sentiments du héros du *Cercle des tropiques* à l'égard de ses tuteurs.

Les grammairiens distinguent deux emplois de « on » : l'usage courant dans lequel ce pronom désigne un ensemble d'individus envisagés collectivement y compris le locuteur et une utilisation affective. L'usage affectif traduit la distance que le locuteur veut établir entre lui et autrui et peut souligner, selon le contexte, un sentiment d'ironie, de mépris, de froideur¹²⁷. Les « on » employés par Bohi Di appartiennent à cette

¹²⁴ *Permanence et renouveau du roman picaresque dans la littérature française, op. cit.*, p. 60.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 60.

¹²⁶ *Le cercle des tropiques*, p. 24.

¹²⁷ Joseph Hanse, *Nouveau dictionnaire des difficultés du français moderne*, Paris, Duculot, 1983, p. 648.

deuxième catégorie de « on » de détachement. Pour lui, ses tuteurs sont devenus des êtres « indéfinis », inconnus, quelconques. Aucune sympathie, aucun sentiment d'amitié, aucune intimité ne les lie. On pourrait donc parler de « on » de la rupture.

Quant à Toundi, il n'a pas fait que haïr son père. Il a même nourri des intentions meurtrières : « Pour la première fois, confesse-t-il, je pensai tuer mon père. »¹²⁸ A défaut, il l'a profondément humilié devant un inconnu, le père Gilbert :

« Mon père vint l'après-midi. Il se borna à me dire que j'étais et resterais son fils, c'est-à-dire sa goutte de liquide, qu'il ne m'en voulait pas et que si je rentrais au bercail, tout serait oublié. Je savais ce que signifiait ce beau discours devant le Blanc. Je lui tirai la langue. Son oeil devint mauvais [...]. Mais avec le père Gilbert, je ne craignais rien. Son regard semblait fasciner mon père qui baissa la tête et s'éloigna tout penaud. »¹²⁹

Si Toundi a de l'aversion pour son père, il en va autrement de sa mère. Celle-ci est décrite sous un jour favorable. Et pour cause, « Ma mère vint me voir pendant la nuit, révèle le personnage oyonesque. Elle me dit que j'avais bien fait de quitter la case paternelle [...] qu'elle me bénissait. »¹³⁰

Le fils bénéficie du soutien voilé de sa mère. La bénédiction maternelle s'oppose à la malédiction paternelle. Il apparaît dans cette présentation la faillite de l'image paternelle, la mise à l'écart du père, la dévalorisation de son prestige au profit de la mère. Cette opposition est symbolique. En effet, le père violent prend un sens profond que dégage Sidibé Valy :

« L'attitude du père peut être décodée au niveau supérieur comme étant la mise en cause pure et simple du système colonial. En effet, pour le héros, le pôle paternel est celui de la répression corporelle et mentale. Ce pôle se confond avec le système colonial. »¹³¹

C'est la raison pour laquelle Toundi emploie la même expression pour qualifier tant la violence parentale que coloniale. Au sujet de son père, Toundi indique : « Je lui tirai la

¹²⁸ *Une vie de boy*, p. 21.

¹²⁹ *Ibid*, p. 22, 23.

¹³⁰ *Ibid*, p. 22.

¹³¹ *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°10, *op. cit.*, p. 111.

langue. Son œil devint mauvais comme d'habitude lorsqu'il se préparait à « m'apprendre à vivre »¹³². Un peu plus loin, témoin des brimades dont sont victimes des personnages africains et ce, sous l'instigation des colons, il rapporte :

« J'ai trouvé le régisseur de prison en train d' « apprendre à vivre » à deux nègres soupçonnés d'avoir volé chez M. Janopoulos. »¹³³

L'usage d'un même terme, « apprendre à vivre », établit une homologie entre son père et le système colonial¹³⁴. La conséquence est que pour Toundi, s'identifier à son père, c'est participer à sa propre destruction en tant que colonisé. Cela étant, il rejette le pôle paternel tout comme le système colonial. Dès lors, en se révoltant contre son père, Toundi lutte implicitement pour la défense de l'homme contre tout système oppressif. Il entend donc se libérer du pôle oppresseur en le détruisant parce que ce pôle exploite et rosse sa mère, métaphore de l'Afrique colonisée. Ainsi, le rapport conflictuel père/fils peut être interprété comme un procédé auquel recourt Oyono pour dénoncer le joug colonial.

Quoi qu'il en soit, on retiendra que Toundi, Birahima, Bohi Di sont peints sous les traits de jeunes héros souffreteux, haïs, persécutés, affligés. Avec eux, le conflit a pris naissance dès la naissance et s'est poursuivi dans leur vie d'adultes. Pareillement à l'« orphelinage », l'hostilité rencontrée par les personnages dans leur milieu tutélaire et familial va aboutir, dans la logique du picaresque, à la fuite et marquer le début de l'errance. La souffrance, dans ces œuvres, sert à enclencher le récit.

L'enfant séquestré courra vers la liberté, le mieux-être. Ce désir d'être autonome quelles qu'en soient les conséquences ressort de ces propos de Bohi Di :

« Je ne sais où aller, mais j'étais décidé à vivre ma vie, à ne plus servir de souffredouleur aux adultes. »¹³⁵

¹³² *Une vie de boy*, p. 22

¹³³ *Ibid.*, p. 24

¹³⁴ La figure du père violent comme symbole du colonialisme oppressif est une spécificité du texte d'Oyono.

¹³⁵ *Le cercle des tropiques*, p. 24.

Oyono choisit quant à lui de donner un « bon » asile à Toundi chez un missionnaire européen assez sympathique, endroit où notre héros « se sent protégé. »¹³⁶

Les précisions que l'intrigue des romans analysés nous donnent sur la vie d'enfance des héros ont permis de comprendre les raisons qui les ont poussés aux pérégrinations, à une vie picaresque. Cet aspect est analogue à la conclusion de Dusausoy et de Fontaine selon laquelle « on retrouve d'un roman picaresque à un autre, le récit des origines du héros, son enfance et ce qui l'a réduit à l'errance sans fin. »¹³⁷

III. UNE HISTOIRE D'ERRANCE, D'ARGENT, DE FAIM, D'APPARENCE ET DE DESTIN

Dans le *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures*, on lit ce qui suit au sujet du picaresque :

« Aux caractéristiques de la structure narrative et de la définition du personnage du marginal correspondent des thèmes qui sont autant de mises en scène et d'interprétations de ces données : thèmes de l'argent et de la faim, thème de la fortune qui indique le déterminisme, thème de l'apparence, thèmes du voyage et de l'errance. »¹³⁸

Cet ensemble thématique permet au romancier de définir le monde picaresque de ses personnages et par delà de jeter un regard sur sa société. Cette option (regard de la société) crée des nuances dans la manière et les raisons qui peuvent justifier l'exploitation qu'un auteur fait de cette thématique picaresque. Celle-ci peut donc prendre des « couleurs locales »¹³⁹.

Dans les romans africains étudiés, en dehors des thèmes de l'errance et de l'argent, ceux de l'apparence, de la faim et du destin sont essentiellement traités par les

¹³⁶ *Une vie de boy*, p. 21.

¹³⁷ Benoît Dusausoy et Guy Fontaine, *Histoire de la littérature européenne*, Paris, Hachette, 1992, p. 321.

¹³⁸ *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, 1986, p. 1251.

¹³⁹ Cette formulation est provisoire et sera discutée ultérieurement.

romans post-coloniaux. Probablement, est-ce une volonté implicite des auteurs de faire, en utilisant cette thématique picaresque, le bilan voire le procès de la gestion des indépendances nouvellement acquises.

III.1. L'errance géographique : un voyage au bout de l'abjection ?

L'aventure est un des grands thèmes du picaresque et est caractéristique des premiers romans occidentaux. Lazarillo, personnage de *Lazarillo de Tormes* se meut à travers l'Espagne. Dans *Don Quichotte* de Cervantes, on suit les errances du chevalier à la triste figure. Le début de *Jacques le fataliste* de Diderot surprend les personnages au milieu du chemin. Ils se trouvent dans un espace qui ne connaît pas de frontière, au milieu de l'Europe. Conséquemment, cette mobilité multiplie les espaces d'où cette remarque de Daniel Marcheix :

« La première chose qui frappe lorsqu'on lit un roman picaresque, c'est la mobilité du héros. Cette errance est d'abord géographique d'où la multiplicité des espaces. »¹⁴⁰

Pareillement, *Allah n'est pas obligé* de Kourouma est une aventure à travers la communauté des états de l'Afrique de l'Ouest. Birahima parcourt le Liberia, la Sierra Leone via la Côte d'Ivoire et la Guinée. Ce personnage, contrairement à Fama dans *Les soleils des indépendances*, n'a pas de difficultés à traverser les frontières comme bon lui semble. Birahima évolue ainsi dans un espace post-colonial ouvert, vaste, lointain. Son itinéraire est supranational.

Remarquons que les lieux que parcourt Birahima sont « réels ». En effet, le lecteur trouve dans le texte ce qui existe hors du texte en raison du fait que le romancier utilise des termes identifiables dans son récit. Ainsi en est-il de noms de lieux (Liberia, Sierra Leone...) qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman. Ce procédé a une fonction « mimésique », c'est-à-dire qu'il donne l'illusion de la réalité parce qu'il semble « ancrer » le récit dans le réel.

¹⁴⁰ *Permanence et renouveau du roman picaresque, op. cit, p. 31.*

Bien qu'évoluant dans un espace post-colonial moins vaste que Birahima, Bohi Di, dans *Le cercle des tropiques*, a parcouru de fond en comble les « Marigots du Sud » comme en témoigne le tableau ci-dessous.

Technique narratologique	Titre : PORTE OCEANE (Première partie)	Titre : LE CERCUEIL DE ZINC (Deuxième partie)
	Hameau daha Village de Fronguiabé Le hameau de Iondi	Porte-Océane Hinterland : villages visités
Flash-back	Village natal La plantation du toubab Daha	par Malekê recherché par Bohi-Di Porte-Océane
	Iondi Porte-Océane Hindouya	
Flash-back	Porte-Océane la brousse Village au pied du mont Kouloum Dans la forêt Porte-Océane	Porte-Océane
	Porte-Océane	Porte-Océane Hinterland : actions commentées contre les plantations
	Porte-Océane Déplacements dans tout le pays Porte-Océane	Porte-Océane

Pour suivre Bohi-Di, on part du hameau Daha dans le village de Fronguiabé, puis à Iondi, autre hameau, avant de le retrouver après un détour au village natal, dans le champ d'un toubab... à Porte-Océane. Comme dompté par le virus de l'errance, de l'instabilité, c'est le retour pour l'Hinterland avec la campagne de chasse, le séjour forcé dans un village au pied du mont Kouloum, puis les déplacements dans tout le pays à l'occasion de la « folie des Marchés » ; il retourne à Porte-Océane, séjourne en prison et à l'hôpital, effectue un aller-retour à Hindouya... et ce, rien que dans la première partie. Le tableau nous décrit ses mouvements dans la deuxième partie du texte.

A la lecture du *Cercle des tropiques* et d'*Allah n'est pas obligé*, on s'aperçoit que Bohi Di et Birahima vont de lieu en lieu : l'intrigue de ces romans n'évolue que grâce aux déplacements des héros. Qu'ils cessent de se mouvoir et le récit prend fin car celui-ci coïncide avec la durée du voyage. Le parcours géographique est l'élément moteur du récit. Il est le vecteur des rencontres possibles, lesquelles font rebondir le récit, lui donnent un nouveau souffle comme dans le *Don Quichotte*. En réalité, le voyage est utilisé à la fois comme thème et structure de ces deux romans africains. Cela en fait des romans de la route¹⁴¹.

A l'opposé des romans précités, l'espace colonial dans lequel évolue Toundi dans *Une vie de boy* est concentrique. Les limites spatiales qu'impose le romancier à l'action sont restreintes. Tout se passe à Dangan, le plus souvent à la Résidence du commandant et quelquefois à l'église. Ce choix pourrait s'expliquer par la volonté de l'auteur d'examiner en profondeur la réalité coloniale, d'en faire un « zoom » plutôt que de disperser le regard de Toundi de sorte à tomber dans la généralité, la superficialité.

On peut tout de même accorder à Toundi, symboliquement, un voyage intercontinental. La ville de Dangan en effet est subdivisée en deux quartiers regroupant deux mondes : le luxueux quartier résidentiel occupé par les Blancs et les bidonvilles où vivent les Noirs. Après avoir vécu quelques temps parmi les Occidentaux sous la protection du père Gilbert, Toundi s'est vu obligé de rejoindre le quartier indigène. Dès cet instant, son voyage a essentiellement consisté à quitter le monde des Noirs, symbole

¹⁴¹ Remarque qui n'est pas sans rapport avec la déclaration de Fontaine et de Dusausoy selon laquelle « le roman picaresque lance ses héros sur des routes défoncées », *Histoire de la littérature européenne, op. cit.*, p. 319.

de l'Afrique, pour se rendre au quartier des Blancs, représentant l'Europe. Ainsi, c'est à l'intérieur de la société coloniale que s'inscrit l'itinéraire de Toundi.

Qu'il soit symbolique ou effectif, qu'il se situe dans la société coloniale ou dans des pays de l'Afrique indépendante, le voyage n'a pas seulement une fonction ornementale ou esthétique. C'est ce qui ressort des réflexions de Ouellet et de Bourneuf sur la relation du romancier au monde :

« L'espace révèle le degré d'attention que le romancier accorde au monde. Il exprime la relation fondamentale de l'auteur avec le monde ambiant. »¹⁴²

On en déduit que l'image que véhiculent les espaces traversés par les personnages est révélatrice des rapports affectifs que le romancier entretient avec son monde. Cette idée est soutenue par Francis Assaf dans son analyse sur la portée du voyage picaresque : « Il donne corps au message que porte le roman. Autrement dit, le but du voyage est d'occasionner le discours. »¹⁴³

Partant, quels discours occasionnent les déplacements des personnages des romans africains étudiés ? Tout en nous efforçant de répondre à cette question, nous avons convenu avec Madeleine Borgomano que :

« Le récit du voyage est par excellence l'histoire d'une relation avec l'espace. C'est d'abord sous sa forme spatiale que le monde s'offre au voyageur et d'abord aussi sous cette forme que le narrateur le présente. Il est donc intéressant d'analyser les caractères de l'espace construit par le récit [...]. Cette construction se révèle particulièrement importante puisqu'elle va nécessairement s'imposer aux lecteurs (c'est-à-dire à toute une société) et donner à des lieux une forme signifiante durable, sinon définitive. »¹⁴⁴

¹⁴² *L'univers du roman, op. cit.*, p. 123

¹⁴³ *Lesage et le picaresque, op. cit.*, p. 10.

¹⁴⁴ Madeleine Borgomano, « Propositions méthodologiques pour l'approche des récits de voyage », in *Annales de l'Université d'Abidjan, Lettres, Arts et Sciences Humaines*, T. XXII, Université Nationale de Côte d'Ivoire, 1989, p. 115.

Cela étant, comment les espaces parcourus nous sont-ils présentés ? Quel regard les héros portent-ils sur les lieux (l'espace africain) dans leur rapport avec leur contenu (les habitants) ?

Pour Toundi, l'espace colonial, Dangan, est un lieu de dressage, d'humiliation du Noir, un endroit où on n'hésite pas à le tuer :

« J'ai retrouvé le régisseur de prison en train « d'apprendre à vivre » à deux nègres. En présence du patron du Cercle européen, M. Moreau, aidé d'un garde, fouettait mes compatriotes. Ils étaient nus jusqu'à la ceinture. Ils portaient des menottes, et une corde enroulée autour de leur cou et attachée sur le poteau de la « place de la bastonnade » les empêchait de tourner la tête du côté d'où leur venaient les coups. C'était terrible. Le nerf d'hippopotame labourait leur chair et chaque « han » me tenaillait les entrailles. M. Moreau s'acharnait sur mes pauvres compatriotes avec une telle violence que je me demandais avec angoisse s'ils sortiraient vivants de cette bastonnade. Mâchonnant son cigare, le gros Janopoulos lançait son chien contre les suppliciés. L'animal mordillait leurs mollets et s'amusait à déchirer leur fond de pantalon. »¹⁴⁵

Et cet observateur fort traumatisé de conclure :

« Comme d'habitude, les suspects de M. Moreau seront envoyés à la « crève des nègres » où ils auront un ou deux jours d'agonie avant d'être enterrés tout nus au « Cimetière des prisonniers » »¹⁴⁶.

Le mot « habitude » témoigne de la régularité de ces traitements.

Pour les quelques survivants, au plan professionnel, Dangan est une ville où le Noir n'est que subalterne : boy, cuisinier, femme de chambre. Et si, chose rare, il avait un même titre qu'un Blanc, cela n'enlève rien à son infériorité, nous apprend Toundi. Les limites d'un médecin indigène d'*Une vie de boy* dans ses rapports avec un médecin français à l'hôpital de Dangan constituent une preuve :

« Le médecin indigène entra [...].

¹⁴⁵ *Une vie de boy*, p. 114. Lire aussi les brimades sur Toundi lui-même, p. 161, 171, 176.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 115.

- Encore un coup de crosse, commença-t-il. Il faut que je fasse une radio. Malheureusement, ce n'est pas moi qui ai les clés de la salle où se trouve l'appareil et le médecin [Blanc] n'est pas là.

Il se leva et écrasa violemment sa cigarette dans le cendrier.

- Il n'est pas là ... Jamais là... disait-il comme pour lui-même. »¹⁴⁷

Ce médecin indigène n'a pas les clés du laboratoire sans doute par manque de confiance. Son instruction ne lui confère donc pas une autonomie, le droit aux initiatives. Elle lui permet tout juste de devenir un serviteur habile entre les mains du maître.

Cependant, Porte-Océane, un espace post-colonial n'offre pas mieux. Cette ville est décrite dans *Le cercle des tropiques* comme « une jungle où l'on crève de travail, de chômage, de faim, de saleté, d'humiliation et du parti. »¹⁴⁸ Cette triste peinture énumérative laisse entrevoir que les choses vont de mal en pis. Elle présente Porte-Océane indépendante tout aussi « cruelle » que Dangan à l'époque coloniale. Sa cruauté est telle qu'elle « assassine » tout espoir en un lendemain meilleur à la lecture du compte rendu du voyageur Bohi Di :

« J'avais réussi à m'installer dans la carrosserie branlante lors de mon premier voyage. Les passagers, déguenillés et osseux, me fusillaient du regard. Epave d'un monde, je mis à chercher une trace de jeunesse sur les figures de mes frères de voyage. Je n'y trouvai pas la joie de vivre et l'espoir qui en est la marque. »¹⁴⁹

Qu'en est-il de l'espace contemporain, celui d'*Allah n'est pas obligé* ? Tout comme Dangan dans *Une vie de boy*, l'espace dans lequel se meut Birahima est une nécropole, avec bien entendu quelques différences. La mort n'est plus l'apanage du Blanc mais du Noir et elle est très violente. Les termes choisis par Kourouma pour décrire la mort de Samuel Doe dans *Allah n'est pas obligé* témoignent de cette brutalité :

« Prince Johnson le prit par l'oreille, le fit asseoir. Il lui coupa les oreilles, l'oreille droite après l'oreille gauche [...]. Plus le sang coulait, plus Johnson riait aux éclats,

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 180, 181.

¹⁴⁸ *Le cercle des tropiques*, p. 169.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 27, 28

plus il délirait. Il commanda qu'on coupe les doigts de Samuel Doe, l'un après l'autre et, le supplicié hurlant comme un veau, il lui fit couper la langue; dans un flot de sang, Johnson s'acharnait sur les bras, l'un après l'autre. [...] On enleva le coeur de Samuel Doe. Ensuite, on amena la charogne du dictateur et on la jeta sur le tréteau. On la laissa exposée pendant deux jours et deux nuits aux charognards [...]. Après ça, on enleva la charogne et on la jeta à la horde des chiens. »¹⁵⁰

L'extrême violence de cette mort - dépecer un être vivant ! - souligne la cruauté, la barbarie et l'inhumanité qui caractérisent l'univers libérien. Cette assertion est soutenue par le verbe « s'acharner » qui révèle l'ardeur avec laquelle Johnson accomplit sa besogne. Ce personnage éprouve une certaine fascination, une délectation dans l'horrible. Pour Kourouma, on ne peut saisir ces actes ignobles qu'en s'intéressant à la santé mentale de son instigateur. Aussi présente-t-il Johnson comme un personnage atteint de la démence, d'où l'usage du verbe « délirer ». Ainsi, semble soutenir le romancier, le Liberia se trouve dangereusement entre les mains assassines de tueurs fous.

On comprend dès lors pourquoi, durant les pérégrinations de Birahima au Liberia, son regard ne porte que sur des choses traumatisantes. Il a aperçu des « nègres noirs africains indigènes s'égorger comme des bêtes sauvages » (p. 137). Il a croisé des hommes « battus, torturés qui crachaient du sang, vomissaient des boules de sang » (p. 140) et des soldats qui « mangeaient la chair humaine, oui, de la vraie chair humaine » (p. 145). Partout, « le sang coulait » (p. 145).

De cette expérience déroutante dans « Monrovia la terrible » Birahima tirera la conclusion suivante : « Les bêtes sauvages, ça vit mieux que les hommes. »¹⁵¹

Ce n'est pas l'espace sierra-leonais parcouru par Birahima qui démentira cette profonde déchéance humaine. Il ajoute à l'horreur au regard des trouvailles de Foday Sankoh pour, dit-il, empêcher la population de voter :

« Pas de bras, pas d'élections [...]. Il faut couper les mains au maximum de personnes. Il faut couper les mains à tout Sierra-Leonais [...]. On procéda aux « manches courtes » et aux « manches longues ». Les « manches courtes », c'est quand on ampute

¹⁵⁰ *Allah n'est pas obligé*, p. 144, 145.

¹⁵¹ *Allah n'est pas obligé*, p. 96.

les avant-bras du patient au coude ; les « manches longues », c'est lorsqu'on ampute les deux bras au poignet. Les amputations furent générales, sans exception et sans pitié. Quand une femme se présentait avec son enfant au dos, la femme était amputée et son bébé aussi, quel que soit l'âge du nourrisson; autant amputer les citoyens bébés car ce sont de futurs électeurs. »¹⁵²

Le crime est ainsi froidement planifié dans cet espace africain. Le substantif « maximum » et l'adjectif indéfini « tout » dans « tout Sierra-Leonais » qui a une valeur distributive généralisante présagent de l'ampleur de la cruauté.

En définitive, le picaresque s'observe dans notre corpus par le fait que les héros errent dans des espaces coloniaux et post-coloniaux. Cette errance est significative. Les déplacements des héros constituent un moyen utilisé par les romanciers pour nous faire un compte-rendu de l'état des lieux. Dans cette optique, Toundi, Birahima, etc. ont voyagé et à travers eux, les espaces nous ont été présentés. Ces lieux sont sans équivoque. Ils apparaissent comme des lieux d'échec, de décadence, d'horreur, de mort.

Thomas Melone écrivait que « l'écrivain nègre prophétise la cité de demain parce qu'elle prend ses racines dans la cité d'aujourd'hui avec ses grondements orageux. »¹⁵³ Effectivement, au vu des similitudes, la cité africaine d'après les indépendances telle que décrite dans *Allah n'est pas obligé*, est le pendant de la cité des premières années des indépendances peinte dans *Le cercle des tropiques*, laquelle est semblable à la cité coloniale d'*Une vie de boy*. A la différence près que les atrocités qui la caractérisent s'intensifient dans le temps. D'où la présence d'enfants-soldats drogués, de Kalachnikov, de bombes, de « seigneurs de la guerre » dans les « grondements » d'aujourd'hui. En partant du principe déjà confirmé de Melone qui veut que « la cité de demain prenne racine dans celle d'aujourd'hui », on arrive à la conclusion que le regard des personnages est pessimiste, que le devenir de l'espace africain est apocalyptique. En fait, peut-on survivre dans un univers plus « orageux », dramatique, que celui d'*Allah n'est pas obligé* ?

¹⁵² *Ibid.*, p. 179.

¹⁵³ Cité par Okafor Raymond, « La ville dans quelques romans africains », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, *op. cit.*, p. 321.

III.2. Le thème de l'argent

Dans le récit picaresque, l'accent est mis sur le niveau matériel de l'existence. D'où « l'omniprésence du thème de l'argent comme moteur du personnage »¹⁵⁴, écrit D. Souiller.

Bien qu'abondamment exploité dans *Une vie de boy* et dans *Allah n'est pas obligé*, le thème de l'argent, dans ces romans africains ne constitue pas fondamentalement « le moteur » de l'action de Toundi et de Birahima. Il poursuit d'autres objectifs : révéler les mobiles exacts de la présence coloniale et les raisons des conflits politiques en Afrique.

Dans *Une vie de boy*, Oyono se sert du thème de l'argent pour dévoiler ce qui semble être la véritable raison d'être de la colonisation. A ce sujet, il fait dire à Toundi :

« Les Blancs ramassent l'argent. On a l'impression qu'ils multiplient les moyens de récupérer le peu d'argent qu'ils nous paient ! Pauvres de nous. »¹⁵⁵

Il en ressort que c'est la recherche effrénée de l'argent et non l'apport de la civilisation qui explique la colonisation. D'où l'expression « ramasser l'argent » qui révèle la frénésie, l'ardeur qui caractérise le colon de l'univers romanesque oyonesque. Cela se fait au détriment des personnages africains ; ce que justifie la séquence « récupérer le peu d'argent » qui emporte l'idée d'exploitation et de pillage ainsi que l'impuissance et la désolation du Noir de Dangan à travers la proposition, « Pauvres de nous ».

Mais *Une vie de boy* s'en prend particulièrement, dans l'exploitation du thème de l'argent, aux missionnaires. Le texte leur reproche de se préoccuper davantage d'amasser de l'argent que de prêcher le message du Christ. La scène qui suit, décrite par le catéchiste Toundi, est éloquente :

« Le père Vandermayer n'admet pas qu'un autre que lui ramasse l'argent le dimanche quand ce n'est pas lui qui dit la grand-messe. Un jour où je l'avais fait à sa place, il

¹⁵⁴ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 60

¹⁵⁵ *Une vie de boy*, p. 116.

m'avait déshabillé pour me fouiller. Il m'avait flanqué d'un catéchiste pendant toute la journée pour le cas où j'aurais avalé des pièces de monnaie. »¹⁵⁶

Au vu du mal qu'il se donne à « fouiller » et même à « déshabiller » Toundi, tout porte à croire que sa véritable préoccupation est de « ramasser l'argent ».

Banda, un autre personnage camerounais, résume fort bien les griefs qui sont adressés aux missionnaires dans un passage de *Ville cruelle* :

« Et cent si tu veux aller à confesse et deux cents si tu veux faire baptiser ton gosse. Et mille francs si tu veux te marier devant un prêtre. Et cinq mille francs pour le denier de culte. Et tant pour qu'ils acceptent ton fils à l'école. Et tant pour que sonnent les cloches de la mission catholique à l'enterrement de ta mère ! »¹⁵⁷

Cette énumération témoigne de ce que dans l'exercice de leur sacerdoce, les missionnaires profitent de toutes les occasions pour soutirer de l'argent aux convertis. Conséquemment, les indigènes finissent par ne plus voir de différence entre un missionnaire¹⁵⁸ et un commerçant. C'est ce que dit un catéchiste indigène dans *Le pauvre Christ de Bomba*, un autre texte de Mongo Beti, au R. P. Drumont :

« Ils [les paysans] disent qu'il n'y a pas de différence entre un commerçant grec et un prêtre, même pareil au R.P.S. Ils donnent comme preuve les richesses de la mission Catholique, par exemple, les présents que le R.P.S. accepte et le denier du culte. Ils disent que le R.P.S. perçoit l'impôt tout comme l'administrateur. »¹⁵⁹

Ainsi, soutiennent ces textes, le missionnaire est un colon comme un autre. Cela lui vaut, pour reprendre René Philombe, le qualificatif de « missionnaire colonial. »¹⁶⁰ Aussi pouvons-nous conclure que la problématique de l'argent participe-t-elle, dans ces romans, de la lutte contre la colonisation.

Sans rompre avec l'idée de dénonciation, Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, expose les réelles motivations qui animent les leaders des différentes factions en Sierra

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵⁷ Eza Boto, *Ville cruelle*, *op. cit.*, p. 131.

¹⁵⁸ Dans ce texte, ce sont essentiellement les missionnaires catholiques qui sont mis en scène.

¹⁵⁹ Mongo. Beti, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Laffont, 1956, p. 175.

¹⁶⁰ R. Philombe, *Un sorcier blanc à Zangali*, Yaoundé, CLE, 1969, p. 180.

Leone et au Liberia ; et conséquemment, la cause des guerres civiles ou ethniques : l'argent. Sur ce point, il déclare, s'agissant de Foday Sankoh :

« Foday Sankoh avec son RUF sans coup férir occupe la ville stratégique de Mille-Thirty-Eight et toute la région diamantifère et aurifère, les zones de production de café, de cacao, de palmiers à huile. Dès ce jour, il s'en fouta de tout ce qui adviendra désormais : il tient la Sierra Leone utile [...]. Foday Sankoh ne se laisse pas prendre au jeu de la démocratie. Non et non. Il refuse tout. Il ne veut pas de Conférence Nationale, il ne veut pas d'élections libres et démocratiques. Il ne veut rien. Il tient la région diamantifère du pays ; il tient la Sierra Leone utile. »¹⁶¹

Indéniablement, seuls les intérêts personnels déterminent les opérations politiques de Sankoh, soutient le texte. Il s'agit pour Kourouma de démentir les raisons officielles évoquées par ce personnage qui dit être « sensible à la grande misère du petit peuple et à la corruption scandaleuse qui règne dans son pays. »¹⁶² Ce ne sont que des prétextes pour assouvir ses propres ambitions. Pour ce faire, cet auteur ivoirien a, sur neuf pages (de la page 177 à la page 185), repris cinq fois la proposition « il [Foday] s'en fout ; il tient la Sierra Leone utile. »

Une manière insistante pour le romancier d'imposer sa vérité : l'hypocrisie de Sankoh et à travers lui de tous ces pseudo-libérateurs africains qui se servent de la guerre, des coups d'Etat et autres instruments de mort comme moyen de lutte politique et dont les inconvénients sont intenable :

« En Afrique on se détruit

Les foyers de tension se multiplient

Les orphelins se multiplient

Les armes se multiplient

Les guerres s'amplifient

Nos dettes se multiplient

La misère s'amplifie

¹⁶¹ *Allah n'est pas obligé*, p. 177.

¹⁶² *Ibid.*, p. 175.

Les réfugiés se multiplient

Désespoir amplifié

Ça me fait si mal ! »¹⁶³

« pleurait » dans une chanson le musicien Alpha Blondy. Le thème de la faim, tel que traité dans *Le cercle des tropiques* et dans *Les soleils des indépendances*, ne contredit pas cette description.

III.3. L'épopée de la faim

Les désignations utilisées dans les textes post-coloniaux de Fantouré et de Kourouma sont symptomatiques d'un univers de disette.

Dans *Le cercle des tropiques*, nous avons répertorié des expressions telles que « passagers osseux » (p. 26), « passer plusieurs jours sans manger » (p. 37), « crève-la-faim » (p. 38), « chiens affamés et j'ai faim » (p. 43), « visages faméliques et ventre creux » (p. 44), etc. Quant aux *Soleils des Indépendances*, il est parsemé des termes comme « crever de faim » (p. 25), « affamé » et « meurt-de-faim » (p. 61), « visages vidés » et « yeux profonds » (p. 62), « tribus d'affamés » (p. 89). Ces vocables renvoient tous au champ lexical de la famine.

Parmi ces désignateurs, certains nous donnent une idée sur la morphologie de ces affamés. Les morphèmes « passagers osseux », « visages faméliques », « visages vidés », « yeux profonds » font apparaître des êtres squelettiques, desséchés sous le poids de la dénutrition. Ce que confirme cette description d'un personnage dans *Le cercle des tropiques* :

« Ses yeux hagards étaient si rouges qu'on aurait cru que tout son sang s'y était concentré. Son ventre creux lui collait presque au dos, des convulsions spasmodiques

¹⁶³ Extraits du titre « Ça me fait si mal » de l'album « Masada », Pathé Marconi production. Alpha Blondy, chanteur de reggae ivoirien, a fait de l'éveil des consciences son métier depuis « Brigadier Sabari » (1983) dans lequel il dénonçait les violences policières. En croisade permanente pour un monde meilleur, cette star du reggae africain aime faire réfléchir autant que faire danser.

secouaient sa longue poitrine qui ressemblait à un clavier de piano. Sa peau soulignait les courbures fragiles de ses côtes. Je découvris en lui ma propre fin. »¹⁶⁴

La dernière réflexion du narrateur révèle que l'état de ce personnage n'est pas une exception. Il est semblable à celui de Bohi-Di et des autres protagonistes.

Dans cette situation, aucun espoir n'est en vue à la lecture des propos suivants de Bohi-Di :

« La population des Marigots du Sud se préparait à vivre un dimanche pareil aux autres, un jour sans repos, sans loisirs, sans travail, sans santé, sans instruction, sans liberté, sans pain, sans riz, sans espoir. »¹⁶⁵

Cette image suggère avec force ce qu'est désormais la vie de la population des « Marigots du Sud » : une vie vidée de tout ce qui devait la rythmer (travail et loisirs), de tout ce qui pouvait lui donner un sens humain : entretien du corps (pain, riz, repos, santé). C'est aussi une vie dépouillée de la nourriture de l'esprit (instruction) et de l'âme (liberté et espoir). Notons aussi que le recours à l'énumération, neuf termes scandés par la reprise de la préposition « sans » renforce l'impression d'accablement du peuple. En insistant sur la condition poignante des populations, Fantouré et Kourouma font de leurs oeuvres des épopées de la faim¹⁶⁶.

Dans ces romans africains de la faim, le désarroi est tel que les solutions trouvées par certains personnages sont originales. Dans *Le cercle des tropiques*, Bohi-Di nous informe que « beaucoup préféraient se réfugier dans les prisons. Là au moins, ils avaient à manger. »¹⁶⁷ Ceux qui rejetaient ce procédé se consolait, ajoute ce narrateur avec beaucoup d'humour, dans les plaisirs de la chair :

« Les sujets entrent dans leurs taudis, ils s'ennuient, « bagatelle » ; ils veulent dominer leur peur, « bagatelle » ; le chômeur découragé qui veut sa petite évasion, « bagatelle ». Il n'y avait que ça dans les clairières, les champs, les taudis ; il fallait se payer du bon

¹⁶⁴ *Le cercle des tropiques*, p. 41.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 41.

¹⁶⁶ Ce qui n'est pas sans rappeler la déclaration de Maurice Molho selon laquelle dans un récit picaresque, « on se couche sans souper sur un mauvais lit », *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. XXIII.

¹⁶⁷ *Le cercle des tropiques*, p. 37.

temps, du plaisir de quelques minutes qui donnait des fruits : la jeunesse augmentait. »¹⁶⁸

Dans *Les soleils des indépendances*, la faim est mère de la délinquance. Le narrateur nous apprend que les affamés « attaquèrent [Salimata] en meute de mangoustes, la dépouillèrent, la maltraitèrent et se dispersèrent [...]. Tout son argent, tout son gain emporté ! »¹⁶⁹ On voit ici développé le rapport entre conditions difficiles, désespérance et actes de vandalisme.

Les conditions de vie de ces populations sont insupportables quand les narrateurs dévoilent le mode de vie des tenants du pouvoir politique. Dans *Les Soleils des Indépendances*, nous lisons ce qui suit :

« Ils s'étaient tous enrichis avec l'indépendance, roulaient en voiture, dépensaient des billets de banque comme des feuilles mortes ramassées par terre, possédaient parfois quatre ou cinq femmes. »¹⁷⁰

Cette attitude est très caractéristique des techniques de maintien au pouvoir : dépouiller, affamer et affaiblir pour mieux assujettir et gouverner. Les meurt-de-faim étant préoccupés par les contraintes biologiques, les analyses et objectifs politiques deviennent le dernier de leurs soucis. Nicolas Machiavel ne croyait pas si bien dire lorsque, dans son analyse des méthodes de maintien au pouvoir, il affirme que « Certains princes, pour tenir sûrement leurs Etats, ont désarmé leurs sujets, les ont ruinés, les ont appauvris et affaiblis. »¹⁷¹ Et Bohi-Di de confirmer :

« On nous affamait pour mieux nous dominer. Les lieutenants du Messie-Koi passaient leur temps à nous faire miroiter les avantages que nous concéderait le chef si nous nous montrions dévoués à sa cause. »¹⁷²

Le cercle des tropiques et *Les Soleils des Indépendances*, par le traitement qu'ils font du thème de la faim, insistent sur l'injustice sociale. A la réflexion, en mettant en

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 267.

¹⁶⁹ *Les soleils des indépendances*, p. 62.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 158.

¹⁷¹ Nicolas Machiavel, *Le Prince*, Paris, Flammarion, 1980, p. 173.

¹⁷² *Le cercle des tropiques*, p. 83.

scène des populations démunies et affamées, ces romans dressent un bilan négatif de la gestion des indépendances : « Les indépendances, estime Fama, ont trahi. »¹⁷³

L'une des principales raisons est que des mystificateurs et illusionnistes de la carrure de Baré Koulé se sont appropriés le pouvoir comme nous le verrons à l'analyse du thème de l'apparence dans *Le cercle des tropiques*.

III.4. Le thème de l'apparence : la problématique du masque

L'apparence renvoie ici à un aspect extérieur considéré comme différent de la réalité. Il s'agit de celle (apparence) qui est liée à un masque. Or, le masque a pour caractéristique de cacher quelque chose. Il est ce qu'il n'est pas. En conséquence, il est source d'illusion.

Dans *Le cercle des tropiques*, l'apparence est présentée comme une méthode de conquête du pouvoir politique. Pour démontrer cette idée, Fantouré focalise sa réflexion sur deux procédés de tromperie : le costume et le discours.

Baré Koulé est conscient que l'habillement sert souvent à caractériser un individu et à le situer dans un groupe social. Il va donc l'exploiter à des fins politiques. Aussi apparaît-il au mont Kouloum, élégamment vêtu d'un « complet-veston bien coupé. »¹⁷⁴ Pendant les interrogatoires, à la suite de « la folie des Marchés », son aspect est d'« une élégance recherchée. »¹⁷⁵

Nous notons une constance : l'élégance, l'agréable, le raffiné, le beau dans sa tenue et son allure. Nous percevons que l'image qu'il souhaite que les autres aient de lui est celle d'un homme de bien, de grandeur ; celle d'un personnage responsable, respectable et digne de confiance. Bohi Di avait vu juste quand il déclare que « Baré Koulé avait tout mis en œuvre pour leur faire sentir sa puissance. »¹⁷⁶

¹⁷³ *Les soleils des indépendances*, p. 27.

¹⁷⁴ *Le cercle des tropiques*, p. 84.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 137.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p.84

Le vêtement devient ainsi pour Baré Koulé un masque, le « faire voir » qui voile ce qu'il est en lui donnant l'apparence de gentilhomme, de majesté. Il est de ce fait un virtuose de la mise en scène, du trompe-l'oeil¹⁷⁷.

Une grande partie de la population s'est laissé prendre au piège : « Baré Koulé apparaissait comme le sauveur que tout le pays attendait. »¹⁷⁸ En conséquence, il a été élu président de la « république des Marigots du Sud ». On peut en conclure que l'habillement est un domaine où s'exerce l'illusion.

Manipulateur, Baré Koulé l'est également par son discours. Il sait à quel genre de peuple il a affaire : un peuple à majorité illettré ; aspect qu'il exploite comme le montrent les propos des paysans concernant les bienfaits de l'indépendance :

« Dans nos champs, au hameau, au village, Baré Koulé nous a appris qu'elle apportera de la nourriture, du travail, des vêtements, des richesses [...]. Elle donnera une maison à chaque famille, fertilisera les terres, le sol, nous fera don de ses trésors cachés. »¹⁷⁹

Le paradis absolu, le bonheur immaculé pour chacun, telle est la nature de sa promesse. Une fois de plus, les paysans se sont laissé prendre à ses « bonnes » propositions ; celles d'un personnage « soucieux » du bien-être de ses frères, « attentif » à leurs besoins. Fantouré signale par là même le caractère mystificateur des discours destinés à masquer sous des phrases douces la réalité du mensonge.

De plus, une fois élu, ce personnage s'attribue les titres laudatifs que sont : « Sauveur », « père de la liberté », « père de la dignité », « président bien-aimé. » Le but assigné à cette entreprise est de se donner aux yeux des autres une bonne renommée, l'image d'un chef d'Etat estimé et indispensable. Baré Koulé est le prototype du président parfait au regard de ce qui précède.

¹⁷⁷ Dans le cas de ce personnage, l'être et le paraître se confondent très souvent si bien qu'il devient parfois difficile de les dissocier pour dévoiler son vrai visage. Ce n'est que grâce à l'intervention de Bohi Di, narrateur omniscient dans le récit au déroulement duquel il participe activement, que ce trompeur est démasqué. C'est un des objectifs fondamentaux de l'esthétique picaresque que nous aborderons ultérieurement.

¹⁷⁸ *Le cercle des tropiques*, p. 84.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 137, 138.

Avec ce personnage, la parole crée l'illusion. Cela atteste qu'il est possible de dire un mensonge dans les termes même de la vérité. Fausseté et mensonge habillés de vérité, les discours fallacieux de certains politiciens africains sont ici indexés et montrés au grand jour dans une société où le paraître semble signifier l'être. Kourouma renforce ce sentiment quand il écrit dans *Les Soleils des Indépendances* que « La politique n'a ni yeux, ni oreilles, ni cœur ; en politique le vrai et le mensonge portent le même pagne. »¹⁸⁰

Ces analyses laissent deviner une fois de plus une vision inquiétante. La tromperie régnant, la vie devient lutte contre la malice de l'homme. Ces textes invitent à la prudence, à la perspicacité et révèlent que la plus dangereuse des illusions consiste à croire que la vérité serait accessible directement par simple contact visuel ou auditif. Seulement voir ou entendre, ce n'est pas savoir ou comprendre, recommandent ces romans de la tromperie. En somme, le traitement fait du thème de l'apparence permet de dénoncer l'hypocrisie sociale, une visée qui s'apparente avec l'affirmation de Souiller selon laquelle le picaresque est une « violente dénonciation de l'apparence. »¹⁸¹

III.5. Le thème du destin : la question de la responsabilité

Comment, dans *Le cercle de tropiques*, la population des « Marigots du Sud » interprète-t-elle les brimades du « messie-koïsme », le parti au pouvoir ? Comment explique-t-elle sa souffrance ? La réponse apparaît surprenante : « Dieu a ainsi décidé. »¹⁸² De même, dans *Les soleils des indépendances*, Fama estime qu'« Allah seul fixe le destin d'un être. »¹⁸³ Pour Birahima également, « C'est Allah qui crée chacun de nous avec sa chance, ses yeux, sa taille et ses peines. »¹⁸⁴ Ainsi, la population des « Marigots du Sud », Fama et Birahima partagent la même opinion : l'homme est

¹⁸⁰ *Les soleils des indépendances*, p. 157.

¹⁸¹ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 49.

¹⁸² *Le cercle des tropiques*, p.175. Bohi Di ne s'oppose pas d'emblée à cette conception, lui dont la « phrase credo » est « Dieu l'a voulu » (p.124).

¹⁸³ *Les soleils des indépendances*, p. 32.

¹⁸⁴ *Allah n'est pas obligé*, p. 17.

victime de son destin. Ce sens donné aux événements s'accorde avec les propos de M. Molho selon lesquels « le destin sans faille constitue l'hypothèse de toute pensée picaresque. »¹⁸⁵

Cependant, dans ces romans africains étudiés, cette façon dite picaresque d'expliquer les réalités de la vie a des effets dramatiques. Outre qu'elle est cause d'immobilisme, cette croyance est malicieusement exploitée à des fins politiques. En fait, l'idée que le monde est entièrement dirigé par la Providence séduit la classe dirigeante. Pour quelles raisons ?

Cette croyance sert de justification intrinsèque (morale, théologique, sémantique) à un ordre social et politique immuable. Elle constitue un des arguments les plus puissants et les plus subtils que certains milieux dirigeants aient jamais conçus pour assurer leur perpétuation. Il s'agit en effet de faire croire aux populations que le simple fait que quelque chose arrive veut dire que cela devait survenir. De cette manière, le destin permet à des dirigeants de justifier aux yeux des dirigés la poursuite impitoyable de leurs intérêts politiques.

Sur cette base, nous comprenons la tentative de Baré Koulé dans *Le cercle des tropiques* de lier son pouvoir politique à la volonté de Dieu comme cela ressort des réflexions des paysans :

« Indépendance, Indépendance, est-ce une nouvelle divinité ? Peut-être notre Sauveur se montrera-t-il sous l'aspect de l'Indépendance. Elle donnera une maison à chaque famille, fertilisera les terres [...]. C'est la volonté de Dieu et de Baré Koulé. »¹⁸⁶

Nous remarquons que ce dirigeant a su, dans l'esprit des villageois, se faire passer pour le représentant de Dieu et, en filigrane, comme un « dieu » parmi les hommes : « Baré Koulé, souligne Bohi-Di, était salué comme un nouveau dieu par ses compatriotes [...]. C'était un sauveur, son mythe avait pris forme. »¹⁸⁷ Or, selon un patriarche, « on ne discute pas la volonté divine. »¹⁸⁸

¹⁸⁵ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. XIX.

¹⁸⁶ *Le cercle des tropiques*, p. 137-138.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 165.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 176

En suivant ce raisonnement, les décisions de Baré Koulé deviennent indiscutables puisqu'elles émaneraient de la volonté divine. Il en est d'ailleurs ainsi dans le texte à l'examen de l'ordre d'évacuation du camp des sympathisants du « Club des travailleurs » : « C'est un ordre d'évacuation. Le Parti en a décidé ainsi. C'est irrémédiable. Vous devez partir d'ici, pas de discussions. Evacuez ! »¹⁸⁹

Ainsi, en manipulant la croyance selon laquelle tout ce qui arrive est le fait de Dieu, Baré Koulé a pu asseoir sans résistance aucune un pouvoir totalitaire : « Tout, dit Bohi-Di, lui était imputé, tout lui était donné, tout lui était dû. Il était le maître. »¹⁹⁰

Au vu de ces effets pervers, ces auteurs africains ont, pour ainsi dire, contourné la logique picaresque. Selon Maurice Molho en effet, « aucun picaro ne refuse la loi de son destin. »¹⁹¹ Ce n'est pas de façon absolue le cas des personnages de notre corpus. Il se manifeste chez eux un sentiment de révolte contre le « dieu » du destin. Ils n'acceptent plus cette forme de dictature. C'est dans cette optique que se situe cette réflexion de Bohi-Di :

« Je ne parvenais pas à comprendre l'indifférence totale de ce dieu charitable quant à l'exploitation dirigée que subissent les paysans. »¹⁹²

Dans *Les Soleils des Indépendances*, le narrateur, au fait des sentiments de Salimata, interroge Allah en ces termes : « Allah ne voyait-il pas la pauvreté de Salimata ? Faut-il croire qu'il ne s'apitoie jamais sur un malheur ? »¹⁹³ Par ces propos et interrogations ironiques, ces personnages mettent en cause la bonté divine. Pour eux, la douloureuse existence est la preuve que ce dieu a oublié d'aimer et de protéger les faibles et les persécutés.

Ce laxisme divin a porté atteinte à leur foi. Aussi Bohi-Di déclare-t-il dans *Le cercle des tropiques* : « Nous avons fini par oublier Dieu et sa clémence, Dieu et sa bonté. »¹⁹⁴ L'oubli de Dieu signifie pour ce personnage ne plus rester à attendre qu'il

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 179.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 155.

¹⁹¹ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. XIX.

¹⁹² *Le cercle des tropiques*, p. 33.

¹⁹³ *Les soleils des indépendances*, p. 63.

¹⁹⁴ *Le cercle des tropiques*, p. 287.

remédie à sa situation. Il doit lutter par et pour lui-même. C'est par ses propres efforts qu'il parviendra au bout du « tunnel ». C'est ce qu'il a fait. Il a appris à lire et à écrire. Puis, il s'est rendu à Porte-Océane pour améliorer sa condition de vie. Là-bas, après maintes recherches, il a pu trouver un emploi chez Pelargi. Il pouvait donc affirmer avec fierté : « Je vivais ma chance qui me semblait alors *méritée*. »¹⁹⁵

Enfin, il a paru inadmissible à Birahima, dans son univers de pillages, de viols, de massacres quotidiens de compter sur « Allah qui n'est pas obligé d'être juste dans toutes ses voies ici-bas ». Le non-interventionnisme divin lui confère le droit de décider et d'agir. Aussi a-t-il parcouru le Liberia et la Sierra Leone à la recherche d'un mieux-être.

En déduction de ce qui précède, on est amené à qualifier ces personnages, dans les termes de Wangrin, de « force-destin. »¹⁹⁶ Ceux-ci, à un moment donné, ont décidé d'améliorer la qualité de leur vie et l'ont fait. En faisant réagir leurs personnages, Fantouré et Kourouma veulent probablement amener les lecteurs, en particulier les Africains, à ne plus se réfugier derrière des croyances défaitistes, des échappatoires devant les difficultés. Au lieu de relier tout au destin, d'attendre la Providence pour résoudre les problèmes, on se doit de les affronter et de leur trouver une solution. C'est ce qu'on lit dans ce texte de Mongo Beti :

« C'est une lâcheté de croire que le destin nous place par hasard devant la misère et le désespoir des populations. Il est interdit d'être indifférent. »¹⁹⁷

En définitive on peut soutenir que, dans ces romans africains, le thème de l'apparence a servi à mettre en exergue certaines méthodes illicites de conquête du pouvoir politique : l'hypocrisie, le mensonge. Il a été associé à celui de l'argent pour révéler les véritables mobiles des partisans de tels moyens : l'enrichissement. Avec un tel dessein, on ne peut s'attendre à rien de mieux qu'à une population affamée. Aussi, les romanciers ont-ils jugé utile d'aborder le thème du destin pour exhorter les peuples opprimés à prendre leur responsabilité.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p 129. Nous soulignons.

¹⁹⁶ *L'étrange destin de Wangrin*, p. 313.

¹⁹⁷ Mongo Beti, *La revanche de Guillaume Ismaël Dzewatama*, Paris, Buchet/Chastel, 1983, p. 109.

IV. CONCLUSION SUR LA MATIERE PICARESQUE

Notre analyse nous a permis de mettre en évidence la matière picaresque ainsi que son interprétation dans les œuvres africaines étudiées.

S'agissant des origines infamantes, nous avons décelé celles liées à la situation raciale et sociale des personnages. La première (problématique raciale), incarnée par Toundi dans *Une vie de boy*, pose les bases des relations entre colons et colonisés. Ce personnage, parce que colonisé et de race noire, est perçu comme un être de race inférieure, le « gueux » de la société coloniale. En tant que tel, tout effort qu'il fera pour améliorer sa condition existentielle se trouve voué à l'échec. Issu d'une race condamnée, il se trouve lui-même condamné d'office. La situation de Toundi est proche du personnage picaresque espagnol, en particulier celle de Lazarillo, dans *La vie de Lazarillo de Tormes*. Tous deux sont victimes de leur milieu de naissance puisqu'ils vivent dans une société hiérarchisée, organisée par l'opposition sang noble/sang ignoble ou par l'opposition race noble/race ignoble. A une exception notable : la structure sociale d'*Une vie de boy* est un fait imposé de l'extérieur, c'est-à-dire par les colonisateurs. Elle n'est pas voulue et organisée par la société indigène elle-même. Cette situation est beaucoup plus tragique. Et c'est cette tragédie, ce racisme colonial, que Ferdinand Oyono a voulu à la fois décrire et dénoncer à travers le thème des origines infamantes qui apparaît, aux yeux des critiques, comme une dominante du picaresque.

Quittant la sphère raciale, la problématique des origines honteuses a pris la forme, dans *Le cercle des tropiques*, de la précarité sociale, économique, à travers Bohi Di. Elle traduit le changement de la société africaine post-coloniale dans laquelle la ségrégation sociale a pris le pas sur la ségrégation raciale. Fama, dans *Les soleils des indépendances*, en a fait les frais, lui qui, parce que pauvre, a perdu tout le respect que devrait lui conférer ses origines princières. Nous n'avons pas manqué de voir dans la situation descendante de Fama, une forme de « picaresque inversé ».

Ensuite, les diverses formes d'« orphelinage », - affectif et/ou effectif -, et les difficultés de l'enfance reconnues au picaresque ont été repérées. Birahima et Bodi Di

ont perdu leurs parents. Toundi, pour sa part, a été privé d'affection, puis battu. Ces conditions de vie, avons-nous constaté, ont donné une impulsion au récit : elles ont poussé les héros à l'errance, à la recherche de mieux-être. Mais cette quête les conduit dans un espace africain désolé. L'idée de désolation est renforcée par des thèmes comme la faim, la tromperie, la cupidité. Comme on a pu le constater, la matière picaresque a permis aux auteurs africains étudiés de s'intéresser aux problèmes locaux et d'exprimer leur sentiment à ce sujet. On se trouverait donc dans une situation de réinterprétation et non de réduplication. La similitude semble ainsi purement littéraire et non spirituelle. Cette option se justifie car, avant tout, soutient Lucien Goldman, il existe « une relation entre la forme romanesque elle-même et la structure du milieu social à l'intérieur duquel elle s'est développée. »¹⁹⁸

Mais une étude esthétique se limitant au fond (contenu) serait incomplète d'où l'attention à accorder à la forme picaresque du corpus.

¹⁹⁸ Lucien Goldman, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964, p. 35.

CHAPITRE DEUXIEME :

LA FORME PICARESQUE DU CORPUS

Dans les œuvres, le fond et la forme (la composition) sont intimement liés. Aussi, après une étude du fond, c'est-à-dire de la thématique qui rappelle celle des récits picaresques, nous a-t-il paru opportun de nous intéresser à la composition car, remarquent Ouellet et Bourneuf, « elle est une qualité sans laquelle il n'est pas de chef-d'œuvre accompli. »¹⁹⁹ Mais qu'entendre par composition ? Elle se rapporte à la narration qui est définie par Vincent Jouve comme étant :

« [...] le geste fondateur du récit qui décide de la façon dont l'histoire est racontée. L'étude de la narration consiste à identifier l'ordre dans lequel les événements sont évoqués. »²⁰⁰

Comment les événements du corpus sont-ils agencés ? Quelle est la logique qui les relie ? Par ailleurs, comment certains récits s'achèvent-ils ? Nous tenterons de répondre à ces interrogations dans une perspective « picaristique » .

I. LE PRINCIPE PICARESQUE DE LA DISCONTINUITÉ OU DE LA NON LINEARITÉ : UN ENSEMBLE FRAGMENTÉ

Au sujet de la composition picaresque, Francis Assaf note que :

« D'un point de vue structural, le roman picaresque se présente comme le récit d'un individu issu du peuple, voire du très bas peuple, raconté d'une manière épisodique,

¹⁹⁹ *L'univers du roman, op. cit.*, p. 50.

²⁰⁰ Vincent Jouve, *La poétique du roman*, Paris, SEDES/HER, 1999, p. 23-24.

avec des textes insérés, n'ayant souvent qu'un rapport lointain avec le récit principal, appelés nouvelles. »²⁰¹

Sa remarque est corroborée par Van Tieghem qui écrit que, techniquement, « le roman picaresque n'a pas d'architecture solide, et [que] le lien entre les épisodes est très faible. »²⁰²

Ce mode de composition picaresque apparaît dans le corpus africain à travers le principe de la discontinuité. Bien avant de l'analyser rappelons, à la suite de Ouellet et de Bourneuf que fondamentalement, « la composition dans le roman est un point de vue. »²⁰³ Dès lors, au comment (la composition) s'ajoutera le pourquoi (la raison, les enseignements) durant les différentes analyses.

I.1. Structure répétitive ou récit épisodique

Au regard du fonctionnement du personnage de Toundi dans *Une vie de boy*, nous notons que son parcours pourrait s'inscrire dans une structure globale de fonctionnement résumée comme suit : quête → succès provisoire → échec (chute) → recommencement. Ce contenu peut être ramené à deux étapes fondamentales : haut (succès momentané) → bas (dénouement négatif) et recommencement.

Cette schématisation fléchée se justifie dans la mesure où le personnage de Toundi quitte son village natal dans l'intention de « connaître la ville des Blancs » (p. 22). Celle-ci s'est réalisée grâce au père Gilbert. Mais la mort du prêtre remet en cause sa présence au séminaire. Il doit repartir et tout recommencer.

Ce même parcours (haut/bas) est caractéristique des événements qui forment l'intrigue du *Cercle des tropiques* et d'*Allah n'est pas obligé*. Bohi Di en effet quitte sa terre natale à la recherche de bien-être. Il la trouve auprès des paysans du hameau Daha. Leur récolte est abondante et ils espèrent (Bohi Di y compris) tirer parti des bénéfices de la vente. C'était sans compter avec les acheteurs véreux. Cette escroquerie conduit le

²⁰¹ Lesage et le picaresque, *op. cit.*, p. 8.

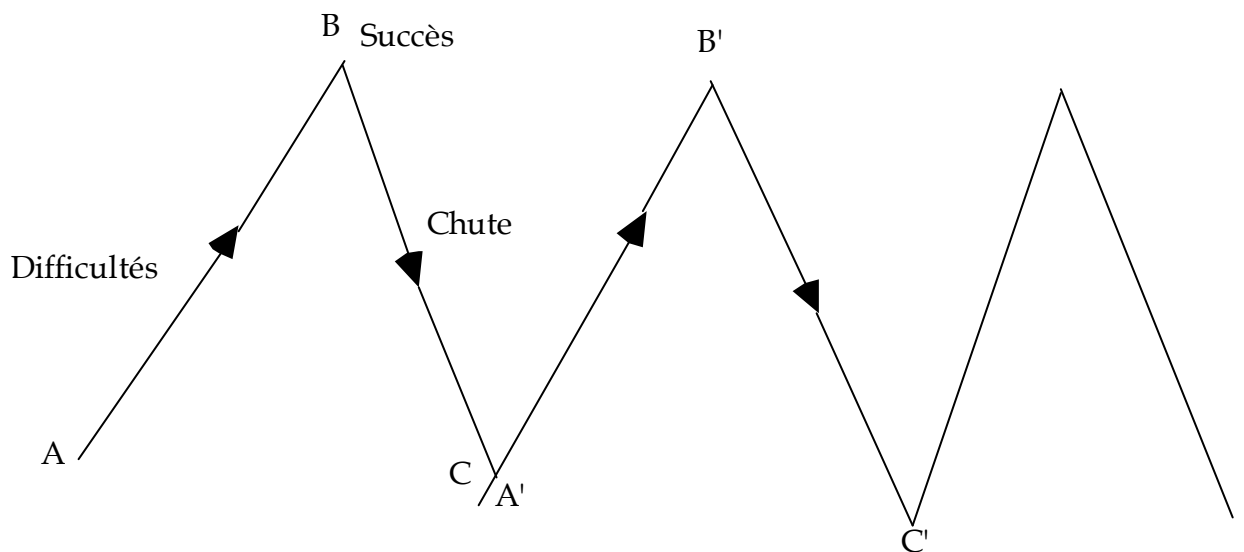
²⁰² Van Tieghem, *Dictionnaire des littératures*, Paris, P.U.F., T.3, p. 3053.

²⁰³ *L'univers du roman*, *op. cit.*, p. 50.

personnage de Fantouré à repartir. Il trouve refuge chez Wali Wali qui finit par mourir comme le père Gilbert. Bohi Di doit encore recommencer.

Dans *Allah n'est pas obligé*, Birahima quitte Togobala et part à la recherche de sa tante (et de l'argent dans une certaine mesure) au Liberia. Il croit la retrouver chez « Papa le bon », le représentant du Front National Patriotique, en anglais National Patriotic Front (NPFL) de Charles Taylor (p. 69). Déçu, il déserte le camp après la mort du chef pour intégrer la troupe de Rita Barclay de l'ULIMO (United Liberian Movement) ou Mouvement de l'Unité Libérienne (p. 103). Là aussi, c'est l'échec car, outre l'absence de sa tante, le camp est annexé par l'ennemi. Il doit repartir.

Nous aboutissons à partir de ces exemples à la conclusion selon laquelle la structure d'ensemble d'*Une vie de boy*, du *Cercle des tropiques* et d'*Allah n'est pas obligé* est cyclique. Le mouvement d'ensemble est unique et récurrent²⁰⁴ ; il présente une courbe en dents de scie. Ce qui donne le schéma suivant :



Le point A situe le niveau de l'intention, du désir. Le B est le sommet, le succès provisoire, et la pente AB les difficultés affrontées par le personnage. Le segment [BC]

²⁰⁴ « Le roman picaresque a une forme bien spécifique : la structure du récit est cumulative », constatait Louis Baladier, *Le récit : panorama et repères*, Paris, STH, 1991, p. 138.

représente la chute, l'insuccès en fin de parcours. Il met fin à une histoire et donne naissance à une autre, d'où l'idée de recommencement, de nouveau départ. Celui-ci n'est possible que grâce à des nouvelles rencontres en de nouveaux lieux, lesquelles sont inféodées à de nouveaux obstacles et à de nouvelles défaites.

Un certain nombre d'observations se dégagent de ces réflexions. Toute nouvelle rencontre, tout nouveau personnage, avons-nous constaté, signifie une nouvelle histoire. Et comme les héros font plusieurs rencontres, le récit est composé de multiples histoires. Mais plus encore, ces histoires ou plus exactement micro-histoires, forment chacune une suite d'événements suffisamment développés et menés à leur conclusion. De cette manière, chaque rencontre constitue en elle-même une histoire à part entière. L'une finit, l'autre commence. Elles ne s'entremêlent pas. Chaque fois, on repart à zéro pour la nouvelle étape. Cela étant, l'omission de l'une d'elles ou, selon le terme de Todorov, son « excision »²⁰⁵ se fera sans difficulté. Elle n'aura aucune incidence sur la logique des autres et, partant, du texte. Aussi, les faits qui composent *Une vie de boy*, *Le cercle des tropiques* et *Allah n'est pas obligé* apparaissent-ils à l'examen comme des expériences autonomes, des traités, des unités signifiantes pouvant être étudiés pour eux-mêmes et qui prennent la forme de véritables « morceaux collés », d'« histoires emboîtées »²⁰⁶. Ces œuvres ont donc un contenu épisodique. Elles sont l'expression des différentes unités de l'existence des héros.

Dans cette logique, *Une vie de boy* est la somme globale de deux épisodes que sont :

Episode 1 : Toundi chez les religieux (p. 21-32).

Episode 2 : Toundi, boy du commandant (p. 32 → fin).

Dans *Le cercle des tropiques* les épisodes sont beaucoup plus nombreux. Citons entre autres :

Episode 1 : Bohi Di, « petit boy » du toubab planteur (p. 26-30).

²⁰⁵ Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, 1978, p. 23.

²⁰⁶ Mikhaïl Bakhtine parle de « segments d'aventures », de « récits complets en forme de nouvelle », *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 298 et p. 304.

Episode 2 : Bohi Di chez les planteurs du hameau Daha (p. 31-33).

Episode 3 : La rencontre de Bohi Di avec le mystérieux Wali Wali (p. 33-36).

Episode 4 : Sa vie avec le toubab chasseur (p. 63-67).

Episode 5 : Son expérience avec Halouma et le Parti Social de l'Espoir de Baré Koulé (p. 67-118).

Episode 6 : Sa rencontre et ses déboires avec Mellé Houré et le « Club des travailleurs» (p. 119-fin).

Pour ce qui est de *Allah n'est pas obligé*, nous avons répertorié :

Episode 1 : Les déboires et la mort de la mère de Birahima (p. 6-44).

Episode 2 : Birahima, combattant du NPFL (p. 57-101).

Episode 3 : Birahima, combattant de l'ULIMO (p. 103-135).

Episode 4 : Birahima, combattant de Prince Johnson (p. 137-169).

Episode 5 : Birahima, combattant du RUF de Foday Sankoh (p. 176-198).

Episode 6 : Birahima, combattant²⁰⁷ de Johnny Koroma (p. 215-222).

Ce découpage donne à ces oeuvres l'allure de romans-feuilletons.²⁰⁸ Leur unité n'est préservée que grâce à la permanence de Toundi, Bohi Di et de Birahima.

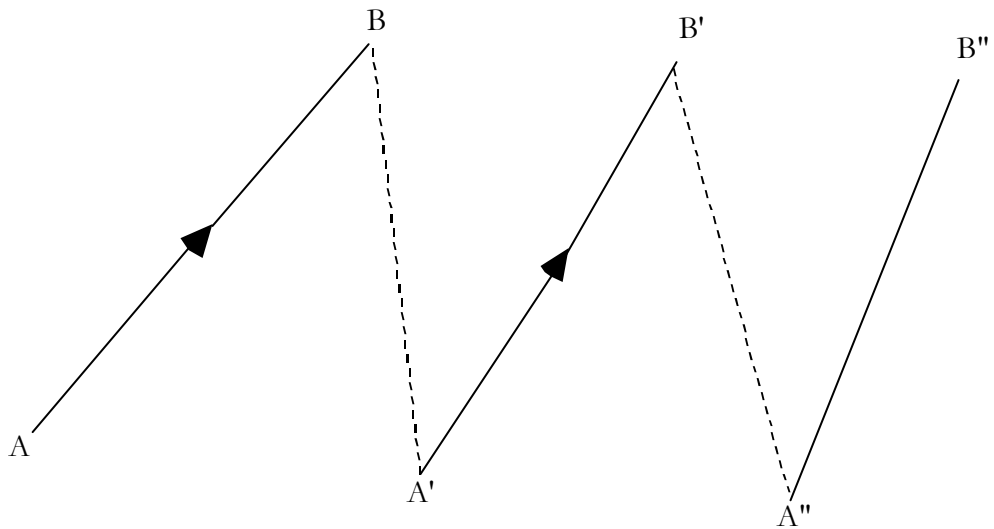
Ces remarques sont valables pour *L'étrange destin de Wangrin* de Hampaté Bâ. La composition d'ensemble de ce roman est également cyclique. La seule différence est liée à la dernière étape, le dénouement : Quête → obstacles → succès et recommencement. Ce fonctionnement est perceptible dans le présent tableau :

²⁰⁷ La reprise du titre « Birahima, combattant de » est à dessein. Elle révèle explicitement la répétition structurale.

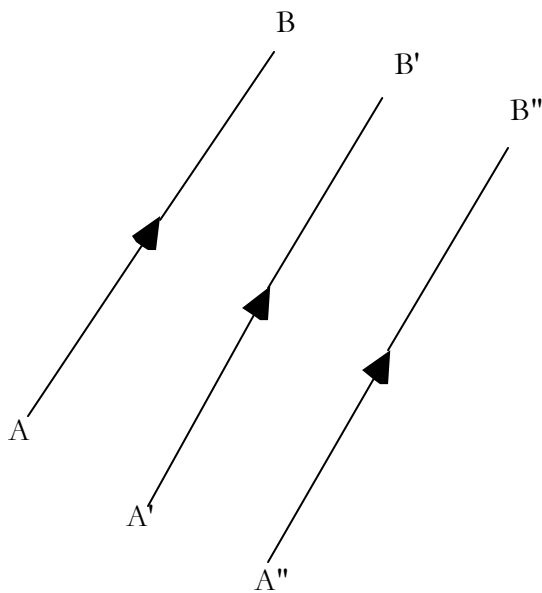
Roman	Quête	Obstacles	Dénouement	Pages
<i>L'étrange destin de Wangrin</i>	« Je suis venu pour voler et m'enrichir » (p. 115)	Racoutié	Victoire de Wangrin	39-50
		Le Comte de Villermoz	Victoire de Wangrin	62-97
		Romo	Victoire de Wangrin	98-128
		Romo-fils	Victoire de Wangrin	129-142
		L'association Racoutié/Villermoz/Romo/Romo-fils/Goradono	Victoire de Wangrin	143-310

On constate, à partir du tableau, la répétition des victoires. Ni l'« homme blanc », ni les marabouts, ni les alliances ne peuvent neutraliser Wangrin. Cette réalité donne à la courbe représentative de la structure de l'intrigue de *L'étrange destin de Wangrin* une allure ascendante :

²⁰⁸ Ouellet et Bourneuf parlent quant à eux de « roman brut », qui peint la vie dans sa complexité, sa diversité, *L'univers du roman, op. cit.*, p. 51.



La position A est celle du désir, le point B le résultat (positif), les épreuves (pente AB) étant transcendées. La déclivité en pointillé ou en discontinue est en réalité inexistante puisque le héros ne chute pas ou n'échoue pas. Il vole de victoire en victoire. En la supprimant, on arrive au mouvement plus exact ci-dessous.



Le parallélisme de ces lignes conforte l'idée d'autonomie séquentielle, d'association d'aventures, de récits épisodiques, bref d'une somme d'historiettes. Celles-ci, nous l'avons vu, sont constitutives de la structure (quête - obstacle – victoire) dégagée. En la mettant en rapport avec le mouvement en dents de scie d'*Une vie de boy*, d'*Allah n'est pas obligé* et du *Cercle des tropiques*, on décèle que la première (victoires successives) permet au lecteur d'évaluer la bravoure, la ruse, l'intelligence de Wangrin quand la deuxième (défaites successives) témoigne de la persévérance de Toundi, Bohi Di et de Birahima. Par ailleurs, malgré leur différence, les dénouements ont le même objectif ; la défaite ou la victoire met fin à une aventure et en engendre une autre. Elle relance le récit. Mais comment passe-t-on d'une histoire à une autre ? Quel lien logique les relie ?

I.2. Le hasard comme principe structurant

Quelques déclarations des héros suffisent à répondre aux questions précédentes. Bohi Di dans *Le cercle des tropiques* reconnaît se « déplacer au gré du vent. »²⁰⁹ De sa rencontre avec Wali Wali, il rapporte : « J'avais eu *la chance* de rencontrer le vieillard Wali Wali. »²¹⁰ La chance doit ici être comprise comme la « part d'imprévu heureux inhérente » à cette rencontre (*Le petit Larousse*, 2002).

De même, la présence de Toundi chez le prêtre est le résultat de circonstances imprévues. Elle n'est pas mûrie, organisée à l'avance. Elle est le fruit d'un « tout à coup » comme l'attestent les sentiments qui l'ont animé et la réaction du père Gilbert quand il l'a aperçu :

« Je retournai à Fia et ... après avoir *longtemps hésité*, je frappai à la case du prêtre blanc. Je le trouvai en train de manger. Il *s'étonna* de ma visite. Je lui expliquai par gestes que je voulais partir avec lui. »²¹¹

L'initiative revient ainsi au hasard. C'est le principe organisateur des séries d'événements. Aussi, les actions ne s'enchaînent-elles pas logiquement ; elles ne se

²⁰⁹ *Le cercle des tropiques*, p. 25.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 33. Nous soulignons

²¹¹ *Une vie de boy*, p. 21. Nous soulignons.

provoquent pas l'une l'autre, n'obéissent pas à la loi de l'enchaînement causal²¹². Il y a entassement d'événements sur événements. Par conséquent écrit Bakhtine, « les événements [prennent] une tournure inattendue et imprévisible. Le roman est ramené aux catégories du « soudain », du hasard, de l'inattendu. »²¹³.

Globalement, on peut ainsi résumer le principe directeur de ces romans : dans la durée de la vie de Toundi et de Bohi Di, telle aventure fut suivie par telle autre ; la règle d'ensemble est qu'il n'y a pas de règles dans les rencontres que font nos « picaros » africains durant leurs pérégrinations. Ils s'abandonnent à l'accidentel. On soutiendra avec Ouellet et Bourneuf que « la composition est desserrée. »²¹⁴

I.3. Récits intercalés et mélange de genres

Le sentiment de désordre créé par le hasard comme principe organisateur est accentué par la multiplicité des récits enchâssés. A l'intérieur d'une intrigue englobante naissent, dans un même roman, plusieurs autres histoires. Ces histoires intercalées sont de deux ordres dans les oeuvres.

Dans le premier cas, l'histoire enchâssée est racontée par un narrateur omniscient. Elle porte sur des événements assez autonomes du récit premier. Il en va ainsi, pour être énumératif, dans *L'étrange destin de Wangrin* de Hampaté Bâ :

- de « l'origine mythique de Noubigou » (p. 11,12),

²¹² Bakhtine, dans *Esthétique et théorie du roman*, établit une différence entre le « hasard-initiative » et le « hasard en général » le premier étant « une des formes d'expression de la nécessité » (p. 248). Le hasard dans ces romans africains est un « hasard-initiative » car Toundi et Bohi Di cherchent à échapper à des situations difficiles.

²¹³ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 299. Dans son article « Les hasards de l'écriture dans 37,2° le matin de Philippe Djian », John West-Sooby soutient que le « hasard sert à embrayer ou relancer le récit. Il est le créateur souverain et manipulateur prodigue de possibles fictionnels, le moteur de la fiction », *Repenser les processus créateurs*, Bern, Berlin, New York, Peter Lang SA, textes réunis par Françoise Grauby, 2001, p. 235. Le hasard occupe la même fonction dans notre corpus.

²¹⁴ *L'univers du roman, op. cit.*, p. 51.

- du mythe du dieu Gongoloma-Sooké (p. 20, 21).

Dans *Les Soleils des Indépendances*, il y a :

- l'histoire de la vie de Diakité (p. 83-85),

- (la brève) histoire de Konaté (p. 85).

Allah n'est pas obligé ne fait pas exception avec :

- le bref aperçu des rites des chasseurs traditionnels (p. 201, 202).

A ce texte s'ajoutent six « oraisons funèbres » :

« L'oraison funèbre, c'est le discours en l'honneur d'un personnage célèbre décédé. L'enfant-soldat est le personnage le plus célèbre de cette fin du vingtième siècle. Quand un enfant-soldat meurt, on doit dire son oraison funèbre. »²¹⁵

Ainsi en a-t-il été pour :

1/ Sarah (p. 94-96),

2/ Kik (p. 100, 101),

3/ Sékou Ouédraogo le terrible (p. 121-124),

4/ Sosso la panthère (p. 124,125),

5) Jean Bazon alias Johnny la foudre (p. 192-194),

6) Siponni la vipère (p. 213-215).

La seconde forme de récits emboîtés est la résultante d'un relais de narration. Dans une situation de focalisation interne, un personnage, autre que le narrateur

²¹⁵ *Allah n'est pas obligé*, p. 93.

principal, présent dans la fiction, raconte lui-même sa vie ou celle d'un autre. La situation est dite polyphonique²¹⁶.

Au nombre de ces récits, énumérons dans *Une vie de boy* d'Oyono :

- l'expérience sexuelle (avec une blanche) de l'ancien combattant Mekongo racontée par lui-même (p. 89-92),
- le passé immoral de Kalisia exposé par le cuisinier (p. 137,138).

Qu'elles soient racontées par le narrateur ou non, ces différentes digressions donnent une allure hétérogène à ces romans. L'intrigue est multiple, multiforme, éclatée, éparpillée, dispersée, et donc fractionnée. Selon l'image d'Ouellet et de Bourneuf, l'« œuvre est une sorte de miroir éclaté en mille morceaux ou parcelles microscopiques. »²¹⁷

Les récits insérés qui interrompent le récit principal rompent ainsi les principes d'unité et de pureté pour consacrer le droit à la diversité. Ces auteurs font partie de ceux dont Goldenstein disait qu'ils « renoncent tout bonnement à raconter une histoire au sens plein du terme et n'hésitent pas, par contre, à raconter des histoires. »²¹⁸ Un roman, des histoires, telle est la caractéristique picaresque des romans cités sous cette rubrique.

Ce procédé ne sert pas uniquement de décor esthétique. Le récit enchâssé, écrit Todorov, « devient un moyen de convaincre l'interlocuteur, il sert comme argument [...]. Il précède ou suit la maxime, véhicule une sentence morale. »²¹⁹ La plupart des récits enchâssés des romans étudiés s'inscrivent dans cette optique. Ils sont porteurs de l'idéologie des auteurs.

Ces digressions permettent d'abord de montrer la résistance de la culture africaine malgré l'assaut destructeur du colonisateur, l'euro-péo-centrisme triomphant.

²¹⁶ Cette polyphonie crée dans notre corpus une tension entre deux genres narratifs : l'autobiographie (qui gouverne le récit principal) et la biographie (qui détermine certains récits secondaires). Cette différence fait des récits intercalés une sorte de corps étranger et accentue l'idée de textes fragmentés, multiples.

²¹⁷ *L'univers du roman, op. cit.*, p.72.

²¹⁸ J. P. Goldenstein, *Pour lire le roman*, Paris, Duculot, 1986, p. 10.

²¹⁹ *La poétique de la prose, op. cit.*, p. 44, 45.

En effet, pendant la narration de l'origine fabuleuse de Noubigou, Hampaté Bâ, dans *L'étrange destin de Wangrin*, écrit :

« Un pays où les pluies et les vents, au service des dieux, croquèrent de leurs dents invisibles et inusables les murailles des montagnes. Créant, pour les besoins de la cause, un relief plat en même temps que monotone. Les quelques saillies granitiques ou latéritiques qui résistèrent surplombent encore la plaine de loin en loin. »²²⁰

On remarque dans ce paragraphe que les dieux n'ont pas pu achever complètement leur tâche. La plaine qui vient de naître est peuplée de choses anciennes. Ainsi, des repères signalent des vestiges (saillies granitiques ou latérites) qui soulignent l'inachèvement de l'œuvre entreprise. Puisque les saillies qui demeurent dans la plaine ne sont ni montagne, ni plaine, elles témoignent d'un état passé qui se survit. Où l'auteur veut-il en venir à travers cette sorte de mythe fondateur ?

Dans un article, « Evolution de la narration romanesque africaine : l'exemple de *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ », Noureini Tidjani-Serpos explique longuement :

« Dans l'Afrique du début du XXe siècle une naissance difficile s'opérait. Les institutions féodales, le mode de production qui s'y attachaient s'écroulaient. A leur place s'installaient les autorités politique et administrative coloniales ainsi que le mode de production capitaliste. Ce qui est tout aussi certain c'est que la nouvelle réalité économique, politique et administrative ne pouvait liquider d'un trait l'état ancien des choses. De même que les saillies « résistèrent » aux dents des dieux²²¹, de même des éléments de l'Ancien Régime continueront de hanter, par-ci, par-là, la nouvelle réalité qui s'impose [...]. Les anciennes pensées, les anciennes habitudes, les anciens modes d'être et d'avoir continuent de colorer une réalité qui s'en accommode tout en se présentant comme leur négation radicale. »²²²

Renforçons cette explication en soulignant que l'idée de résistance se ressent aussi dans le changement de temps. Du passé simple, Hampaté Bâ passe au présent de l'indicatif.

²²⁰ *L'étrange destin de Wangrin*, p. 11.

²²¹ Notons que les administrateurs coloniaux sont appelés les « dieux de la brousse », *L'étrange destin de Wangrin*, p. 9.

²²² *Présence Francophone*, n°24, Printemps 1982, p. 112, 113.

« Les quelques saillies granitiques ou latéritiques qui résistèrent *surplombent* encore la plaine de loin en loin. »²²³

Le présent montre que les pensées africaines appartiennent à l'actualité, elles sont présentes, toujours vivantes, malgré la domination coloniale. Cela est renforcé par l'adverbe « encore » qui souligne la persistance, la survie.

Cette survie est due, entre autres, aux romanciers qui ont défendu, illustré et vulgarisé à travers leurs textes la culture africaine. Par exemple, en prenant pour prétexte l'histoire du dieu de la mythologie bambara, Gongoloma-Sooké, Hampaté Bâ résume les éléments essentiels de la religion traditionnelle africaine :

« Quand je décidai de me mettre sous la protection de Gongoloma-Sooké, je me procurai un poulet aux plumes mélangées de blanc et de noir. J'invoquai l'esprit de dieu et me proposai à son patronage. J'avais appris la formule sacramentelle appropriée. Je devais la réciter et sectionner la gorge du poulet, puis laisser couler son sang sur une pierre symbolisant la demeure du dieu. Je devais ensuite abandonner le poulet avant qu'il n'expirât dans mes mains. Après avoir procédé ainsi, j'abandonnai l'oiseau qui lutta contre la mort en faisant des bonds en l'air. Mon cœur battait fort, je suais à grosses gouttes, de peur d'être refusé par le dieu. Quelle fut ma joie quand mon poulet retomba, pour la dernière fois, sur son dos, ailes ouvertes et pattes en l'air ! C'était le signe que Gongoloma-Sooké m'adoptait. J'étais rituellement devenu son protégé. »²²⁴

Notons ici quatre éléments constitutifs de la religion traditionnelle africaine : une divinité (Gongoloma-Sooké), un sacrifice propitiatoire (poulet), un autel (une pierre) et l'interprétation du sacrifice (acceptation ou refus selon la position finale du sacrifice²²⁵). Cette religion liait l'homme au génie ou au dieu par un pacte ou un serment qu'il ne fallait jamais transgresser. La protection prend fin avec la faute :

« Oh ! anciens ! vous et moi, nous avons tous fauté. Nous avons manqué au plus grand des devoirs. Pour moi, avant de me mettre à l'ombre, avant de boire ou de

²²³ *L'étrange destin de Wangrin*, p. 11.

²²⁴ *Ibid.*, p. 22, 23. Nous soulignons.

²²⁵ On retrouve les mêmes étapes dans *Les soleils des indépendances*, p. 74.

manger quoi que ce soit, je devais aller avant tout sacrifier au bois sacré. Et vous, vous deviez me rappeler à l'ordre. »²²⁶

Par ailleurs, l'arrivée de Wangrin à Bandiagara constitue un prétexte pour l'auteur pour décrire le « Waaldé »²²⁷ ou association de classe d'âge qui constitue une police garantissant la sécurité des villageois. De la sorte, il révèle un pan de l'organisation sociale africaine. Cette volonté est perceptible dans les treize pages consacrées aux notes explicatives (p. 367-379), dans lesquelles sont récurrents des termes évocateurs comme « tradition africaine » (p. 367), « attitude traditionnelle » (p. 367), « éducation africaine » (p. 369), « contes traditionnels africains » (p. 373), « formule africaine » (p. 373), « réponse traditionnelle » (p. 373), etc. Le texte étant situé à l'époque coloniale, ces digressions permettaient à Hampaté Bâ de démentir la formule de Gobineau selon laquelle « il n'est d'histoire que blanche » et de soutenir, à la suite de Frobenius, que les Noirs (tout autant que les Blancs) sont « civilisés jusqu'à la moelle des os ! L'idée de nègre barbare est une invention européenne. »²²⁸ Le Noir ne procède donc pas d'un néant culturel, pourrait-on déduire de ce récit intercalé de Hampaté Bâ.

Les indépendances n'ont pas mis fin à ce désir de propager la culture africaine au moyen du roman. Un récit emboîté dans *Allah n'est pas obligé* s'inscrit dans cette perspective. C'est l'histoire des chasseurs traditionnels :

« Chaque année, entre début mars et fin mai, la confrérie des chasseurs organise le *donkun cela*. Le *donkun cela* ou rites des carrefours est la plus importante fête de la confrérie. Au cours de cette fête, un repas en commun est pris par tous les membres de la confrérie. A la fin de ce repas, sont déterrés les *dagas conons*. Les *dagas conons*, ce sont les canaris contenant les cœurs frits des braves chasseurs. Ces cœurs sont consommés par l'ensemble des chasseurs en secret. Cela donne de l'ardeur et du courage. »²²⁹

Certaines expressions dans ce passage sont significatives : « Le donkun cela est... », « les dagas conons, ce sont... ». Elles sont (comme le montre l'usage du verbe « être ») explicatives ; ce qui met en évidence la volonté de Kourouma d'expliquer, de faire

²²⁶ *L'étrange destin de Wangrin*, p. 323.

²²⁷ *L'étrange destin de Wangrin*, p. 37.

²²⁸ Cités par Césaire, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 52 et p. 30.

²²⁹ *Allah n'est pas obligé*, p. 201.

connaître et comprendre cette pratique. Cet objectif à l'esprit, il précise le moment (« entre début mars et fin mai ») et la portée (« cela donne de l'ardeur et du courage »). C'est de la didactique. Kourouma agit ici en anthropologue de la culture malinké.

D'ailleurs, une pratique des chasseurs a servi de principe structurant voire fondateur d'*En attendant le vote des bêtes sauvages*. Il s'agit du « donsomana ». Kourouma l'explique à travers le narrateur de l'œuvre précitée :

« Le récit purificateur est appelé en malinké un *donsomana*. C'est une geste. Il est dit par un *sora* accompagné par un répondeur *cordoua*. Un *condoua* est un initié en phase de purification. »²³⁰

Par la suite, il érige cette tradition en procédé littéraire : « Le *dosomana* est une parole, un genre littéraire dont le but est de célébrer les gestes des héros chasseurs et de toutes sortes de héros. »²³¹ Dès lors, le « donsomana » cesse d'être seulement une tradition malinké pour devenir, tout comme l'épopée, un procédé littéraire. Il est donc indéniable que Kourouma valorise à travers ses œuvres la culture malinké en particulier, et africaine en général. Précisons toutefois qu'avec lui, il ne s'agit plus de la quête identitaire. Le romancier connaît sa culture ; il la vit, la pratique, l'assume. Partant, avec lui, il n'est plus question d'affirmation identitaire. Kourouma partage sa culture avec les lecteurs de tous les horizons. Il s'inscrit ainsi dans l'universalité.

Les récits enchâssés servent ensuite à illustrer, à donner plus de poids à l'opinion des héros et à travers eux à celle des auteurs sur certaines pratiques tant africaines qu'européennes.

Toundi en effet porte un regard sur les pratiques sexuelles des personnages blancs. Il les juge bizarres. Pour authentifier son jugement, il laisse à un témoin oculaire le soin de raconter sa propre vie, son expérience :

« La femme [une blanche] que j'avais choisie, dit Mekongo, portait une grande robe [...]. Elle vint près de moi en riant et m'appela « mon petit poulet ». [...] Je lui demandai pourquoi elle m'insultait. Elle se mit à rire et m'explique qu'elle ne

²³⁰ Ahmadou Kourouma, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998, p. 10.

²³¹ *Ibid.*, p. 32.

m'insulte pas et que les blancs donnent tous les noms à celui qui fait la chose avec eux. Elle me montre une lettre qu'elle allait envoyer à l'un de ses poulets-lieutenant. Je lus en effet « mon poulet adoré » »²³²

Le vécu de cet ancien combattant tend à rendre incontestable les hypothèses de Toundi.

Quant à Kourouma, il se sert, dans *Les soleils des indépendances* de l'histoire de la vie de Diakité et de Konaté qui révèlent les atrocités d'un socialisme inhumain en Afrique²³³. Le premier a été « ligoté, déculotté, le sexe noué par une corde comme un chien et attaché à un pieu du pont » (p. 84). Son père a été « jugé et fusillé » (p. 85). Le second a connu « les travaux forcés, la prison » (p. 86). Au moyen de ces historiettes, Kourouma condamne en bloc ces méthodes politiques moyenâgeuses.

Enfin, toujours en rapport avec le rôle des récits intercalés, Kourouma au moyen des « oraisons funèbres » met en évidence les causes psychosociales du phénomène des enfants-soldats dans *Allah n'est pas obligé*. Elles sont de trois ordres dans ce « foutu monde ».

Le premier a trait aux difficultés économiques des parents qui mettent fin à la scolarité des enfants, les livrant à tout venant. Sékou Ouédraogo, Jean Bazon, Siponi illustrent nos propos, eux qui ont été « renvoyés » de l'école. De Sékou Ouédraogo, par exemple, Kourouma écrit :

« Lui, Sékou Ouédraogo, le terrible, c'est l'écolage qui l'a eu, l'a jeté dans la gueule du caïman, dans les enfants-soldats. (Ecolage signifie les frais de scolarité). »²³⁴

Le romancier attire ainsi l'attention sur les effets pervers de la déscolarisation. Le second est lié à l'irresponsabilité des parents, à la violence domestique dont sont victimes Sarah et Sosso la panthère. Abandonnée par son père, Sarah (qui servira à illustrer cette idée) fut confiée à Madame Kokui qui ne se privait pas de la « chicoter fort, l'enfermer et la priver de souper » (p. 94). Terrorisée, la jeune fille a décidé de ne « plus rentrer à la maison au risque d'être tuée » (p. 95). Livrée à la rue, « elle et quatre

²³² *Une vie de boy*, p. 92.

²³³ Il semblerait que l'auteur fasse allusion à la Guinée socialiste de Sékou Touré.

²³⁴ *Allah n'est pas obligé*, p. 121.

de ses camarades se prostituèrent avant d'entrer dans les soldats-enfants pour ne pas crever de faim » (p. 96).

Le troisième est la haine doublée du désir de vengeance :

« Kik regagna la concession familiale et trouva son père égorgé, son frère égorgé, sa mère et sa sœur violées et les têtes fracassées. Et quand on n'a plus personne sur terre, ni père, ni mère, ni frère, ni sœur, et qu'on est petit, un petit mignon dans un pays foutu et barbare où tout le monde s'égorge, que fait-on ? Bien sûr on devient un enfant-soldat, un small-soldier, un child-soldier pour manger et pour égorger aussi à son tour ; il n'y a que ça qui reste. »²³⁵

Dans les trois cas, Kourouma décrit le processus de « démonisation » ou de « victimisation » des laissés-pour-compte. Il situe les responsabilités tant au niveau sociétal que familial. L'enfant-soldat est le fruit du désespoir : « Les enfants-soldats, c'est pour ceux qui n'ont plus rien à foutre sur terre et dans le ciel d'Allah. »²³⁶

Nous percevons donc que ces récits dans le récit ont une valeur didactique. Il s'agit donc de digressions moralisantes²³⁷. Ce faisant, elles deviennent, selon un propos de Moni-Mambou, héros des *Aventures de Moni-Mambou* de Guy Menga, des « parenthèses nécessaires. »²³⁸

Outre la multiplicité des récits intercalés qui éparpillent l'intrigue, les textes étudiés, pour ne pas faciliter la tâche, contiennent une mosaïque de genres qui font

²³⁵ *Allah n'est pas obligé*, p. 100.

²³⁶ *Ibid.*, p. 125.

²³⁷ On retrouve le même procédé dans *Guzman d'Alfarache*. Mateo Alemán écrit à l'endroit de son lecteur : « Lis de ton mieux ce que tu liras ; ne ris point de mes devis et prends garde d'en laisser échapper les avis. Fais bon accueil à ceux que je t'offre, et à l'intention qui me les fait donner. Ne les rejette point, comme s'ils n'étaient qu'ordure, au fumier de l'oubli [...]. Car comme ce que je dis est pure vérité, il ne le faut pas prendre pour passe-temps ; mais bien pour avertissement. Toutefois, de peur que cette médecine ne te fasse mal au cœur et que mauvaise odeur ou saveur ne t'empêche de la prendre, dosons un peu la pilule, enrobons-la de quelque chose. Je reviens au point où je fis ma digression. » (p. 62, 63). Son texte est de ce fait une juxtaposition entre digressions moralisantes et histoires de picares. Sauf indication de notre part, toute référence au texte de Mateo Alemán est extraite de la traduction de M. Molho, *Introduction aux romans picaresques espagnols*, op. cit.

²³⁸ Guy Menga, *Les aventures de Mon-Mambou*, Yaoundé, CLE, 1971, p. 65.

d'eux une sorte de « choses mêlées », de miscellannées ; constat qui ne fait qu'accroître l'impression d'architecture peu soudée.

Les miscellannées sont en effet des recueils qui ont un caractère encyclopédique car elles renferment, par exemple, des fables, des paraboles, des apologues moraux, etc. De même, on trouve, suivant des dosages différents, dans *Une vie de boy*, *L'étrange destin de Wangrin*, *Le cercle des tropiques*, *Les soleils des indépendances*, *Allah n'est pas obligé* des genres différents. Citons entre autres, le chant, les proverbes, la poésie, le conte, les fables. Les auteurs absorbent les autres arts comme Cervantes dans *Don Quichotte*. Cette absence de frontières contribue, dans une certaine mesure, au succès de ces auteurs car chacun finit par trouver dans leurs romans ce qu'il cherche. Cela révèle aussi le caractère « ouvert » du genre picaresque en particulier et du roman en général.

I.3. Temps discontinu et éclaté

Le temps occupe une place importante dans l'architecture générale de la narration puisqu'elle définit son rythme et fixe la nature du discours. Cela dit, dans certaines œuvres du corpus, dans la perspective picaresque de la fragmentation, le temps est discontinu et en mosaïque, non sans raison. Analysons ces deux aspects.

Le récit est une « séquence deux fois temporelle : il y a le temps de la chose racontée et le temps du récit ; le temps du signifié et le temps du signifiant. »²³⁹ Cela nous a amené à interroger, dans les œuvres, « les relations entre le temps de l'histoire et le temps du récit : les rapports entre l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse et l'ordre pseudo-temporel de leur disposition dans le récit. »²⁴⁰ Nous avons remarqué que, malgré leur lisibilité, la gestion des événements qui composent l'histoire dans le roman de Fantouré et dans celui d'Oyono laisse percevoir des anachronies narratives. Nous nous sommes aperçus d'un décalage entre l'histoire (la chose racontée) et le récit (l'énoncé narratif qui en assume la relation).

²³⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 74.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 79.

Le récit d'*Une vie de boy* s'ouvre sur un épilogue où le héros, Toundi Ondoua, trouve une fin atroce qui, chronologiquement, se situe à la fin de l'histoire. Par conséquent, les événements des pages 7 à 14 sont dans les termes de Genette « l'avenir devenu présent. »²⁴¹ Les premiers temps dans *Une vie de boy* dans l'ordre narratif sont loin d'être les premiers dans l'ordre diégétique. L'ordre de la narration ne correspond pas à l'ordre chronologique de la fiction. Il y a une discordance entre l'ordre des événements de l'histoire et leur ordre dans le récit.

Cette observation vaut pour *Le cercle des tropiques* puisqu'il a un début « in medias res », c'est-à-dire qu'il commence en plein milieu de l'histoire. Ainsi, Bohi Di nous apparaît déjà jeune et travaillant avec des paysans. Puis, il passe sous la protection du vieux Wali Wali. A ce niveau, l'intrigue est suspendue et, brusquement, nous retournons au commencement de l'histoire. Nous voilà relativement longtemps après le temps normal, plongés dans l'enfance du personnage, afin de combler le déficit d'information provoqué par les anticipations.

Comme conséquence, il arrive que le narrateur se répète : « J'avais eu la chance, affirme Bohi Di, de rencontrer le vieillard Wali Wali comme je l'avais déjà raconté. »²⁴² L'expression « déjà raconté » (qui a une « fonction métanarrative »²⁴³, c'est-à-dire qui souligne une transition et rend compte de l'organisation du texte) confirme que les déclarations du narrateur sur Wali Wali sont une reprise, un rappel. Les mêmes remarques sont applicables à beaucoup d'autres situations narrées. On note donc une discontinuité dans la narration. Durant la lecture, on a le sentiment d'être loin d'une histoire qui s'engage, se fortifie et se développe suivant un harmonieux crescendo. L'écriture en « va » (saut dans l'avenir) et « vient » (retour dans le présent via le passé) déstructure à première vue ce texte.

Les infidélités temporelles susmentionnées ne nous semblent pas fortuites. Tout comme les récits enchâssés, elles véhiculent une certaine vision du monde des auteurs. Rappelons que, par rapport au prélude (tenu par le narrateur I) qui est une prolepse, tout le récit de Toundi (narrateur II) dans *Une vie de boy* (p. 16 à 185) est une analepse.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

²⁴² *Le cercle des tropiques*, p. 33. Pour *Une vie de boy*, voir les pages 15 et 24.

²⁴³ Le terme est de Yves Reuter, *L'analyse du récit*, op. cit., p. 42.

Cette structure est de fait moralisante. En effet, le récit premier présente le héros oyonesque comme un personnage rudoyé, défiguré, démoli ; une loque humaine. La scène du début est traumatisante :

« Le moribond [Toundi] était étendu sur le lit de bambou, les yeux hagards, recroquevillé sur lui-même comme une énorme antilope. Sa chemise était maculée de sang [...]. Il toussa. Du sang s'échappa de ses lèvres [...]. Je (narrateur-lecteur) me penchai sur lui. Une odeur nauséabonde de putréfaction m'obligea à allumer une cigarette [...]. Il fut pris de spasmes, tressaillit et expira. On l'enterra dans la nuit, on ne pouvait le garder jusqu'au lendemain. Il était charogne avant d'être un cadavre. »²⁴⁴

Un tel début de roman marque intensément l'esprit du lecteur. Il installe la tension chez lui, le perturbe et suscite interrogation. Puisque Oyono peint les effets avant les causes, le lecteur voudra identifier le(s) auteur(s) et connaître les raisons d'une telle inhumanité. Ce conditionnement amènera à prêter beaucoup plus attention aux révélations contenues dans la partie analeptique. Déjà attendri, ébranlé par les premières pages, le lecteur aura tendance à prendre parti pour le héros, à donner du crédit à sa version, celle de l'auteur en réalité.

Cette position du romancier apparaît dans le rapport entre la prolepse et l'analepse dès lors qu'on consent avec Genette qu'il s'établisse un lien de :

« [...] causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit second une fonction explicative. C'est le « voici pourquoi ». Tous ces récits répondent explicitement ou non, à une question du type « Quels événements ont conduit à la situation présente? »²⁴⁵

Dans cette logique, le récit second d'*Une vie de boy* dévoile les raisons pour lesquelles Toundi est mort : c'est le résultat de son « flirt » avec l'homme blanc au mépris des conseils de son père et de la tradition (l'initiation). Oyono montre ainsi ce qu'a signifié pour ce personnage l'amitié avec le colonisateur et ce que cela signifiera pour ceux qui agiront comme lui. La mort brutale, de bonne heure, de Toundi participe donc d'une « stratégie de persuasion fondée sur l'effet-personnel afin d'entraîner le

²⁴⁴ *Une vie de boy*, p. 11, 12, 14.

²⁴⁵ *Figures III, op. cit.*, p. 242.

lecteur dans une soumission intellectuelle. »²⁴⁶ Elle alerte. Pour le lecteur africain du temps colonial, le roman d'Oyono est une sorte d'intimidation.

Par ailleurs, l'inversion historique, qui consiste chez Oyono à présenter au début ce qui en réalité doit se réaliser ou se situer au futur, pourrait être le reflet d'une angoisse, d'un doute profond quant au devenir du Camerounais en particulier et de l'Africain en général si on s'en tient au sens de l'inversion historique chez Bakhtine :

« L'inversion historique, partant du point de vue de la réalité, vide et raréfie l'avenir à sa façon, le rend exsangue. Elle est conçue comme la fin de ce qui existe, de la vie. »²⁴⁷

On serait donc amené à penser qu'en faisant mourir, par anticipation, son héros en raison du joug colonial, Oyono « rend exsangue », « vide » à travers cette mort le devenir de l'Africain colonisé.

Pour sa part, *Le cercle des tropiques* commence par une anticipation sur les travaux champêtres. Les adjectifs, verbes, adverbes et expressions choisis par le narrateur pour décrire l'activité des paysans sont évocateurs : « laborieux », « luttais », « cruellement », « le soleil chauffait, brûlait le corps », « calvaire », « haletais », « douloureuses boursoufflures », « paumes teintées de sang »²⁴⁸ etc. Ces termes témoignent d'un « labeur inhumain » (p. 32) pour reprendre Bohi Di. En revanche, ces efforts sont mal récompensés : « Je regardais les adultes compter et recompter nos gains. Triste revenu annuel. Il ne nous était même pas possible de nous offrir un repas. »²⁴⁹

On le discerne, cette entrée en matière « douloureuse » permet à Fantouré de mieux présenter et dénoncer l'exploitation dont est victime cette classe à l'époque coloniale, situation qui se poursuivra et s'amplifiera après les indépendances au regard de cette autre projection, le « chant messie-koïque », sur laquelle prend fin la première partie du roman et débute la seconde :

« Peuple, mon peuple aimé des Marigots du Sud

²⁴⁶ Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F., 1992, p. 223.

²⁴⁷ *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 295.

²⁴⁸ *Le cercle des tropiques*, p. 11.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 15.

Si tu me fais Maître de ton indépendance, moi Messie-koï,
Je te donnerai la dépendance dans l'indépendance
Je te sauverai de l'incertitude du lendemain :
L'angoisse et la misère, les camps et la faim seront tes certitudes
Je te nourrirai de mensonges et de frustration
Je t'offrirai la police et l'obéissance
Je t'enseignerai la détresse et la haine
J'érigerai des monuments sur tes cimetières
Je dresserai mes statues sur tes tombes
Je t'aimerai de la folie, mon peuple chéri,
Et tu m'aimeras, tu m'aimeras au risque d'en mourir ! »²⁵⁰

Il est fort probable que ces anticipations troublantes révèlent le pessimisme de ce texte. Que l'exploitation qui est faite du temps se situe à un niveau axiologique transparait aussi dans le roman d'Oyono.

Dans *Une vie de boy*, le temps est « éclaté ». Toundi use en effet de plusieurs temps dont les plus récurrents sont le passé simple, l'imparfait, le passé composé, le présent, le futur. Or, apprend-on, ce texte est le journal intime de Toundi traduit de l'« ewondo » en français.

Au sujet du temps du journal intime, Jerry Lis écrit :

« Tenues au jour le jour et enregistrées chronologiquement, les notes dans le journal intime se font au présent avec une perspective temporelle tournée vers l'avenir plus ou moins proche. »²⁵¹

²⁵⁰ *Le cercle des tropiques*, p. 149.

²⁵¹ « Le journal », in *Les écritures de l'intimité : la correspondance et le journal*, Paris, Honoré Champion, 1997, p. 294.

Pourquoi Toundi se sert-il alors d'une multiplicité de temps ? Un exemple parmi tant d'autres, lorsque le personnage découvre que son maître n'est pas circoncis, nous aide à répondre :

« Il [le commandant] m'*envoya* chercher un flacon. Je *revins* quelques instants plus tard et *frappai* à la porte. Le commandant m'*ordonna* d'entrer. Il *était* nu sous la douche [...]. Non, ce n'est pas possible, me *disais-je*, j'ai mal *vu*. Un grand chef comme le commandant ne *peut* pas être incirconcis ! Cette découverte m'a beaucoup *soulagé*. Cela *a tué* quelque chose en moi. Je *sens* que le commandant ne me *fait* plus peur. »²⁵²

Alors que, dans un premier temps, on a affaire à un récit tout court où Toundi relate l'épisode en sa qualité de narrateur-participant, dans un deuxième temps, on constate qu'il se livre à un commentaire sur l'événement. Il entremêle la narration à ses propres réflexions. Dans la première situation (simple narration) il use de l'imparfait, surtout du passé simple. Dans la seconde, le passé composé et le présent sont de mise. Avec les deux derniers, Toundi cesse de faire figure de simple narrateur pour se muer en juge. Sur ces entrefaites, le discours envahit le récit selon les termes d'Emile Benveniste :

« Chaque fois qu'au sein d'un récit historique apparaît un discours, quand l'historien par exemple reproduit les paroles d'un personnage ou qu'il se met à juger les événements rapportés, on passe à un autre système temporel, celui du discours. »²⁵³

Ainsi, l'« éclatement » du temps permet au personnage oyonesque de faire la différence entre ce qu'il raconte et ce qu'il pense de la chose racontée, entre la narration et le jugement. Le fait que le discours envahisse le récit dans *Une vie de boy* laisse imaginer que ce texte est un roman²⁵⁴ à thèse²⁵⁵, celle d'Oyono sur la question coloniale.

²⁵² *Une vie de boy*, p. 44, 45. Nous soulignons.

²⁵³ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, T.1, Paris, Gallimard, 1966, p. 242.

²⁵⁴ Le fait que nous parlions constamment de roman et moins de journal s'explique donc. L'usage du passé simple transforme le projet de Toundi de rédiger un journal intime en récit. Plus exactement, le journal débouche sur un roman.

²⁵⁵ Susan Suleiman, dans *Le roman à thèse* (Paris, PUF, 1983), développe l'idée que le roman à thèse est fondamentalement répétitif.

A l'issue de l'étude de la structure répétitive, du rôle joué par le hasard, de la multiplicité de récits intercalés, de la discontinuité et de l'« éclatement » temporels, on peut estimer, en paraphrasant Van Tieghem, que l'architecture de ces textes africains est décomposée et que le lien entre les épisodes est faible. Cependant, cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas chez ces auteurs une volonté de composition. La forme apparemment disparate des textes n'est pas la conséquence d'un manque de rigueur ou de leur impuissance à écrire un roman « bien composé ». Loin s'en faut. En fait, il existe, deux logiques que Todorov dégage : « une causalité événementielle et une causalité philosophique. »²⁵⁶ Nous estimons que ces auteurs africains ont penché pour la seconde. En quoi consiste-t-elle ? Le même critique explique :

« Les combinaisons des événements sont parfois singulières, peu cohérentes, mais cela ne veut pas dire que le récit manque d'organisation ; simplement, cette organisation se situe au niveau des idées, non à celui des événements. Il faut les ramener à leur signification morale pour en découvrir l'enchaînement. »²⁵⁷

Les valeurs moralisantes des digressions événementielles et des infidélités temporelles mises en exergue durant notre analyse participent de cette logique. Ainsi, l'organisation du récit est révélatrice d'une certaine façon d'appréhender l'ordre des choses de la part de ces romanciers africains. C'est l'aspiration nostalgique à une vie humaine simple et ordonnée en Afrique et la conscience, au vu de la réalité, de l'improbabilité d'une telle existence. Dans cette logique, le caractère morcelé des récits exprime l'intuition que le monde africain, à travers ses guerres tribales et autres laideurs dont Birahima, Sarah, Kik, etc. sont victimes, est un monde désordonné, disloqué²⁵⁸.

D'un autre côté, le principe de l'atomisme événementiel, qui ressort de l'usage d'un scénario identique au niveau de la structure profonde des romans (victoire/échec dans *Allah n'est pas obligé* et *Le cercle des tropiques* par exemple), peut prendre source dans la philosophie de la vie selon laquelle la vie est faite de suite d'instant discontinus, réversibles, répétitifs.

²⁵⁶ *Poétique de la prose, op. cit.*, p. 69.

²⁵⁷ *Poétique de la prose, op. cit.*, p. 68.

Mais cette réversibilité voire cette répétitivité est utilisée comme instrument de critique sociale : montrer, au moyen de la rhétorique perverse de la reproduction, que certains Africains ne savent pas tirer les leçons de leur passé pour évoluer étant donné que les mêmes erreurs, souvent fatales à leur devenir, sont reproduites. Cette immobilité de l'Histoire apparaît en filigrane dans le cours d'histoire politique de la Sierra Leone fait par Birahima : « Avec l'indépendance, le 27 avril 1961, en Sierra Leone, *il n'y a que* coups d'Etat, assassinats, pendaisons, exécutions. »²⁵⁹

Et le narrateur d'illustrer ses propos :

- 26 avril 1967, un coup d'Etat fomenté par le colonel Juxton Smith enlève Albert Margai du pouvoir ;
- 19 avril 1968, le colonel Juxton est renversé ;
- 26 avril, avènement par coup d'Etat de Siaka Stevens ;
- Mai 1971, Siaka est chassé de la capitale, etc.

Le point culminant de ces répétitions dramatiques est la guerre civile déclenchée par Foday Sankoh et son R.U.F. le 23 mars 1991²⁶⁰. Le temps cesse d'être dans ce texte un facteur de changement pour se transformer en un ressassement de malheurs. On se rend donc compte que la répétition comme élément structurant de ce texte peut participer d'une « organisation guignolesque », c'est-à-dire moqueuse de la vie socio-politique en Sierra Leone, en particulier et en Afrique en général. Elle est l'expression d'un réalisme pédagogique chez Kourouma. Cette idée apparaît également à l'analyse des derniers événements des textes de Fantouré et d'Oyono.

²⁵⁸ Répondant à la question portant sur le beau dans le roman africain, Barthélémy Kotchy déclare : « [...] est beau ce qui répond aux préoccupations, aux besoins du moment ; ce qui correspond aux émotions profondes de l'être », « Allocution », in *Colloque sur la littérature africaine*, Dakar, N.E.A., 1979, p. 11.

²⁵⁹ *Allah n'est pas obligé*, p. 172. Nous soulignons.

²⁶⁰ *Allah n'est pas obligé*, p. 170-175.

II. LE PRINCIPE PICARESQUE DE L'OUVERTURE : DES RECITS NON CONCLUSIFS

Un récit non conclusif ou « ouvert » donne l'impression d'une finalité sans fin. Les romans de Fantouré et d'Oyono se présentent sous cette forme de deux manières : la nature ouverte de la clausule et le style interrogatif.

Pour ce qui est de la clausule, intéressons-nous à la manière dont Fantouré présente les derniers événements du *Cercle des tropiques*. En mettant en rapport l'incipit et la clausule pour évaluer ce qui s'est modifié, les transformations opérées dans le récit, nous nous sommes aperçus que la destinée de Bohi-Di et de la population des « Marigots du Sud » ne possède aucune finalité discernable ; elle n'aboutit à nul changement mélioratif de leur état.

Pour être concret, les dernières pages du *Cercle des tropiques* font état de la destitution du président-dictateur Baré Koulé, élément (personnage) perturbateur de l'équilibre initial dans la perspective du schéma quinaire de Paul Larivaille²⁶¹. La gestion de la vie politique des « Marigots du Sud » passe aux mains des démocrates qui sont entre autres, Fof, Salimatou, Malekê, des personnages au rôle christique.

Le son des tam-tams et l'image « d'une étoile du ciel qui éclaire l'intérieur de Bohi-Di »²⁶² laissent deviner les bienfaits liés au changement. Ils expriment la joie, la renaissance et l'espérance en une vie meilleure. Comme le dit le narrateur-agent, « le cœur des Marigots du Sud se mettait à battre. »²⁶³ Ces événements rassurent tout lecteur. L'état final est, pourrait-on dire, symétrique à l'état initial. L'équilibre est retrouvé. L'on est en passe d'affirmer la victoire du « Bien » sur le « Mal ». Cependant, alors que le livre est déjà clos, une annonce portée sur une page isolée vient troubler la paix naissante :

²⁶¹ Paul Larivaille, « L'analyse (morpho)logique », *Poétique*, n°19, 1974.

²⁶² *Le cercle des tropiques*, p. 311.

²⁶³ *Ibid.*, p. 310.

« Quelques mois plus tard, le docteur Malekê, Mellé Houré qui venait de rentrer d'exil, le colonel Fof, le lieutenant Beau-Temps, Salimatou étaient mystérieusement assassinés. »²⁶⁴

De même que l'espoir mis dans l'indépendance a été ruiné par les souffrances qui ont suivi, le nouvel espoir né de la victoire des « bons » est balayé en quelques lignes par le communiqué notifiant l'assassinat des héros de la liberté.

Dans son analyse des événements qui clôturent le roman, Goldenstein²⁶⁵ détecte pour l'essentiel deux états finals. Dans le premier cas, précise-t-il, les faits indiquent que la solution du conflit est définitive et souvent en faveur du héros. C'est l'exemple de Banda, le personnage central de *Ville Cruelle*, qui finit riche et marié. Dans la deuxième situation, le livre propose un dénouement qui ne résout pas le conflit initial. Il en est ainsi du *Cercle des tropiques*. Dans ce texte, l'état final n'est pas un état d'équilibre, de neutralisation de l'élément perturbateur. Il préserve le déséquilibre, le conflit. De la sorte, les démocrates (« le club des travailleurs ») destituent les tyrans (les « messie-koïstes ») mais ceux-ci sont à leur tour écartés du pouvoir. Pas de gain de cause pour l'un des deux camps. Le pouvoir à la fin du texte reste vacant.

Francis Assaf écrivait qu'« on peut regarder comme picaresque un voyage dont le but, même s'il est énoncé au début du récit, n'est jamais atteint ou est atteint dans des conditions et des circonstances autres que celles qui le déterminaient à l'origine. »²⁶⁶ Les derniers événements du *Cercle des tropiques* correspondent à cette réflexion et font de ce texte un récit non idéal²⁶⁷. Aucune solution définitive n'étant trouvée au conflit qui oppose « le club des travailleurs » et les « messie-koïstes », nous pouvons affirmer que le sujet reste ouvert. Aussi, un certain nombre de questions viennent-elles à l'esprit : qu'annonce l'assassinat des leaders de la liberté ? Pourquoi le coup d'Etat des « bons » a-t-il échoué ? Est-il le signe de la résurgence du « messie-koïsme » ? Augure-t-il un

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 313.

²⁶⁵ *Pour lire le roman, op. cit.*, p. 78.

²⁶⁶ *Lesage et le picaresque, op. cit.*, p. 10.

²⁶⁷ « Un récit idéal, écrit Todorov, commence par une situation stable qu'une force quelconque vient perturber. Il en résulte un état de déséquilibre ; par l'action d'une force dirigée en sens inverse, l'équilibre est rétabli ; le second équilibre est semblable au premier », *Poétique de la prose, op. cit.*, p. 50. Tel n'est pas le cas du récit du *Cercle des tropiques*.

nouveau climat infernal sous le « cercle des tropiques » ? L'auteur n'y fait aucune allusion. Toutefois, ce dénouement proposé par le texte laisse le sentiment d'être « ouvert » sur un au-delà du roman. Il donne la sensation que la « vie » des autres personnages continue et qu'elle sera très difficile²⁶⁸. Cette impression de texte inachevé ou non conclusif qui poussera le lecteur à imaginer une suite possible fait du *Cercle des tropiques* une oeuvre dont la lecture n'est, pour ainsi dire, jamais finie.

Par ailleurs, que retenir de l'assassinat des démocrates ? Est-ce pour le texte une manière de décourager toute lutte émancipatrice ? Fait-il l'apologie du laisser-faire ? A chaque lecteur sa conception. En ne donnant pas une solution définitive au conflit, en ne permettant pas qu'un groupe sorte victorieux face à un autre, *Le cercle des tropiques* se pose comme un livre ayant également un sens ouvert. Par conséquent, il laisse libre cours à l'esprit du lecteur. Il sollicite son intelligence, l'invite à s'interroger lui-même sur le dessein de l'oeuvre. Ainsi, Fantouré, à travers la clause ouverte prend congé de son lecteur en lui laissant l'initiative interprétative, la liberté de penser ce que bon lui semble²⁶⁹.

Autre idée intéressante, cette liberté laissée au lecteur traduit ce que Milan Kundera appelle « l'esprit du roman » :

« L'esprit du roman est l'esprit de complexité. Chaque roman dit au lecteur : « Les choses sont plus compliquées que tu ne le penses. » C'est la vérité éternelle du roman [...], la vieille sagesse de Cervantes qui nous parle de la difficulté de savoir et de l'insaisissable vérité. »²⁷⁰

Avec le même but à l'esprit, laisser le lecteur tirer ses propres conclusions et respecter l'« esprit du roman », Oyono utilise un autre procédé : l'interrogatif. Selon le

²⁶⁸ Il n'est pas interdit de penser que Fantouré puisse poursuivre le récit dans un autre texte. Bohi-Di est disponible.

²⁶⁹ Ce dessein perçu dans la dialectique victoire/défaite des « bons » dans *Le cercle des tropiques* fait penser à la distanciation brechtienne (Bertolt Brecht, dramaturge allemand, 1898-1956) qui se veut respectueuse de la contradiction propre à la société en présentant à la fois les expériences et contre-expériences afin d'éviter une trop grande identification entre lecteur-spectateur et personnage-acteur pour que le premier dispose de sa liberté critique.

²⁷⁰ Milan Kundera, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986, p. 34.

« lecteur-traducteur », les dernières paroles de Toundi sont des questions : « Mon frère, interroge-t-il, que sommes-nous ? Que sont tous les nègres qu'on dit français ? »²⁷¹ Plutôt que d'apporter des réponses définitives après son long séjour chez les colonisateurs, Toundi laisse le lecteur, plus précisément ses « frères nègres », dans la perplexité par les questions qu'il soulève, et ce, juste avant de mourir. Le débat sur la situation et l'avenir du Nègre reste ainsi ouvert. D'ailleurs, il avait précisé antérieurement qu'il s'agit de « questions auxquelles répondent d'autres questions »²⁷², montrant de la sorte que les problématiques soulevées par son récit ne sont pas closes et peut-être ne le seront-elles jamais²⁷³.

Dans leurs analyses du dénouement d'un roman, Ouellet et Bourneuf développent l'idée selon laquelle :

« Le romancier peut surprendre, voire tromper l'attente du lecteur, mais il faut surtout que l'histoire se termine bien pour satisfaire et pour sauver la morale [...]. Le lecteur a besoin de voir satisfait son besoin de justice. »²⁷⁴

Les réflexions qui précèdent témoignent de ce qu'avec *Une vie de boy*, Oyono ne s'inscrit pas dans cette perspective. Il ne satisfait pas « le besoin de justice » du lecteur. Bien au contraire, il le rend problématique. Il crée, chez le lecteur, une angoisse en donnant une fin qui n'en est pas une.

En définitive, cette structure picaresque d'*Une vie de boy* et du *Cercle des tropiques* convient à l'expression d'une pensée problématique. Ces romans « ouverts » resteront toujours un voyage, une recherche constante aux solutions des difficultés raciales, sociales, politiques auxquelles le lecteur fait constamment face. Ils sont le miroir d'une âme (africaine) instable, en quête d'une paix véritable souhaitée.

²⁷¹ *Une vie de boy*, p. 13.

²⁷² *Ibid.*, p. 175.

²⁷³ Dans le roman picaresque espagnol, le récit est ouvert en ce sens que le héros reste disponible ; il ne meurt pas et rebondit dans les textes ultérieurs. Le roman s'achève souvent avec l'annonce d'une suite. A l'opposé, Toundi est mort mais les problèmes posés demeurent. Cela peut être considéré comme une spécificité du « picaresque africain » : mourir physiquement et vivre à travers les réflexions soulevées.

²⁷⁴ *L'univers du roman, op. cit.*, p. 47, 48

III. CONCLUSION SUR LA FORME PICARESQUE

L'étude de la forme narrative nous a permis de discerner la nature des relations qui régissent les différents événements des romans. Nous avons noté la domination du brusque, du séquentiel, du discontinu, de la désynchronisation sur le chronologique, le linéaire, le causal, bref, sur la narration classique.

On peut schématiser comme suit la structure narrative qui participe du picaresque dans ce corpus africain :

1. Au niveau des relations logiques, l'action B n'est pas nécessairement la cause ou la conséquence de l'action A. Cela nous a amené à aboutir au hasard comme principe structurant le récit. C'est une logique qui s'accorde avec la vie incohérente des personnages errants voire vagabonds que sont, par exemple, Bohi Di et Birahima. Leur vie se déroule au gré des rencontres et des imprévus de sorte que le récit se résout en une série d'événements assez disparates.

2. Sur l'action A (l'histoire première) se greffe une multitude d'actions B plus ou moins importantes. Ces historiettes, micro-histoires ou histoires autonomes, comme l'ont montré les analyses, jouent un rôle déterminant dans le système axiologique du texte. Il s'agit de digressions moralisantes. Leur usage multiple dans l'instance narrative tient à leur efficacité. Elles créent l'adhésion de l'auditoire ou du lecteur autour d'une idée car elles servent d'exemples, de faits renforçant une opinion émise par un personnage ou celle que veut soutenir le romancier. C'est d'ailleurs ce que souligne Edmond Cros dans ses réflexions sur la digression dans le texte picaresque :

« L'exemple a un pouvoir de conviction, de direction qui ébranle plus facilement la sensibilité. Il a sur le raisonnement l'avantage de séduire une attention qui se relâche et d'entraîner par les résonances intérieures qu'il éveille à l'insu de l'auditeur une adhésion profonde qui est difficilement remise en cause. [...] Il est la manifestation particulière d'une loi générale qui touche la conduite humaine et qui renferme une loi morale. »²⁷⁵

²⁷⁵ Edmond Cros, *Le protégé et le Gueux. Recherche sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman d'Alfarache*, Paris, Didier, 1967, p. 186 et 188.

C'est ce rôle que joue, dans *Allah n'est pas obligé*, les micro-histoires portant sur la vie des enfants-soldats morts que Birahima qualifie d'« oraisons funèbres ». Elles amènent le lecteur à adhérer ou à renforcer l'idée de l'inhumanité du phénomène des enfants-soldats qui est une situation contraire à la loi morale.

3. Dans les relations chronologiques, l'action B précède l'action A. Ce fut fondamentalement le cas d'*Une vie de boy* et du *Cercle des tropiques*. Nous avons noté des « entrées » ou des « ouvertures » douloureuses : mort de Toundi, pénibilité des travaux des paysans finalement mal payés. Là aussi, il s'agissait de séduire le lecteur, de l'émouvoir, de le conditionner de manière à l'amener à adhérer à une idée. Dans l'exemple de Toundi, ce procédé permettait à Ferdinand Oyono, en expliquant dans la suite du récit les raisons pour lesquelles son personnage est mort, de montrer la violence meurtrière qui accompagne l'acte colonial censé apporter la civilisation et par là-même de contester sa légitimité. Quant à Fantouré, les difficultés des paysans lui permettent d'aborder, avec Bohi Di quittant sa plantation pour la ville, la question ou la cause de l'exode rural. Un procédé qui rappelle les contes du « père voilà pourquoi »²⁷⁶. Il s'agit ici, de présenter les effets avant la cause. Nous avons tenu à démontrer, dans chaque cas, que ces trois choix ne résultent pas d'une faiblesse dans la composition mais de « la vision du monde de l'auteur [qui] donne au récit son allure spécifique. »²⁷⁷

Enfin, *Le cercle des tropiques* et *Une vie de Boy* se sont révélés des romans non conclusifs ; une technique narrative reconnue au picaresque que nous avons perçue comme un art de faire travailler l'esprit du lecteur ; une invitation à la réflexion par et pour soi.

Après nous être intéressé à la composition narrative, il nous semble opportun d'analyser, à présent, le statut du narrateur, c'est-à-dire son degré d'implication dans le récit sans omettre la tonalité de son discours.

²⁷⁶ Lire, par exemple, « Pourquoi le calao est noir et blanc ? », *Les nouveaux contes du père voilà pourquoi*, Abidjan, CEDA, 1979, p. 7-11.

²⁷⁷ *L'univers du roman, op. cit.*, p. 45.

CHAPITRE TROISIEME :

LE LANGAGE PICARESQUE

Les narrateurs sont-ils présents ou non comme personnages dans l'univers romanesque ? Racontent-ils leur histoire en récit premier ou sont-ils eux-mêmes l'objet d'un récit ? Avec quel ton racontent-ils ? Telles sont les questions qui sous-tendent ce chapitre. Il s'évertuera donc à répondre aux problématiques picaresques liées au statut des narrateurs et au ton du discours.

I. L'AUTOBIOGRAPHIE FICTIVE : LE « JE »- NARRATEUR OU LA VOIX DES « SANS VOIX »

Parmi les cinq œuvres choisies, trois, c'est-à-dire *Une vie de boy*, *Le cercle des tropiques* et *Allah n'est pas obligé* ont, à l'examen de l'instance narrative, une narration identique. En fait, toutes les responsabilités du discours sont transférées aux personnages principaux qui, à la fois, racontent et commentent les événements à la première personne du singulier. C'est la raison pour laquelle le pronom personnel « je » est fréquent dans ces romans. Ils constituent de la sorte une narration à la première personne.

Toutefois, il convient de noter que les récits narrés à la première personne présentent des variantes. Il y a des œuvres dans lesquelles l'histoire est relatée à la première personne du singulier mais les événements qui y sont racontés sont extérieurs à la vie du narrateur. Ce dernier n'est pas l'objet de son discours. Témoin oculaire (ou tenu informé), il se contente de rendre compte, à la première personne, de l'expérience ou du vécu des autres. C'est le cas de Koulloum, narrateur des *Ecailles du ciel*, comme l'indiquent les précisions qu'il donne dans son discours introductif : « Je vous parlerai

de Yabouleh. Je vous raconterai l'histoire de Cousin Samba, j'évoquerai aussi le roi Fargnitéré. »²⁷⁸

Toute autre est la narration des trois œuvres sus-citées. Leurs récits présentent des rapports d'identité entre le « je » de l'énonciation (les narrateurs Toundi, Bohi Di, Birahima) et le « je » de l'énoncé (les personnages Toundi, Bohi Di, Birahima). Ainsi, ces personnages sont à la fois les sujets et les objets de leurs discours. Dans leur cas, la dualité personnage/narrateur entraîne la dichotomie vécu/narration. Cette remarque transparaît dans leurs différents exordes : « Maintenant que le révérend Gilbert m'a dit que je sais lire et écrire, je vais tenir comme lui un journal »²⁷⁹ décide Toundi. C'est donc le journal de Toundi, son intimité que nous parcourons. « Vous ne savez rien de moi, rien, je vous prie, écoutez mon histoire, celle que je vais vous raconter »²⁸⁰ clame Bohi Di. « Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça [...] pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie »²⁸¹ précise Birahima.

Comme on peut le noter, la récurrence des possessifs « ma », « mes », « mon » doublés du pronom personnel « je » témoignent de ce que *Une vie de boy*, *Le cercle des tropiques* et *Allah n'est pas obligé* sont l'histoire respective de la vie de Toundi, Bohi Di, Birahima racontée par eux-mêmes. Ils sont placés au cœur de leurs récits ; ils en sont les centres d'intérêt et tout est perçu selon leur point de vue.

Ces remarques font de ces romans des autobiographies fictives à distinguer d'avec l'autobiographie telle qu'elle est analysée par Philippe Lejeune :

« L'autobiographie est un récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. »²⁸²

²⁷⁸ Tierno Monénembo, *Les écailles du ciel*, op. cit., p. 14.

²⁷⁹ *Une vie de boy*, p. 15.

²⁸⁰ *Le cercle des tropiques*, p. 7.

²⁸¹ *Allah n'est pas obligé*, p. 11.

²⁸² Philippe Lejeune, *L'autobiographie en France*, Paris, Seuil, 1971, p. 14. Voir aussi *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

Cette définition présente l'avantage de mettre en exergue les caractéristiques fondamentales de l'autobiographie : le récit en prose tourné vers le passé (appel à la mémoire), la matière qui se trouve être la vie d'un individu et enfin, l'auteur, le narrateur, le personnage qui ne forment qu'une seule et même personne.

Si dans les deux premiers cas (souvenir, vie d'un individu) l'autobiographie et l'autobiographie fictive se rencontrent, leurs chemins se séparent dans une certaine mesure dans le troisième. En effet, l'autobiographie fictive ne prend pas forcément en compte le rapport auteur/narrateur. Elle ne cherche pas à retrouver la similitude qui existerait entre la vie d'un auteur et son œuvre, la similitude entre le narré et le vécu mais plutôt les relations entre le narrateur-personnage et le sujet de sa narration. Ici se trouve privilégié le couple narrateur/objet de la narration, le créateur étant relégué dans l'ombre par le personnage-narrateur auquel il a donné la vie et qui occupe seul la scène. Or l'écriture « picaristique » consiste à privilégier ce couple ; elle induit « une forme invariable : la narration à la première personne (celle du héros qui n'a d'autres histoires que lui-même) d'aventures multiples. »²⁸³ C'est le cas de ces romans africains susmentionnés qui pour reprendre un terme de Bruno Mercier, constituent des « autofictions »²⁸⁴.

Cependant, en littérature africaine, ce procédé pose problème. Il annihilerait l'un des critères fondamentaux qui fondent l'originalité du roman africain ; ce qui le distingue du roman occidental si l'on se réfère aux écrits de David Ndachi :

« Tout est fondé sur la distinction à faire entre l'individu et la collectivité. L'évolution de la société occidentale a particulièrement cultivé les sentiments individualistes, tandis que l'esprit du groupe reste prédominant dans la collectivité africaine. »²⁸⁵

Aussi remarque-t-il un peu plus loin qu'« en se représentant lui-même, le héros trahit le sens du groupe propre à l'Africain. »²⁸⁶ Ces réflexions montrent que l'écriture du « je »

²⁸³ Maurice Molho, « Le roman picaresque », in *Encyclopaedia Universalis*, T. 18, *op. cit.*, p. 307.

²⁸⁴ Bruno Mercier, « Histoire du je », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Ed. E. U. S. A., T. 20, 1992, p. 144.

²⁸⁵ David Ndachi, *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 109.

constitue une innovation dans le roman africain. Du « il » impersonnel (et peut-être discret) de *Ville cruelle* de Eza Boto, de *La vie et demie* de Sony Labou, etc., on passe au « je », à l'affirmation du « moi », à la mise en évidence de soi. Pourquoi ? Qu'est-ce qui expliquerait l'usage de la technique fictive autobiographique par ces romanciers africains ?

Il apparaît que le « je » a permis, aux écrivains de l'époque coloniale dont Oyono, de poser le problème de l'individualisation du Noir. En effet, dans ce contexte de domination, le regard du colonisateur sur le colonisé portait la marque de la globalisation, de la synecdoque (la partie pour le tout). Le premier ignorait à l'endroit du second la possibilité de l'exception.

Cette tendance à l'indifférenciation a pris source dans la prétendue intégrale ressemblance générique de tous les Noirs sur le plan physique. Aux yeux du Blanc, cela leur conférait une sorte de psyché collective et fondait l'impersonnalité de chaque nègre. Ainsi, le Noir ne saurait être un individu ; il est son espèce. Un événement dans *Une vie de boy* illustre cette assertion. Pour échapper au chien de M. Janopoulous, Toundi se réfugie dans le feuillage d'un arbre :

« Les Blancs riaient en désignant du doigt le dôme de l'arbre qui me cachait. Mon commandant riait avec eux. Il ne m'a pas reconnu. Comment aurait-il pu me reconnaître ? Pour les Blancs, tous les Nègres ont la même gueule. »²⁸⁷

Quelques lignes avant, la même généralisation, cette fois liée au caractère du Noir, transparaît dans les remarques de Madame Salvain : « Les Noirs ne valent pas la peine qu'on s'intéresse à eux. C'est paresseux, voleur, menteur. »²⁸⁸ On note donc une forte tendance à la schématisation, au fixisme du personnage indigène. A travers le verbe être (« C'est paresseux ») celui-ci, malgré sa réalité d'« être en devenir », est immobilisé dans une sorte d'intemporalité. Cette invariabilité du caractère du

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 111. Ces réflexions tendent à soutenir que les manifestations du picaresque dans ces romans africains (usage du « je » dans le cas échéant) seraient le fruit d'un emprunt à l'Occident. Ce sujet sera longuement étudié dans la dernière partie de cette étude.

²⁸⁷ *Une vie de boy*, p. 44.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 41.

personnage africain explique la quasi-ressemblance entre le discours de Madame Salvain et ceux du couple Decazy.

Du commandant, Toundi rapporte :

« Il haussa les épaules. Puis méprisant, il me traita de « pauvre bougre ». Il avala son café et engueula le cuisinier. Le café était moins sucré que d'habitude. Après nous avoir servi notre « Bande de fainéants » quotidien, le commandant sortit en claquant la porte. »²⁸⁹

Les mêmes qualificatifs ponctuent les vociférations de son épouse contre le *washman* pour du linge mal blanchi :

« Espèce de fainéant ! de paresseux ! criait Madame. Où te crois-tu ? Où vous croyez-vous tous ici ? Monsieur dort ! [...] Que peut-on attendre de vous autres ? Monsieur le régisseur a bien raison de dire qu'il vous faut la chicotte, vous l'aurez, vous l'aurez ! On verra bien qui sera le plus malin ! »²⁹⁰

Au regard de cette image globalisante du personnage africain, Monsieur Moreau ne s'embarrasse pas en escamotant la personne – Toundi – au profit de la tournure anonyme des indigènes et de passer du « il » au « ils » :

« Vous voyez *il* n'ose pas nous regarder. Son regard est aussi fuyant que celui d'un Pygmée. *Il* est dangereux. C'est comme ça chez les indigènes. Quand *ils* n'osent plus vous regarder, c'est qu'*ils* ont une idée bien arrêtée dans leur tête de bois. »²⁹¹

Dans ces circonstances, en se posant comme un « je », Toundi, un personnage noir, affirme son individuation. Il s'impose comme une entité séparée. Cela étant, le « je » de Toundi diffère du « il » attribué à Baklu ou du « tu » de ses différents interlocuteurs noirs (le garde, le cuisinier, Sophie, etc.). Il n'y a donc pas lieu de les confondre, de les considérer indifféremment.

Par ailleurs, le héros d'*Une vie de boy* a fait montre d'honnêteté en déclarant au commissaire que Sophie lui avait confié qu'elle s'enfuirait en Guinée espagnole si la

²⁸⁹ *Une vie de boy.*, p. 41.

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 111, 112.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 120. Nous soulignons.

possibilité lui était offerte de s'emparer de l'argent de Monsieur Magnol. Il n'a pas manqué à l'occasion de révéler qu'il se démarquait d'une telle démarche : « Ce n'est pas, a-t-il soutenu, mon genre de femme. »²⁹² Cette attitude de Toundi remet en cause les propos antérieurs de Madame Salvain et constitue une invite aux Blancs de son univers romanesque à éviter les amalgames, les raccourcis dans leurs rapports avec les Noirs. Cette idée nous amène à penser que l'autobiographie fictive reconnue au picaresque serait une méthode employée par Oyono pour dénoncer l'imagerie d'Epinal qui propose de l'homme noir un portrait invariable. A l'image du « je » lié à la personne de Toundi, le peuple noir est constitué d'individus qui méritent d'être perçus dans leur spécificité. L'autobiographie assume donc une fonction « individualisante ». Encore plus, elle acquiert une valeur symbolique dans le sens où le personnage africain qui raconte sa vie résume, par là même, l'accès d'un peuple dominé à une indépendance narrative, laquelle présume une indépendance politique car l'Africain, à travers Toundi, cesse d'être raconté pour se raconter lui-même. Il n'est plus qu'un personnage mais aussi un auteur.

En plus, l'autobiographie fictive s'inscrit dans une autre voie de lutte que celle proposée par A. Césaire. Soucieux des souffreteux, il écrivait :

« Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir. »²⁹³

A travers ces propos, cet auteur engagé se propose comme un intermédiaire, un porte-parole des opprimés. Il se veut leur avocat. On y décèle un don de soi. Cependant, le « je » de nos différents personnages abolit ce moyen. Avec l'autobiographie fictive, ces « malheurs » acquièrent le droit à la parole. Ils s'adressent directement au monde des lecteurs et lui exposent leur douloureuse situation ; ils parlent pour leur propre compte. La parole est donnée aux concernés.

Ainsi, dans *Une vie de boy*, Toundi nous apprend qu'en tant que domestique, il est victime des abus les plus déshumanisants de la part de ses différents maîtres du seul

²⁹² *Ibid.*, p. 162.

²⁹³ Césaire Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983, p. 22.

fait d'être de race noire. Dans la prison de Dangan, lui et ses compatriotes sont soumis, selon ce qu'il note dans son journal, à la torture, à la corvée, aux travaux de forçat :

« Corvée d'eau.

Eau et sueur. Chicotte. Sang.

Colline abrupte. Montée mortelle. »²⁹⁴

Le Cercle des tropiques, pour sa part, est la voix de Bohi Di, une victime du « gangstérisme politique », du « messie-koïsme » de Baré Koulé. Quant à *Allah n'est pas obligé*, il est le discours d'un enfant de la rue sur les enfants de la rue ; la réflexion d'un enfant-soldat sur les enfants-soldats. Il ne s'agit plus du regard des sociologues, des politologues... mais d'un témoignage de l'intérieur. Birahima tenait à ce qu'on fasse cette différence ; d'où les précisions suivantes qu'il a tenu à donner :

« Moi j'ai tué beaucoup d'innocents au Liberia et en Sierra Leone où j'ai fait la guerre tribale, où j'ai été enfant-soldat, où je me suis drogué aux drogues dures. »²⁹⁵

Quelques pages après, il révèle :

« Je suis devenu un enfant. Un *vrai* enfant de la rue qui dort avec les chèvres et qui chararde un peu partout. »²⁹⁶

On comprend pourquoi son « parler est approximatif » et qu'il découle des « particularités lexicales du français en Afrique noire ». Birahima parle donc des enfants de la rue avec les expressions des enfants de la rue afin de traduire leur souffrance dans toutes leurs dimensions.

Au vu de ce qui précède, le « je » de l'ère coloniale (Toundi) et celui de l'époque post-coloniale (Bohi Di, Birahima) sont représentatifs du discours des opprimés. C'est une des particularités du picaresque. En fait, avec l'autobiographie fictive qui le caractérise, « le laissé-pour-compte vient soudain, écrit Didier Souiller, figurer en pleine page. »²⁹⁷ Sorti de son mutisme, « il prend corps, soutient Maurice

²⁹⁴ *Une vie de boy*, p. 176.

²⁹⁵ *Allah n'est pas obligé*, p. 12.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 28. Nous soulignons.

²⁹⁷ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 50.

Molho, dans l'esprit de tous. »²⁹⁸ Plus exactement, « il met l'homme en présence de tout ce que sa condition comporte de négatif. »²⁹⁹

Partant, en utilisant ce procédé, les romanciers africains ont permis aux gueux d'alors (Toundi, un « sale nègre ») et d'aujourd'hui (Bohi Di, un pauvre paysan, Birahima, un déscolarisé, un « enfant de la rue ») de dire leur mot, du moins d'offrir leur regard sur le monde. Cela constitue une opportunité inespérée car, subissant les préjugés greffés sur leur humble statut, ces derniers ne pouvaient espérer pouvoir susciter l'intérêt d'un biographe. Ils doivent compter sur eux-mêmes et écrire leur vie. C'est dire que le « je » parlant dans chacun de ces romans est, selon les termes de Maurice Molho, « celui d'un homme dont on ne parlerait pas s'il n'en parlait pas lui-même. »³⁰⁰

Sur la base de ces réflexions, le « je » de nos héros ne constitue pas, comme l'écrivait Ndachi, « une trahison de la collectivité ». Ceux-ci sont moins personnels, exclusifs. Ils incarnent en réalité une situation liée à la communauté. Lorsque ces narrateurs parlent, c'est le plus souvent la collectivité qu'on écoute. Leur « je » est l'équivalent du « nous » inclusif. Les quelques exemples qui vont suivre renforcent cette assertion.

Kalisia, dans *Une vie de boy*, est consciente de la représentativité de Toundi. Aussi définit-elle son rôle comme suit : « Tu es quelque chose comme notre représentant. »³⁰¹ Le sort de Toundi est donc pour Kalisia celui de tout le peuple noir asservi. C'est cette même idée que Mendim me Tit veut montrer quand, en parlant du héros oyonesque, il pense à tous les indigènes : « Pauvre Toundi, pauvres de nous. »³⁰²

L'idée de représentation est clairement exprimée dans *Le cercle des tropiques*. Fantouré voit en Bohi Di l'« un de ces centaines de millions de personnes anonymes [...] dont personne ne connaît le visage. »³⁰³ « Ces personnes anonymes » ne se

²⁹⁸ *Introduction aux romans picaresque espagnols, op. cit.*, p. XX.

²⁹⁹ *Ibid.*, p. XX.

³⁰⁰ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. CXL.

³⁰¹ *Une vie de boy*, p. 152.

³⁰² *Ibid.*, p. 173.

³⁰³ *Le cercle des tropiques*, p. 7.

rencontrent pas seulement dans l'espace africain. En fait, avec ce personnage, c'est de l'homme en général et de sa condition qu'il s'agit. Sinon, comment expliquer la référence à un poème de Brecht³⁰⁴ pour exprimer ses tribulations ? Ce cas d'intertextualité pousse les limites aux dimensions de l'humain et semble indiquer que le problème posé est propre à toutes les sociétés modernes où règnent l'injustice, l'inégalité, la violence, qui renvoient à l'homme, l'image de sa déchéance.

Quant à Birahima, il symbolise tous les enfants exploités à l'image des enfants de Djibouti à qui Kourouma a dédié *Allah n'est pas obligé*.

Il apparaît que, dans ces textes africains, l'écriture du moi brise le cercle étroit où jusqu'alors l'individu, en Occident, s'enfermait pour déboucher sur la communauté. Toutes les questions soulevées ne ramènent pas uniquement à la personnalité et à l'existence des héros. Elles sont tournées vers l'extérieur. Elles concernent les autres. En soulignant la vie des héros à travers le « je », les œuvres évoquent une époque, une société dont elles portent la marque, reflètent les idées. Par conséquent, au moyen du « je » de Toundi, de Bohi Di et de Birahima, le lecteur arrive à saisir un ou plusieurs aspects de l'histoire sociale de l'Afrique. L'autobiographie dans ces textes est ainsi publique, historique, nationale.

L'écriture du moi assure également une fonction séductive. Remarquons en effet que la dichotomie vécu/narration rappelle la fonction émotive telle qu'elle est analysée par Roman Jakobson dans son analyse de la fonction du langage. Elle consiste pour le sujet parlant à se dévoiler, à se révéler. Par conséquent, explique-t-il, la fonction émotive ou le discours autobiographique est le lieu des épanchements, des confessions émues, des confidences³⁰⁵. C'est ce désir qui pourrait justifier cette prière de Bohi Di dans *Le cercle des tropiques* : « Je vous prie, écoutez mon histoire. »³⁰⁶ Mais quelle « histoire » ? Des nombreuses souffrances (chômage, faim, emprisonnement, exploitation...); des assassinats politiques de Baré Koulé. Etant donné que ce personnage guinéen met l'accent sur ses douleurs physiques et morales, on peut soutenir

³⁰⁴ On retrouve ce poème à la page 224 du *Cercle des tropiques*.

³⁰⁵ Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale. Les fondations du langage*, Paris, Les éditions de Minuit, 1963, p. 214, 215.

³⁰⁶ *Le cercle des tropiques*, p. 7.

que le discours fictif autobiographique (fonction émotive) de ce texte vise à émouvoir le sujet récepteur et provoquer chez lui des réactions à plusieurs niveaux : soit l'indignation active face à la barbarie politique de Baré Koulé, soit la compassion et l'admiration s'agissant de Mellé Houré, Bohi Di et de ses compagnons de lutte.

De cette manière, l'autobiographie fictive a permis à Fantouré, par Bohi Di, de s'adresser directement au lecteur (seul juge), d'établir avec lui une sorte de tête-à-tête, de communication spirituelle ; de gagner sa confiance afin de pouvoir affirmer et justifier, selon ses propres termes son :

« [...] amour de la vérité, de la tolérance. Pour cela, confie-t-il, je mets dans mes livres l'angoisse de l'intolérance. Dans aucun de mes livres, on ne trouvera quoi que ce soit qui puisse pousser à l'intolérance ou à la division. Ainsi, le nom même que j'ai choisi, « fan », veut dire « bon », « tolérant ». J'ai voulu qu'il soit un symbole. »³⁰⁷

C'est au nom de cette même tolérance, du désir de séduire puis de dissuader que Birahima dans *Allah n'est pas obligé* confie au lecteur ses sentiments à la mort de l'enfant-soldat Kik :

« Kik avait sauté sur une mine. Le spectacle était désolant. Kik hurlait comme un veau, comme un cochon qu'on égorge. Il appelait sa maman, son père. C'était malheureux à voir. Un gosse comme ça, rendre l'âme comme ça, c'était pas beau à voir. »³⁰⁸

L'usage dans ce paragraphe des adjectifs affectivo-axiologiques (« désolant », « malheureux ») et des « subjectivèmes affectifs et évaluatifs »³⁰⁹ (« pas beau à voir », « rendre l'âme comme ça » (inutilement)) assure une fonction modalisatrice, évaluative et communicative.

Modalisants car ces termes expriment les sentiments que la mort de Kik suscite chez le narrateur : le dégoût. Évaluatifs, parce qu'ils montrent le jugement que Birahima porte sur la guerre civile, tribale et ses équivalents : l'absurdité, l'inhumanité, la

³⁰⁷ Interview accordée à Pierre Verrielle, in *Notre librairie* n° 88/89, juillet-septembre 1987, p. 124.

³⁰⁸ *Allah n'est pas obligé*, p. 97.

³⁰⁹ Termes empruntés à Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 70.

chosification de l'homme (au vu de la comparaison de Kik à un cochon égorgé). Communicatifs puisque Birahima en exprimant ses sentiments veut, à notre sens, s'adresser directement au destinataire, précisément, aux « faiseurs de guerre », pour agir sur eux. Il envisage, au regard de la forte émotion qui se dégage de ses propos, de faire appel aux sentiments des « seigneurs de la guerre », de toucher leur cœur, siège symbolique des mobiles, afin de les amener à reconsidérer leurs moyens de conquête du pouvoir.

D'ailleurs, Birahima propose le monde auquel les jeunes aspirent. En déclarant que celui de Kik « n'est pas beau à voir », il soutient par effet de contraste qu'un monde sans guerre, sans atrocités, sans égoïsme source de conflits, sans enfants-soldats est beau à voir, beau à vivre. Tel est le rêve d'un enfant, son imaginaire soumis à notre réflexion³¹⁰. On note ici le caractère normatif et pédagogique de l'autobiographie fictive. Les pensées que Birahima nous livre expriment un idéal éducateur et formateur. Cela est d'autant plus pertinent qu'il s'agit d'une réflexion extraite de la narration faite par un adolescent. On se trouve là devant des développements intéressants qui sont, sans doute, susceptibles d'ouvrir des voies narratives à une littérature qui n'avait essentiellement donné la parole qu'à des hommes et des femmes d'âge mûr. Le fait que des récits soient centrés, à l'image de *Allah n'est pas obligé*, sur des jeunes, présage la volonté des romanciers africains de diversifier les points de vue.

L'autobiographie fictive révèle enfin une démarche réaliste chez Oyono, Fantouré et Kourouma. En effet, au sujet de l'usage du héros-narrateur, Sunday Anozie écrit que « l'emploi de la forme du héros-narrateur a une importance sur laquelle il faut insister puisqu'elle se rapproche du sens du réalisme. »³¹¹

Deux raisons nous permettent de souscrire à la pensée de ce critique. D'une part, chacun de ces romanciers veut présenter les difficultés de son héros (dépendance

³¹⁰ C'est cet avantage lié au « je » du discours picaresque que relève Blancas Acinas lorsqu'elle met l'accent sur « la focalisation du roman picaresque et la possibilité qu'il fournit de pénétrer à l'intérieur d'une conscience ». « Entre l'autobiographie et le picaresque », in *Les lettres romanes*, Février-mai 1997, n°1-2, p. 101.

³¹¹ Sunday Anozie, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970, p. 190.

coloniale et les conséquences qu'elle a entraînées en Afrique chez Oyono ; violence politique et guerres tribales dans une Afrique indépendante chez Fantouré et Kourouma), comme une expérience historiquement vécue³¹². D'où leur souci de transcender l'imaginaire et de donner une impression d'authenticité en insérant l'histoire de leur texte dans un cadre quasi autobiographique. Ce qui donne au roman le statut de livre-témoignage, plus précisément, de livre-témoignage des opprimés³¹³. D'autre part, en laissant la parole à leur héros, Oyono, Fantouré et Kourouma prétendent jouer un rôle marginal dans leurs récits. L'illusion ainsi créée est bien celle d'un effacement relatif de la personnalité ou de l'opinion du romancier lui-même.

Au regard de l'usage de l'autobiographie fictive comme mécanisme de réalisme psychologique et de critique sociale, on peut conclure, en se référant à Ouellet et à Bourneuf que, chez ces romanciers africains, « projet et technique narrative sont indissolublement liés. »³¹⁴ Le ton des romans n'infirme pas cette remarque.

II. LE TON PICARESQUE

Le ton du discours, c'est la « couleur » qu'il prend, la manière de dire, d'écrire en l'espèce. Il est l'expression de l'état psychologique, des sentiments et des ressentiments du sujet parlant et du but du contenu du discours. Aussi, le ton peut-il être affectueux, cordial, conciliant, empathique, raffiné ou, au contraire, intimidant, moralisant, agressif, dédaigneux, antipathique. En tant que tel, il est révélateur de l'existence ou non d'une tension, d'un conflit.

³¹² La forme de journal intime dans *Une vie de boy* renforce cette idée. Ce texte est sous-titré *Le journal de Toundi*, car le romancier Oyono prétend, dans son introduction, l'avoir récupéré en deux cahiers d'un confrère décédé et l'avoir aussi traduit de la langue originelle « ewondo ». Le roman repose de ce fait sur la technique réaliste du manuscrit trouvé.

³¹³ C'est sans doute cette impression qui a fait dire à René Démois que les œuvres à la première personne ont « l'avantage de la vérité. », *Le roman à la première personne*, Paris, Armand Colin, 1975, p. 71. Lire aussi l'article de Michel Brix, « L'autobiographie et la problématique du réalisme », in *Ecriture de soi : secrets et réticences*, (Actes du colloque international de Besançon, 22-24 novembre 2000), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 29-47.

³¹⁴ *L'univers du roman*, op. cit., p.96.

Dans le corpus, le ton est au service de la critique. Il est moqueur ; il s'attaque au pouvoir colonial et néo-colonial en le tournant en dérision. Pour ce faire, il prend forme dans l'ironie, le trivial, la déconstruction langagière. Nous allons essayer d'analyser ces différents outils formels qui sont des modes corrélatifs de perception pour les romanciers et, implicitement, un mode de révolte pour leurs héros tout en rappelant, avec D. Souiller, que la « littérature picaresque implique des conventions d'écriture : un certain ton qui permet à l'ironie de se dissimuler sous l'ingénuité du picaresque. »³¹⁵

II.1. L'ironie

Si l'on se fie à certaines déclarations des auteurs, on peut dire qu'ils ont pris la plume pour dénoncer d'abord l'entreprise coloniale puis post-coloniale. Ainsi, pour Ferdinand Oyono, le « Cameroun a été un pays sur lequel on avait tiré un certain rideau de fantasmagorie. L'écrivain camerounais doit donc avant tout essayer de lever ce rideau. »³¹⁶ A propos des raisons qui l'ont incité à écrire *Les soleils des indépendances*, Kourouma déclare :

« J'ai écrit par nécessité. Suite aux faux complots mis en place par Houphouët Boigny et à l'arrestation de mes amis, il fallait écrire pour témoigner, pour dire la vérité. »³¹⁷

Ce sont des affirmations qui expliquent pourquoi il est fréquemment question dans la littérature coloniale et post-coloniale des méfaits de la colonisation et des travers des nouvelles autorités africaines. L'une des ressources du picaresque dont ils usent pour atteindre ces objectifs est l'ironie.

La raison viendrait du but de l'ironie. Selon Henry Suhamy, « Tandis que l'hypocrite veut tromper le monde, l'ironiste le détrompe. »³¹⁸ Cette assertion présente l'utilisateur de ce procédé comme « un diseur de vérité », un éclaircisseur, en somme un dénonciateur. Voyons comment ces remarques s'appliquent aux auteurs étudiés ; en

³¹⁵ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 59.

³¹⁶ Cité par David Diop, « Une vie de boy », in *Présence africaine*, n°11, décembre 1956 – janvier 1957, p. 125.

³¹⁷ Déclaration faite le 28/03/01 lors des « Premières universités libres de la Francophonie » à Limoges.

³¹⁸ Henri Suhamy, *Les figures de style*, Paris, P.U.F, 1981, p. 116.

d'autres termes, comment l'ironie apparaît dans leurs textes. Pour une meilleure lisibilité, nous aborderons successivement les œuvres coloniales puis post-coloniales.

II.1.1. L'ironie comme arme du procès du colonisateur dans *Une vie de boy*

La présence coloniale en Afrique a été qualifiée de « mission civilisatrice ». Pour justifier une telle idée, le colonisateur n'a perçu dans le Noir généralement que des défauts : il est sale, voleur, sanguinaire, alcoolique, sans culture³¹⁹. Apparaît ainsi d'un côté le Blanc, homme civilisé et de l'autre le Noir, homme à civiliser. Oyono montre qu'il n'en est rien ; que le Blanc n'est pas meilleur que le Noir et inversement. Pour ce faire, cet auteur n'hésite pas à ridiculiser les personnages blancs ou les Noirs qui les idéalisent à travers des situations ou des procédés ironiques. On peut les regrouper sous deux formes : l'ironie à valeur culturelle et l'ironie classique.

II.1.1.1. L'ironie à valeur culturelle

Dans ce cas d'espèce, l'ironie est masquée sous des symboles sociaux. Elle a trait aux réalités nationales ou supposées telles par Oyono. L'ironie qui en découle n'est perceptible dans toute son acuité que par le virtuel lecteur qui connaît les signifiés sociaux codés et qui est capable de les comprendre et de les replacer dans le contexte de la sagesse populaire camerounaise en particulier et africaine en général. Elle nécessite, au risque de tomber dans une mauvaise interprétation, la prise en compte de l'aspect ethno-linguistique. Analysons quelques exemples.

II.1.1.1.1. La valeur de l'araignée dans une situation de contraste

Le contraste apparaît entre les sentiments éprouvés par Toundi au début de ses relations avec les Blancs et ceux qu'il exprime à la fin de l'œuvre. Après avoir qualifié la tradition de ses parents de « fameuse », le héros d'Oyono confie une fois hébergé par le prêtre : « Je dois ce que je suis devenu au père Gilbert. Je l'aime beaucoup, mon

³¹⁹ *Une vie de boy*, p. 77-83.

bienfaiteur. »³²⁰ Cette déclaration qui met en évidence la reconnaissance témoigne de ce que ce personnage africain se sent heureux après sa fuite du domicile parental. Le milieu occidental est donc pour lui synonyme de bien être, contrairement au cadre africain. D'ailleurs, le substantif élogieux « bienfaiteur » attribué au père Gilbert laisse deviner que Toundi perçoit en son père le contraire du prêtre. Mais sa joie est de courte durée comme l'illustre cet aveu plein de regrets :

« Si j'avais su prévoir [...]. J'aurais sûrement fait de vieux os si j'étais resté sagement au village. Ma mère avait raison. »³²¹

Toundi est mort, malmené par ses « bienfaiteurs ». Le message ironique qui ressort de cette opposition de sentiments (bonheur/malheur ; joie/regrets) n'est identifiable que grâce au décodage du symbolisme de la scène où meurt Toundi :

« [Toundi] se perdit dans une rêverie qui fut interrompue par une quinte de toux. Il ramena ses bras décharnés sur sa poitrine. Je remontai la mèche de la lampe. Son ombre se projeta sur le mur lézardé de l'*aba* où couraient deux araignées. Leurs ombres démesurément agrandies ressemblaient à deux pieuvres dont les tentacules tombaient comme les branches d'un saule pleureur sur l'ombre simiesque de la tête du moribond. »³²²

On remarque, dans ces derniers moments de la vie de Toundi, la présence de deux araignées. Celle-ci n'est pas fortuite mais très chargée sémantiquement. Une méconnaissance du rôle de l'araignée amènerait le lecteur à laisser échapper un message de l'auteur. En fait l'araignée symbolise, dans les contes africains, la sagesse, la perspicacité, le discernement, la ruse³²³. Par conséquent, l'apparition de deux araignées est une procédure utilisée par l'auteur pour signifier au lecteur avisé, surtout africain, que ces qualités ont manqué à Toundi quand il a rejeté les siens au bénéfice du colonisateur. C'est en cela qu'il a « une ombre simiesque »³²⁴, image qui rappelle une

³²⁰ *Ibid.*, p. 24.

³²¹ *Une vie de boy*, p. 13.

³²² *Ibid.*, p. 13-14.

³²³ Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaires des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Seghers, 1969, T.1, p. 92-97.

³²⁴ Toundi est donc doublement perçu comme un singe. Ici par ses compatriotes et comme nous l'avons déjà indiqué par les colons.

contrefaçon de l'être intelligent. On discerne clairement que Toundi souffre pour s'être mépris sur la nature exacte du colonisateur.

En effet, l'exagération des formes projetées sur le mur et le toit qui reflète la démesure de la punition qui frappe Toundi (les pattes des araignées sont transformées en symbole d'horreur : « comme des pieuvres ») voudrait montrer que le danger pour l'Africain est dans le monde européen colonialiste qui apparaît ici comme un univers du crime. Par conséquent, aux yeux de l'auteur, l'irréparable serait, pour un Africain, de renoncer à son passé et à ses traditions pour s'insérer dans l'univers occidental. En faisant mourir Toundi, Oyono signifierait au colonisé africain d'alors, le sort de ceux qui rejettent leur origine africaine pour s'acoquiner avec la civilisation du colonisateur. L'ironie se présente donc ici comme l'autocorrection de la fragilité de soi dans une situation de dépendance coloniale.

En se désolidarisant de son personnage à travers le procédé ironique, Oyono célébrerait les connaissances traditionnelles qui ont préservé l'Africain depuis les origines de sa race et au sujet desquelles Dominique Zahan a noté :

« La tradition africaine est, pour l'Africain, l'expérience du groupement humain. Elle constitue l'ensemble des acquisitions que les générations successives ont accumulées depuis l'aube des temps, dans les domaines de l'esprit et de la vie pratique. Elle est la somme de la sagesse détenue. Elle est ainsi un rameau porteur, une protection. »³²⁵

Ce message crypté qui se dégage de l'analyse du sort de Toundi rappelle un des buts de l'ironie relevés par Philippe Hamon :

« L'ironie est une posture essentiellement « réactionnaire » au sens général de tout ce qui résiste à l'importation des modes venus de l'étranger. »³²⁶

³²⁵ Dominique Zahan, *Religion, spiritualité et pensée africaine*, Paris, Payot, 1970, p. 80.

³²⁶ *L'ironie littéraire, op. cit.*, p. 18.

II.1.1.1.2. Le rôle symbolique du fromager dans une situation d'ironie du sort

L'ironie du sort apparaît dans les circonstances dans lesquelles est mort le père Gilbert. Elles ont l'air d'un châtement. Le narrateur raconte que les branches d'un fromager avaient terrassé deux Grecs. Au vu de cette mort, le commandant de Dangan parlait de l'abattre. Cependant, avant que cela ne fut fait, le père Gilbert subit le même sort : « On l'a retrouvé ensanglanté, écrasé sur sa motocyclette par l'une des branches du fromager géant que les indigènes appellent « le broyeur de Blancs. »³²⁷ Qu'évoque cet arbre dans l'esprit du lecteur camerounais ? « Certains arbres au Cameroun sont moins des arbres que des représentants des dieux. Il y a quelque chose de puissant et de divin en eux »³²⁸ répond Willy Umezina. Il en va de même du « broyeur des Blancs » d'*Une vie de boy*. C'est un fromager mystique, un médium par lequel les sorciers indigènes, en collaboration avec les génies, les esprits des ancêtres, font enlever la vie. En arbre-vengeur, il n'élimine pas les Noirs colonisés, mais écrase seulement les Blancs colonisateurs.

En « broyant »³²⁹ le prêtre, représentant de l'église chrétienne occidentale, les dieux bantous montrent à tous qu'ils sont maîtres de leur univers. On saisit qu'implicitement, Oyono veut contester le paganisme attribué au Noir et l'idée de la suprématie de la religion occidentale sur la religion traditionnelle africaine. La déclaration du R. P. S. Drumont, prêtre catholique désabusé, résume la pensée d'Oyono :

« Ces braves gens ont bien adoré Dieu sans nous. Qu'importe s'ils l'ont adoré à leur manière en dansant au clair de lune ou en portant des gris-gris d'écorce d'arbre. Pourquoi nous obstiner à leur imposer notre manière de voir ? »³³⁰

³²⁷ *Une vie de boy*, p. 26.

³²⁸ *La religion dans la littérature africaine, op. cit.*, p. 82.

³²⁹ Le verbe « broyer » est ici idéologiquement et culturellement marqué quand on se réfère à Umezina qui, s'appuyant sur René Bureau, écrit qu'il y a chez les Camerounais « deux sortes de morts : la mort normale et la mal-mort . Cette dernière est la mort violente, la mort « debout », la mort imprévue » (*La religion dans la littérature africaine, op. cit.*, p. 51, 52). Le verbe employé par Oyono montre que le missionnaire a connu le second type de mort : la mort anormale du fait des dieux bantous.

³³⁰ Beti Mongo, *Le pauvre Christ de Bomba, op. cit.*, p. 60.

A l'examen de ces deux exemples que nous avons qualifié d'ironie à valeur culturelle, nous pouvons conclure que la nécessité du décodage des symboles et pratiques culturels (araignée/fromager) pour saisir l'ironie oyonesque dans toute sa plénitude stipule que le narrataire « degré zéro »³³¹ de Gérard Prince, celui qui ne dispose que de l'outil linguistique (le français ici) se trouve handicapé. Il lui faudra ajouter à la pratique de la langue, une certaine connaissance de la culture de l'auteur³³². Peut-être pour atténuer cette difficulté et rendre son message accessible à un plus grand nombre, Oyono n'a pas manqué d'user de ce que nous appelons l'ironie classique.

II.1.1.2. L'ironie classique

Oyono use en effet des formes ironiques courantes qui ne nécessitent pas forcément la connaissance de sa culture. La maîtrise de l'outil de communication et une lecture attentive permettraient à tout lecteur de tout horizon de discerner son message. Notons ces quelques illustrations.

II.1.1.2.1. La description ironique des personnages féminins blancs

Le portrait des femmes est peu flatteur dans *Une vie de boy*. Oyono, complice du narrateur, insiste sur les disproportions, les déformations, les contorsions physiques. A la manière d'un caricaturiste, l'auteur saisit volontairement un trait du physique des personnages blancs et l'agrandit, l'exagère afin d'aboutir à une physionomie comique, ridicule. C'est particulièrement le cas des personnages féminins.

De Madame Salvain, Toundi rapporte qu' « elle avait caché ses mollets de coq dans un pantalon de toile. »³³³ Quelques pages plus loin, à la Résidence, il récidive :

³³¹ On lira à ce sujet l'analyse de Vincent Jouve, *La poétique du roman*, op. cit., p. 104.

³³² Anne-Marie Laurian soutient cette idée dans ses réflexions sur l'humour. « La compréhension de l'humour : question de langue ou question de culture ? », in *Les mots du rire : comment les traduire ? Essai de lexicologie contrastive*, Bruxelles, Peter Lang SA, 2001, p. 183-201, (sous la direction de Anne-Marie Laurian et Thomas Szende).

³³³ *Une vie de boy*, p. 52.

« La femme du docteur parut aussi plate qu'une pâte violemment lancée contre un mur. Les grosses jambes de Mme Gosier-d'Oiseau étaient empaquetées dans son pantalon comme du manioc dans une feuille de bananier. »³³⁴

Elles présentent toutes une laideur comique. Et toute la subtilité d'Oyono réside dans ce que par un glissement, il érige, par l'intermédiaire de ses personnages, cette forme risible en canon de beauté du personnage féminin de race blanche. Cela ressort des propos de Mekongo, un ancien combattant qui racontait son expérience sexuelle avec une blanche et de la réaction de son auditoire :

« - Je voulais une vraie Blanche, cheveux couleur de la barbe de maïs, les fesses comme une pâte collée au mur.

- Ça, c'était une vraie femme blanche, approuva quelqu'un.

Tout le monde hocha la tête. Un murmure d'approbation parcourut la foule. »³³⁵

Ces « êtres de papier » sont unanimes sur un fait, une équivalence : femme blanche = fesse plate. Le but d'une telle écriture transparaît dans l'exception que constitue Madame Decazy : « J'admirai, chose rare, ses dents aussi blanches que celles de nos filles. »³³⁶ Cette remarque doublée de comparaison de Toundi traduit deux idées :

1. La beauté de Mme Decazy est « chose rare ». C'est un cas particulier ; la beauté serait donc une exception chez les blanches.

2. La beauté de « nos filles » (femmes camerounaises en particulier et africaines en général) est chose courante, habituelle. La beauté serait liée à la femme noire.

Sigmund Freud remarquait qu'« On peut rendre comique une personne pour faire en sorte qu'elle devienne méprisante, pour lui enlever sa prétention à la dignité et à l'autorité »³³⁷. Telle semble être l'idéologie qui sous-tend la caricature du personnage de la femme blanche et qui révèle le parti pris d'Oyono. Dans cette logique, au corps

³³⁴ *Ibid.*, p. 76.

³³⁵ *Une vie de boy*, p. 91.

³³⁶ *Ibid.*, p. 73.

³³⁷ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1988, p. 336. Traduction de l'allemand par Denis Messier.

ridicule de la blanche, le romancier oppose, (on pourra parler ici d'un comique de comparaison), le corps attrayant de la femme africaine. Cette assertion justifierait la description suivante de Sophie, un personnage africain :

« Mon Dieu, qu'elle était belle ! Son teint acajou prenait des reflets cuivrés dans la lumière qui l'inondait. »³³⁸

L'exclamation ici évoque l'éblouissement, l'hébetude, la fascination devant ce beau corps noir. Ce passage poétique a un accent négritudien. Il rappelle, « Femme noire », le poème de Senghor, qui exalte la beauté de la femme africaine :

« Femme nue, femme noire/Vêtue de ta couleur qui est vie, de ta forme qui est beauté !/Ta beauté me foudroie en plein cœur, comme l'éclair d'un aigle/Tamtam sculpté/Huile que ne vide nul souffle/Je chante ta beauté, forme que je fixe dans l'Eternel. »³³⁹

Ainsi, tout comme Senghor, dans une situation coloniale synonyme de négation de tout ce qui est noir, Oyono, avec sa part de subjectivité, altère la dimension divine accordée aux Blancs au moyen de la caricature ironique, du choix et de l'exagération d'un trait particulier au profit du Noir.

II.1.1.2.2. Le rire ironique

Il occupe une place de choix dans *Une vie de boy*. On le retrouve fréquemment parmi les personnages africains. En tenant compte du contexte, le rire dépasse le plus souvent le stade de l'esthétique pure, du rire fortuit pour atteindre le rire critique, intentionnel.

En général, ce qui provoque le rire des personnages africains c'est, selon les termes d'Henri Bergson, « la raideur du caractère, de l'esprit »³⁴⁰ des colons. Par exemple, les domestiques à la Résidence sont saisis d'un fou rire à la suite de la découverte des « petits sacs de caoutchouc » (périphrase pour désigner les préservatifs). Apprenant cela, le cuisinier « se laissa choir sur une caisse vide, secoué par des spasmes

³³⁸ *Une vie de boy*, p. 59.

³³⁹ Léopold S. Senghor, « Femme noire », *Œuvre poétique*, Seuil, 1990, p. 16-17.

³⁴⁰ Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F, 1962, p. 15.

du rire. Un rire énorme fendit latéralement son visage. »³⁴¹ Quant à Baklu, il « se plia en deux [...] se laissa glisser à terre et ses épaules se soulevèrent et s'affaissèrent successivement tandis qu'il laissait échapper de petits jappements. »³⁴² Le rire ici ne prend tout son sens que par rapport aux relations tendues entre Madame Decazy et ses domestiques. En fait, ce qui provoque le rire de ces personnages, c'est la situation ironique qui est perceptible dans le fait qu'ils détiennent, en témoins oculaires, la preuve de l'infidélité de leur patronne tyrannique.

Faire rire ses personnages des défauts de la femme du commandant participe d'une écriture intentionnelle de la part d'Oyono. Selon Bergson en effet :

« Toujours humiliant pour celui qui en est l'objet, le rire est véritablement une espèce de brimade sociale. Le rire châtie les mœurs. Il y entre l'intention inavouée d'humilier, et par là, il est vrai, de corriger. Le rire est avant tout, une correction [...]. Il invite à corriger les défauts et à s'améliorer intérieurement. »³⁴³

On comprend clairement que le dessein des rieurs du texte d'Oyono est à la fois d'« humilier » et surtout de « corriger les défauts » de caractère du colonisateur. Dès lors, la nature des rapports Blancs/Noirs change, prend une autre dimension. Puisque le colonisé aide le colon à améliorer son mode de vie, l'idée de « mission civilisatrice » est ici battue en brèche ; celui-ci n'apparaît plus comme un personnage à civiliser mais un partenaire.

D'autre part, puisque « le rieur rentre tout de suite en soi, s'affirme plus ou moins orgueilleusement »³⁴⁴, Oyono tendrait à soutenir implicitement la suprématie du mode de vie des personnages camerounais, du moins, leur humanité. Le rire est donc pour Oyono, dans une situation de colonisé, une arme de défense des valeurs africaines.

³⁴¹ *Une vie de boy*, p. 132.

³⁴² *Ibid.*, p. 134.

³⁴³ *Le rire. Essai sur la signification du comique*, op. cit., p. 150.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 151.

II.1.1.2.3. La parole isolée ou insérée du narrateur

Il s'agit des remarques du narrateur dans une situation de discours direct libre. Soulignant sa fonction, Francis Berthelot écrit que la parole isolée « concentre en quelques mots une façon de penser, un regard porté sur une situation ou la morale à tirer d'une histoire. »³⁴⁵ Oyono en use à des fins ironiques dans son texte. Cela lui permet de donner son opinion à travers Toundi, surtout quand il est question d'une réflexion d'un personnage blanc sur un indigène. Les quelques exemples qui suivent illustrent nos propos.

A la Résidence, Toundi ne se prive pas de commenter les déclarations de Gosier-d'Oiseau :

«- Mon z'ami, dit Gosier-d'Oiseau en imitant faussement le petit nègre, nous pas buveurs d'indigènes !

- Un jour... un jour... en tournée [...]

- Il se gratta le pavillon de l'oreille et *devint tout rouge.* »³⁴⁶

Mme Salvain, un peu plus bas, n'échappe pas à ses remarques :

« - Tous les matins, c'est d'abord l'odeur de l'alcool et de crasse qui me parvient de la véranda. C'est ce qui m'annonce que mon boy est là. *Cette confidence n'eut aucun succès.* »³⁴⁷

Une page après, nous lisons de l'amie de la femme du pasteur : « - Ce n'est pas New York City ! dit *bêtement* sa grosse amie. »³⁴⁸

Examinons ces paroles insérées. Pour Toundi, Gosier-d'Oiseau est « devenu tout rouge » après avoir affirmé que les indigènes étaient alcooliques. Ce changement de couleur est sans doute le signe révélateur d'une gêne ; la conscience de dire quelque chose de contestable. On comprend pourquoi, estime Toundi, il « imitait faussement ». En soulignant ensuite que l'amie de la femme du pasteur a « dit bêtement », il insiste

³⁴⁵ Francis Berthelot, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001, p. 156.

³⁴⁶ *Une vie de boy*, p. 78. Nous soulignons.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 78. Nous soulignons.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 79. Nous soulignons.

sur sa naïveté. On s'aperçoit ainsi qu'au moyen de quelques remarques insérées, Toundi ridiculise ces différents locuteurs et conséquemment met en cause soit la véracité soit la pertinence des idées émises.

En outre, précise Berthelot, les répliques isolées du narrateur, selon leur position, jouent un rôle fondamental :

« Placée en fin de texte, une réplique isolée prend une valeur définitive, qui lui donne un poids supérieur à toutes les autres. C'est, au sens fort du terme le mot de la fin. »³⁴⁹

Ainsi en est-il de la réplique de Toundi à la fin des commentaires des colons à la Résidence. Il note : « Chaque Blanc inventa quelque chose. »³⁵⁰ C'est « le mot de la fin », l'idée maîtresse à retenir : tout ce qui a été dit des indigènes de Dangan n'est qu'« invention », spéculation.

II.1.1.2.4. Les allusions sarcastiques

Celles qui ont attiré notre attention tendent à mettre en doute la morale des prêtres. Cette idée est discernable dans les précisions que Toundi donne sur l'emplacement de la tombe du père Gilbert :

« On a enterré mon bienfaiteur dans le coin de cimetière réservé aux Blancs. La tombe du révérend père Gilbert voisine avec celle de la fille que M. Diamont avait eue de sa maîtresse. »³⁵¹

Du père Vandermayer, le narrateur rapporte également :

« Le père Vandermayer a eu un accès de paludisme. Il a crié des obscénités toute la nuit. Le père Gilbert nous a interdit de rôder autour de sa chambre. »³⁵²

Apparemment, la maladie a révélé ses obsessions. Toundi dévoile de lui une psychologie immorale. Il n'est pas superflu de noter que des termes aux allures

³⁴⁹ *Parole et dialogue dans le roman, op. cit.*, p. 162.

³⁵⁰ *Une vie de boy*, p. 82.

³⁵¹ *Une vie de boy*, p. 31.

³⁵² *Ibid.*, p. 26.

subversives comme « homme-femme-blanc », « habillé d'une robe de femme » sont utilisés pour les désigner.

Ces quelques figures ironiques analysées présentent *Une vie de boy* comme un roman démystificateur du colonisateur. C'est un livre de combat. Une telle remarque explique probablement le parti pris d'Oyono qui est lisible dans la peinture essentiellement négative des personnages blancs. Mais, autre temps, autre combat avec la même arme picaresque : le procès du dictateur africain.

II.1.2. L'ironie comme moyen de raillerie des indépendances africaines : le regard sur soi

Beaucoup de personnages politiques tyranniques se font appeler abusivement « père des indépendances. » Ils font d'elles leur chose, leur propriété à l'image de N'Dourou Wembîdo dans *Les écailles du ciel* de Tierno Monénembo :

« Indépendance : idée de N'Dourou Wembîdo, effort de N'Dourou Wembîdo, enfant de N'Dourou Wembîdo, propriété inaliénable de N'Dourou Wembîdo. »³⁵³

Pour les railler, les romanciers n'hésitent pas à mettre en cause la réalité même de l'indépendance. Cette idée apparaît en filigrane, dans le texte de Fantouré au travers d'un procédé : les guillemets.

Dans *Le cercle des tropiques*, cet auteur, au regard du contexte d'énonciation, use des guillemets pour montrer au lecteur qu'il ne doit pas prendre un mot au sens lexical, dénotatif. C'est entre autres le cas du terme « indépendance » : « Baré Koulé apparaissait comme le porteur auréolé du flambeau de la liberté, il était celui qui avait arraché « l'indépendance » »³⁵⁴.

Une page après, nous lisons :

³⁵³ *Les écailles du ciel*, p. 183.

³⁵⁴ *Le cercle des tropiques*, p. 155.

« Nos cœurs se consumaient d'espoir au moment où l'« Indépendance » allait être déclarée [...]. Au nom de son pays, il déclara « indépendant » le territoire des Marigots du Sud. »³⁵⁵

Ajoutons à ces exemples, ce dernier :

« J'aurai [Bohi Bi] aimé qu'à l'instant où on nous déclarait « indépendant » les nuages prennent différentes couleurs. »³⁵⁶

Sur trois pages, Fantouré emploie quatre fois le mot « indépendance » avec les guillemets. Une manière pour lui d'imprimer dans l'esprit du lecteur le bluff que masque l'indépendance des « Marigots du Sud »; pour mettre ironiquement en lumière la mystification que constitue l'indépendance.

Le cercle des tropiques partage cette vision de l'indépendance avec *La vie et demie*. Sony Labou Tansi y écrit en effet que « l'indépendance, ça n'est pas costaud, costaud. »³⁵⁷ Ce propos ne fait rien d'autre que réduire la portée de l'indépendance. La répétition « costaud, costaud » insiste d'ailleurs sur son insignifiance. Elle implique quelque chose de « petit, petit ». Une des explications d'une telle approche de l'indépendance se trouve dans « la puissance étrangère qui fournit les guides »³⁵⁸, un leitmotiv dans le texte de Sony. Elle est à la fois un symbole et un programme. Elle est un aveu de la suprématie ou tout au moins de l'influence active de l'Occident auquel elle renvoie : une puissance face à l'impuissance nationale. On se rappelle, dans *La vie et demie*, que c'est la puissance étrangère qui installe la longue liste des guides dont les règnes sont en moyenne de quarante ans. C'est aussi elle qui les équipe en moyens leur permettant d'imposer leur régime. A la lumière de ce qui précède, on comprend ce réalisme d'un personnage du *Cercle des tropiques* :

« Je ne parvenais pas à réaliser la fin brusque des responsabilités des toubabs sur les Marigots du Sud, la fin de leur influence sur nos destinées. Je ne voyais pas comment

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 156.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 157.

³⁵⁷ *La vie et demie, op. cit.*, p. 42.

³⁵⁸ *La vie et demie, op. cit.*, p. 125.

un siècle de présence allait s'effacer par la simple signature d'un morceau de papier. »³⁵⁹

C'est vraisemblablement ce même constat - la préservation de l'hégémonie des ex-colonisateurs dans la vie politique et économique des ex-colonisés - qui a fait dire à Sony Labou au sujet de l'indépendance qu'« il y a eu une fausse couche au début des années 60. »³⁶⁰

« Cette fausse couche » est davantage perceptible, dans *Le cercle des tropiques*, dans ce que nous appelons « la dégradation des sentiments » de la population des « Marigots du Sud », le jour même de l'indépendance :

« Le drapeau de la République des Marigots du Sud fut présenté au peuple. Le peuple applaudit, très digne. La nouvelle garde républicaine joua notre hymne national. Le peuple applaudit, fier. Le nouveau chef de l'Etat se présenta, leva le bras. Le peuple applaudit, content. Le président présenta son gouvernement. Le peuple applaudit. Libre. Le défilé commença. Les soldats, les gendarmes passèrent, les blindés suivirent. Le peuple applaudit, détendu. Le défilé continua. La milice de Baré Koulé et de son Parti Social de l'Espoir arriva à son tour, chemises rouges et pantalons bleus. Le peuple murmura, les mains moites, craintif. »³⁶¹

Les derniers sentiments du peuple en fin de cérémonie (murmure, crainte, mains moites (une sorte de paralysie)), qui s'opposent aux premiers (digne, fier, content, détendu) augurent des jours sombres. Le traumatisme lié à la vue de la milice s'explique par le fait que ce groupe paramilitaire est synonyme de violences, d'humiliations, de non-droit. C'est donc un Etat policier qui remplace les colons. Une dictature (africaine) remplace une autre (coloniale).

Puis, s'intéressant au nouveau président, Fantouré met en exergue, par une antiphrase son programme de gouvernement. Son héros déclare : « Les mots ! Heureusement qu'il avait les mots pour mettre sur pied les Marigots du Sud

³⁵⁹ *Le cercle des tropiques*, p. 153.

³⁶⁰ Propos recueillis par Daniel Maximin, « Tchicaya/Sony, le dialogue interrompu », in *Notre librairie*, n°92-93, mars-mai 1998, p. 89.

³⁶¹ *Le cercle des tropiques*, p. 157.

indépendants !»³⁶² L'absence de projet social, l'inculture politique est mise à nu. Elle est accentuée par la non-maîtrise de l'outil de communication par les dignitaires du « messie-koïisme »: « Bande de lâches, cria le commissaire, je défie quiconque d'entre vous de dire en *quatre-z-yeux* ce que vous criez là ! »³⁶³ Cette faute ajoute au ridicule et à l'incompétence des membres du parti.

On comprend dès lors la déception de Fama perceptible dans cette autre antiphrase des *Soleils des indépendances* : « Un prince Doumbouya ! Totem panthère faisant bande avec les hyènes. « Ah ! Les soleils des Indépendances ! » »³⁶⁴

Le mot « soleil », utilisé métaphoriquement, connote la grandeur, l'éclat et le renouveau, dans la pensée des Malinkés (l'ethnie de Kourouma). Mais dans ce passage, « soleil » perd son sens positif pour devenir péjoratif. A l'analyse de l'exclamation (« Ah ! Les soleils des Indépendances ! ») qui évoque l'exaspération, « soleil » a ici le sens de jours sombres, de souffrances. « Les soleils des indépendances » sont de ce fait des temps d'obscurité, de décadence et non d'éclat et de grandeur.

Au vu de tout cela, Fantouré pouvait conclure ironiquement :

« Notre indépendance était déjà si violée que plus personne ne se doutait de sa débauche. Les proxénètes de « Mademoiselle Indépendance » bâtissaient en secret leurs maisons closes, la bourse des trafics illicites allait déjà bon train [...]. Notre indépendance sentait le vice. La mariée était trop belle, trop pulpeuse, trop voluptueuse pour calmer les sens et donner un bonheur serein au peuple. »³⁶⁵

Et Kourouma de renchérir dans *Les soleils des indépendances* : « Qu'apportèrent les Indépendances ? Rien. »³⁶⁶ Les plus sceptiques sont apostrophés par le narrateur : « Vous paraissez sceptique ! Eh bien, moi je vous le jure, [...] je vous le jure. »³⁶⁷ Celui-ci

³⁶² *Le cercle des tropiques*, p. 160.

³⁶³ *Ibid.*, p. 247. Nous soulignons.

³⁶⁴ *Les soleils des indépendances*, p. 11.

³⁶⁵ *Le cercle des tropiques*, p. 140.

³⁶⁶ *Les soleils des indépendances*, p. 25-27.

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 9.

défend avec vigueur la justesse de ses remarques d'où la reprise³⁶⁸ de la proposition « je vous le jure ». Remarquons que cet engagement solennel de dire vrai apparaît dès le début du récit (première page). C'est un procédé qui pourrait laisser entendre que tout ce qui va suivre est « vérité ». Il s'agit ainsi d'une sorte de garantie.

Une réponse de Kourouma à une question de Marc Fenoli explique ce recours au procédé ironique à l'endroit de l'Africain : susciter le sens de la responsabilité :

« Je manie l'ironie à l'égard des Africains parce que je crois que je veux dire la vérité aux Africains ; moi-même je suis Africain, je pense que nous avons beaucoup de responsabilités dans nos malheurs et il faut le dire, il faut le reconnaître. Beaucoup d'Africains disent « c'est les autres », or je crois que nous devons assumer cette responsabilité ; notre malheur n'est pas venu gratuitement. »³⁶⁹

Outre l'idée de prise de conscience, l'usage de l'ironie véhicule une certaine prudence des romanciers. C'est un instrument de protection dans une situation de rapport inégalitaire comme l'écrit Vincent Jouve :

« L'ironie, discours allusif et détourné qui s'explique bien souvent par l'impossibilité de proposer un discours transparent suppose un opposant, à savoir la norme (sociale, politique ou culturelle) qui interdit précisément la parole explicite. »³⁷⁰

L'« opposant » chez Oyono est le colonisateur. Avec Fantouré et Kourouma, il s'incarne dans les gouvernants (Baré Koulé, image de Sékou Touré, et le président de la Côte des Ebènes, métaphore de Houphouët Boigny, respectivement premiers dirigeants de la Guinée et de la Côte d'Ivoire). Face à cette puissante opposition, la distance sémantique construite par et dans le discours ironique permet à ces romanciers de se protéger. L'ironie est de ce fait une manière rusée de bénéficier en même temps d'une impunité et d'une efficacité dans une atmosphère de tension.

³⁶⁸ « Le chiffre deux multiplie la puissance à l'infini » notait Jean Chevalier et G. Alain, (*Dictionnaire des symboles, op. cit.*, p. 352). On peut sur cette base soutenir que le double emploi de « Je vous jure » « multiplie à l'infini » l'incontestabilité des dires du narrateur des *Soleils des indépendances*.

³⁶⁹ Propos recueillis par Marc Fenoli, le 18 janvier 1999, « Kourouma le colossal », sur <http://www.culture-developpement.asso.fr>. Lire aussi les déclarations similaires de Kourouma dans *Libération* des 20 et 21 janvier 2001, p. 59.

³⁷⁰ Vincent Jouve, *La poétique du roman, op. cit.*, p. 86.

Mais, dans ce conflit, l'« ironisant », le romancier, parce qu'il manipule le langage, le dédouble, tend à considérer l'« ironisé », la cible, comme un balourd, un naïf. L'ironie est ainsi implicitement révélatrice d'un sentiment de supériorité (intellectuelle) chez le romancier qui croit pouvoir tromper la vigilance du mis en cause. Dans son analyse de « la forme intérieure du roman », Georg Lukàcs avait fait allusion à cette supériorité froide inhérente à l'ironie qui :

« [...] réduirait la forme objective à une forme subjective - celle de la satire - et la totalité à un simple aspect, car elle contraint le sujet qui contemple et qui crée à s'appliquer à lui-même sa propre connaissance du monde, à se prendre lui-même, tout aussi bien que ses créatures, pour libre objet d'une libre ironie, bref, de se muer en sujet purement réceptif. »³⁷¹

Quoi qu'il en soit, l'ironie comme instrument de mise en question de la vision colonialiste et néocolonialiste du monde africain rappelle les remarques de Fernao Pinto au sujet du picaresque : « Le roman picaresque se caractérise par la volonté de mettre en question par une ironie la vision du monde. »³⁷²

II.2. Le langage non ennobli ou non poétique

Parmi les éléments de différenciation du picaresque d'avec le chevaleresque, Bakhtine énumère leur rapport au langage. Le premier est populaire quand le second se veut savant :

« Le roman de chevalerie en prose s'oppose au plurilinguisme « bas », « vulgaire » et, pour lui faire contrepoids, met en relief son discours spécifiquement « ennobli », littéraire, savant. Le roman de chevalerie devient le véhicule d'une catégorie de la *littérarité du langage*. Il a la prétention d'imposer le beau style et le bon ton. »³⁷³

Cet amour pour le discours poétique est idéologiquement marqué pour cette forme d'écriture. Elle est vecteur d'un conformisme voire d'une uniformité. Aussi Bakhtine ajoute-t-il :

³⁷¹ Georg Lukàcs, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968, p. 70.

³⁷² Fernao Pinto Mendes, *Pérégrinations*, Trad. de Robert Viale, Paris, Ed. de la Différence, 1991, p. 10.

³⁷³ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 198.

« La perspective objectale et expressive de ce discours romanesque n'est pas la perspective changeante mais la perspective figée d'un homme cherchant à conserver toujours la même pose immobile. »³⁷⁴

Le picaresque détruit cet esprit conservateur à travers sa liberté langagière, une certaine arrogance que Marcel Bataillon qualifie de « veine picaresque »³⁷⁵. Cette logique apparaît essentiellement dans les œuvres de Kourouma à deux niveaux : le discours agressif et le plurilinguisme.

La première idée se manifeste dans ses romans à travers le choix de signifiants acerbes, injurieux. Cette facette du discours épideictique (c'est selon la tradition rhétorique le genre de la louange ou du blâme) dans les textes de Kourouma se focalise sur les dirigeants des partis uniques et les « seigneurs de la guerre ».

Au sujet des premiers, Kourouma, sous le couvert d'un personnage aigri, Fama, les traite distinctement de « fils d'esclaves » (p. 25), de « fils de chiens » (p. 26), d'« idiots » (p. 60), de « bâtards de politiciens » (p. 95), de « voleurs, menteurs » (p. 97), etc. ; puis, cumulativement, de « bâtards de fils de chiens d'esclaves » (p. 190) dans *Les soleils des indépendances*.

Dans la même logique, Houphouët-Boigny, Blaise Compaoré (chef d'Etat du Burkina), Kadhafi (président de la Libye) et Sani Abacha (ex-président du Nigeria) sont qualifiés de « dictateurs » et de « bandits » dans *Allah n'est pas obligé*³⁷⁶. Quant aux « faiseurs de guerre » que sont Charles Taylor (ex-président du Liberia), Foday Sankoh (leader du RUF), en plus de les qualifier de « bandits », Kourouma les tient pour des « couillons au carré », des « cons », des « écervelés »³⁷⁷. Pour lui, ils sont des « ouya-ouya ». Et l'auteur d'expliquer : « Ouya-ouya signifie un va-nu-pieds, un teigneux, d'après Inventaire des particularités du français en Afrique. »³⁷⁸ Tout ce discours est agrémenté d'exclamations comme « merde ! putain ! salaud ! » (p. 10).

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 199.

³⁷⁵ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 34.

³⁷⁶ Lire les pages 70, 71, 179 et 183 d'*Allah n'est pas obligé*.

³⁷⁷ *Allah n'est pas obligé*, p. 66, 128 et 130.

³⁷⁸ *Allah n'est pas obligé*, p. 105.

Il est donc clair que les mots sifflent comme des balles au cœur d'univers romanesques ténébreux où les dictateurs et les rebelles sont rois. Birahima avait averti le lecteur quand il a promis de « parler vis-à-vis » (p. 10), c'est-à-dire sans faux-fuyant. Qu'est-ce qui justifierait un tel ton, une telle violence du discours ? Nous envisageons trois raisons dont deux données par Bakhtine.

La première ressort de ses propos sur la portée du discours injurieux :

« Les injures mettent à nu l'autre visage de l'injurié, sa véritable face ; les injures le dépouillent de ses parures et de son masque. Les injures détrônent le souverain. »³⁷⁹

Ainsi, le discours injurieux aura permis à Kourouma de dépasser le paraître des incriminés pour révéler au lecteur leur véritable être. Il est de ce fait un « anti-tromperie ». C'est une écriture de défi.

La seconde cause participe du réalisme : « Le discours vulgaire, remarque Bakhtine, est [...] le porte-parole de la réalité quotidienne grossière. »³⁸⁰ Dans cette logique, Birahima, porte-parole de la réalité quotidienne africaine (à l'exemple de Lazarillo et de Guzman, porte-parole du quotidien des Espagnols de leur époque) dit, avec des grossièretés, la grossièreté de sa situation, de son monde. Son discours traduit l'image qu'il a de sa société. Partant, le réalisme kouroumien l'a amené à remplacer le discours diplomatique (le langage de ceux qui détiennent le pouvoir) par le discours dépouillé d'artifices. En fin de compte, le discours trivial de Birahima est une réplique au « mensonge pathétique », pour reprendre Bakhtine. Il oppose « la vérité directe » aux « conventionnalités ». Dès lors, le mensonge s'éclaire dans l'esprit du lecteur. De ce fait, avec Kourouma, c'est la fin des « écrivains griots », plus ou moins louangeurs du parti unique.

La troisième raison est liée à l'état d'esprit de l'auteur durant le moment de l'écriture. A une question posée par le journaliste Christophe Ayad sur le pourquoi de sa production romanesque, Kourouma répond : « Moi, j'écris pour témoigner de ce qui

³⁷⁹ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 219.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 198.

s'est passé, parce que je suis en colère. »³⁸¹ Le courroux devant les injustices a donc conduit à une narration sèche. Dans ce cas, écrit Bakhtine,

« Le discours du personnage sur lui-même et son monde personnel fusionne organiquement avec le discours de l'auteur sur lui-même et son monde. Il s'opère une fusion interne de deux points de vue, deux intentions, deux expressions en un seul discours. »³⁸²

Au discours de la colère, le romancier ivoirien ajoute le plurilinguisme. En effet, avec cet auteur, le discours du roman (comme le héros du roman) n'est prisonnier d'aucun type particulier de langage. Le langage romanesque n'est pas un langage « un ». De la sorte, dans *Allah n'est pas obligé*, on rencontre trois types de langage :

1. Le langage de la rue que l'auteur nomme les « particularités lexicales du français d'Afrique ». Ce paragraphe parmi tant d'autres nous aide à comprendre la nature de ce discours.

« M'appelle Birahima. Je parle mal le français. C'é comme ça [...]. Mon école n'est pas arrivée très loin. J'ai coupé cours élémentaire deux parce que tout le monde a dit que l'école ne vaut pas le pet d'une vieille grand-mère (c'est ce qu'on dit en nègre africain indigène quand une chose ne vaut rien). On ignore grammaire, conjugaison, rédaction. »³⁸³

On le constate, le français ici est façonné. Il prend les couleurs locales. Il ne s'agit plus du français des puristes mais de ce que les linguistes appellent « le nouveau français paritaire. »³⁸⁴ Celui-ci est enrichi, habillé d'expressions locales qu'on trouve dans *Allah n'est pas obligé* et que sont entre autres : « djibo » (fétiche), « djoko djoko » (vaille que vaille), « refroidir le cœur » (apaiser son sentiment de colère, de peine), « faire le faro » (faire le malin), « je me suis makou » (je me suis tu). Kourouma emploie dans ce roman le français tel qu'il est parlé, en particulier en Côte d'Ivoire, et qu'on appelle le « nouchi » ou encore le « français de Moussa », le français ivoirien de la rue. C'est un

³⁸¹ « L'ethnie, c'est le massacre », *Libération* des 20 et 21 janvier 2001, p. 59.

³⁸² *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 221.

³⁸³ *Allah n'est pas obligé*, p. 9, 10.

³⁸⁴ Pierre Halen, « Une approche des littératures francophones », *Enseigner la francophonie*, Actes de la journée d'étude de Bayreuth, 7 juillet 2000, Bremen, Ed. Palabres, 2002, p. 42.

langage « inofficiel », populaire. Il est le fruit de l'inventivité des jeunes qui en font un outil privilégié de communication.

2. L'écriture du malinké :

« J'emploie, avertit Birahima, les mots malinkés comme faforo (sexe de ton père ou du père ou de mon père), gnamokodé (bâtard ou bâtardise), walahé (au nom de Allah). »³⁸⁵

Le dialecte se pose ici comme un langage littéraire.

3. Le français des gens « bien cravatés », c'est-à-dire le français académique que le romancier appelle les « gros mots ».

Avec l'usage de la diversité et de la multiplicité, son roman devient une sorte d'encyclopédie du langage. Bakhtine nous en donne la finalité :

« Dans le roman, chaque langage est un point de vue, une perspective socio-linguistique des groupes sociaux réels et de leurs représentants incarnés. »³⁸⁶

Il s'agit donc pour Kourouma non seulement de représenter pleinement les groupes sociaux de son environnement mais aussi et surtout de diversifier les points de vue afin d'ajouter à la crédibilité du discours romanesque³⁸⁷.

Par ailleurs, le plurilinguisme kouroumien est une réponse aux critiques que Makouta M'boukou a faites à certains romanciers africains. Selon ce critique, la plupart des écrivains africains sont aliénés parce qu'entre autres, ils :

- cèdent à la tentation des genres difficiles d'accès aux couches nègres, à peine sachant lire et écrire, et qui pourtant ont soif de lecture. Le critique énumère le surréalisme et l'hermétisme poétique ;

³⁸⁵ *Alla n'est pas obligé*, p. 10.

³⁸⁶ *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 223.

³⁸⁷ Commentant l'attribution du prix Renaudot 2000 à Kourouma, l'écrivain ivoirien Bernard Dadié déclare : « C'est une très bonne récompense pour les Ivoiriens et les Africains. Cela apporte beaucoup à la francophonie car c'est la reconnaissance de la variété de la langue française qui n'est pas seulement cantonnée au français grammatical mais aussi aux accents, aux dialectes », AFP du 31 octobre 2000 (<http://www.abidjan.net>).

- font des références à la culture, à l'histoire classique, à des cultures étrangères, références qu'eux, leurs confrères et l'Occident, sont seuls à comprendre ;

- font tout au long de leurs textes des citations latines, anglaises, espagnoles que 99% des lecteurs nègres ne peuvent comprendre.³⁸⁸

On peut répondre qu'en se référant à la culture, à l'histoire, aux langues africaines, en les écrivant, Kourouma, dans une certaine mesure, se désaliène.

Autre remarque enfin, le discours picaresque populaire (non péjoratif) de Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, le rend accessible à la plupart des lecteurs. D'ailleurs, comme pour répondre à M'Boukou, le romancier ivoirien ne manque pas de faire appel à différents dictionnaires pour expliquer, à l'intérieur du texte, un terme qui risquerait d'être incompris tant du lecteur africain qu'occidental. Le plurilinguisme kouroumien, qui est ici une manifestation de l'interdiscursivité, évince l'abstraction. Ce souci de l'accessibilité nous amène à penser que le discours de Birahima peut être perçu comme la parodie du discours littéraire pédant. Dans ce cas, *Allah n'est pas obligé* devient un discours sur le discours romanesque.

III. CONCLUSION SUR LE LANGAGE PICARESQUE

Notre analyse nous a permis de repérer dans certaines œuvres du corpus ce que nous avons qualifié de « langage picaresque ». Le premier est l'autobiographie fictive. Dans le picaresque et dans l'autobiographie en effet, le héros et le narrateur sont aussi les spectateurs de leurs actions. La conséquence est que plusieurs « moi » apparaissent dans le texte. Ainsi, il se trouve qu'un « moi empirique », qui est décrit, s'oppose à un « moi transcendant » qui rend possible cette description. De la même façon, il arrive qu'un « moi objet » s'oppose au « moi sujet » de la perspective du récit. Tout ceci parce qu'un regard rétrospectif enveloppe toute l'histoire et donne un sens, individuel, subjectif, à tout ce qui a été vu et vécu. En voici de nouveau un exemple. Portant un regard critique sur son passé d'enfant désobéissant, plusieurs plans se partagent la conscience de Toundi :

« Ma mère me disait toujours que ma gourmandise me conduirait loin. Si j'avais pu prévoir qu'elle me conduirait au cimetière. Elle avait raison, ma pauvre mère. [...] J'aurais sûrement fait de vieux os si j'étais resté sagement au village. »³⁸⁹

Il apparaît ici que le « moi objet », le « moi désobéissant » est pris à partie par le « moi sujet » de la perspective du récit ou le « moi narrateur ». Le « moi présent » porte un regard critique sur le « moi passé ». Nous voyons donc comment, dans cet exemple, différentes conceptions du « moi » se relient et se combinent avec les attributions du narrateur, puis celles du protagoniste de l'action racontée, mais aussi celles de l'observateur qui s'entend parler et agir et qui, pour cela même finit par se juger. On est donc ici dans une situation d'auto-interprétation. Plusieurs cas similaires se trouvent dans *Allah n'est pas obligé* et *Le cercle des tropiques* mais nous nous en tiendrons à cette illustration du texte de Kourouma. Après son odyssee à travers une Afrique de l'Ouest en conflits, Birahima rapporte :

« Suis insolent, incorrect comme la barbe d'un bouc. [...] Un enfant poli écoute. Il ne cause pas comme un oiseau gendarme dans les branches de figuier. Ça, c'est pour les vieux aux barbes abondantes et blanches. C'est ça les coutumes au village. Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Liberia, que j'ai beaucoup tué et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures. [...] Avant de débarquer au Liberia, j'étais un enfant sans reproche. »³⁹⁰

On voit dans ce texte le « moi insolent » se justifiant et implicitement regrettant le « moi innocent », celui d'avant la guerre. Comme le montrent ces différents « moi », l'autobiographie fictive comme le picaresque, présentée toujours à partir du point de vue d'un personnage racontant sa propre histoire, offre une grande variété de perspectives.

D'un autre côté, l'autobiographie fictive, avons-nous précisé, créait une certaine intimité entre narrateur et lecteur en permettant à celui-ci de parler directement à son lecteur, de toucher son cœur et son esprit de façon à faire passer son message, en l'espèce, celui de la « majorité silencieuse » : un colonisé, un pauvre paysan et un

³⁸⁸ Makouta M'Boukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. Problèmes culturels et littéraires*. Abidjan, NEA, 1980, p. 162-166.

³⁸⁹ *Une vie de boy*, p. 12.

³⁹⁰ *Alla n'est pas obligé*, p. 10, 11, 13.

enfant de la rue. C'est dans cette optique que Bohi Di notait ce qui suit dans *Le cercle des tropiques* :

« Les adversaires du Messie-koï disparaissaient comme frappés par une épidémie de peste. J'ignorais que c'était cela la liberté. Car désormais ni parents, ni amis, plus personne ne se faisait confiance. Les autorités dirigeantes assassinaient comme elles respiraient au nom de la liberté « retrouvée » (*je réserve mon avis quant à cette façon d'être libre*). »³⁹¹

Le second langage est l'ironie ; elle se sert du ton moqueur, agressif pour ridiculiser les mesquineries coloniales et post-coloniales. Bakhtine parlait du picaresque comme d'une esthétique qui refuse le déguisement de la réalité mais l'intègre dans le discours³⁹² comme ce fut le cas de Birahima. « Plurilinguiste », il a pu exprimer les maux de sa société avec le langage ou les mots qu'il faut, sans détour. Les traits qui définissent les personnages principaux s'inscrivent dans cette logique du picaresque comme écriture de critique sociale.

³⁹¹ *Le cercle des tropiques*, p. 161. Nous soulignons.

³⁹² *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*, p. 200.

DEUXIEME PARTIE :
LA « PICARICATURE » DES
PERSONNAGES PRINCIPAUX :
L'ANTI-HEROÏSME PROCLAME AU
SERVICE DE LA DENONCIATION

« L'oppression peut faire qu'un sage agisse comme un sot »

Salomon (Ecclésiaste 7 : 7)

Georg Lukàcs, dans sa définition du « héros problématique » (ou « démonique ») montre que ce dernier, s'incarnant dans le roman, peut être à la fois en communion ou en opposition avec le monde³⁹³. Lucien Goldman adopte l'appellation et approfondit la définition en attribuant à celui-ci le qualificatif de « héros marginal. »³⁹⁴ Toundi, Wangrin, Bohi Di, Fama et Birahima appartiennent, à divers degrés, à cette catégorie de personnages. Il s'agira pour nous, dans cette partie, de le prouver en mettant en exergue leur attitude « problématique » ou « marginale » que nous qualifions de « picaricature » au vu de la nature subversive³⁹⁵ de celle-ci.

La littérature africaine en effet a connu et continue de connaître des héros à la forte personnalité. Ces derniers ont sans doute incarné pour ce peuple exploité (colonisation et parti unique) la prise de conscience qui appelait l'instauration d'un meneur. Pour mieux assumer cette fonction, ils sont apparus comme « des guerriers qui se distinguent par leurs qualités du commun des mortels. »³⁹⁶ Ainsi en est-il des personnages comme Béatrice du Congo, Chaka, Faye, Bakayoko, Soundjata, Lumumba, Chaïdana, etc.

En reconnaissant la propension des écrivains africains pour un héros fort, il ne faut pas faire abstraction des héros « dépouillés de toute espèce de grandeur, de la flamme primitive divine ; des être tâtonnants. »³⁹⁷ Ceux-ci, contrairement aux héros dits positifs, dégagent une individualité problématique, quelquefois négative. Ni surhommes, ni saints, ils sont des personnages de notre dimension qui se débattent dans des difficultés classiques de la vie. Ils ne cherchent guère à étonner, mais sont étonnés eux-mêmes et étonnants pour le lecteur. Singuliers, baroques, étranges, pittoresques, victimes, tragiques, leur état nous a amenés à parler, dans le cadre de cette analyse, de « picaricature africaine », c'est-à-dire de caricature ou de caractéristiques qui relèvent

³⁹³ *La théorie du roman, op. cit.*, p. 102, 103

³⁹⁴ *Pour une sociologie du roman, op. cit.*, p. 38.

³⁹⁵ La subversion comprise à partir de son étymologie « subvertere » qui signifie renverser de fond en comble pour traduire que ces personnages renversent les valeurs reconnues au héros traditionnel.

³⁹⁶ Fernand Benoît, *L'héroïsation équestre*, Aix-en-Provence, Publications des Annales de la faculté des Lettres, 1954, p. 12.

³⁹⁷ François Mauriac, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet/Chastel, 1933, p. 131.

du picaresque dans ce corpus africain car, soutient François Maillard, l'« antihéros, le pitre, appartient au domaine du picaresque. »³⁹⁸

Mais le picaro n'est pas, pour reprendre Philippe Hamon, un « mot blanc », un « asémantème » (un vide sémantique). C'est pour cette raison qu'il le range parmi les « personnages-référentiels », plus précisément, les « personnages sociaux » qui renvoient à un sens plein, à une culture, à des rôles, à des programmes, à une idéologie³⁹⁹. Le picaro (ou le néo-picaro) est donc un personnage « motivé ». Aussi, dans une étude du picaresque, sera-t-il « [...] intéressant d'essayer de juger et de jauger cette latitude qu'a un auteur de « motiver » plus ou moins l'étiquette de son personnage. »⁴⁰⁰

C'est dire que tout en essayant de relever l'être et le faire picaresques des héros du corpus, nous n'oublierons pas avec Bakhtine que « le personnage principal se présente presque toujours comme vecteur des points de vue de l'auteur. »⁴⁰¹

Cela signifie que le personnage romanesque peut être une somme des observations et des virtualités de son auteur. Dans ce cas, il nous aidera à déceler les rêves, les frustrations ou à suivre l'évolution de la pensée de son créateur ; le sens qu'il attribue à une réalité historique et sociale si fictive soit-elle. Pour ce faire, nous associerons, dans nos réflexions sur les matrices significatives que sont les caractéristiques des personnages, esthétique (motifs, aspects du héros) et discours social.

³⁹⁸ Jean-François Maillard, *Essai sur l'esprit du héros baroque*, Paris, A.G. Nizet, 1973, p. 86.

³⁹⁹ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 122.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁰¹ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 309.

CHAPITRE PREMIER :

ATTITUDES PICARESQUES DES HEROS

Notre dessein est de faire ressortir les différents traits qui définissent la personnalité de Toundi, Bohi Di, Wangrin, Fama et Birahima. Pour cela, nous prêterons attention aux désignations (les signes nommant tel et tel personnage) et aux qualifications, entendons les attributs (qualités et défauts) de ces personnages.

Précisons cependant que le picaresque qui se veut surtout une écriture de la marginalité insiste sur les disqualifications des protagonistes. Elle est moins valorisante et aime à frapper de discrédit le héros qu'elle présente comme naïf, passif, lâche, etc. En approfondissant la réflexion, on se rend tout de même compte que cette surface ou apparence péjorative cache de l'intelligence ; elle véhicule une certaine philosophie de la vie.

I. LA NAÏVETE

Bohi Di, Birahima et Toundi sont les agents principaux de l'action dans *Le cercle des tropiques*, *Allah n'est pas obligé* et *Une vie de boy* ; les meneurs de jeu appelés par Etienne Souriau « la force thématique. »⁴⁰² En cela, leurs actions peuvent être définies, selon Bourneuf et Ouellet,

« [...] comme le jeu des forces opposées ou convergentes en présence dans une œuvre. Chaque moment de l'action constitue une situation conflictuelle où les personnages se poursuivent, s'allient ou s'affrontent. »⁴⁰³

« La force thématique » étant les protagonistes précités, la société dans laquelle ils évoluent, dans son ensemble, représente « la force antagoniste ». Il s'ensuit des

⁴⁰² Etienne Souriau, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1970, p. 55.

⁴⁰³ *L'univers du roman, op. cit.*, p. 160

affrontements au regard desquels ces héros paraissent faibles, handicapés, peu lucides comme en témoigne leur naïveté.

Deux figures de naïfs apparaissent dans les textes : le naïf authentique et l'inauthentique. Dans le premier cas, le héros est, en l'absence de forme d'allégorie, de tout symbolisme, un inexpérimenté, un ignorant, un innocent ; ce qui le rend facilement manipulable. Bohi Di et Birahima sont de cette catégorie.

Le personnage de Fantouré, rappelons-le, est un campagnard. Nous le disions, dans l'esprit de ses interlocuteurs, cette origine lui confère le statut de nigaud. Les sentiments de Bohi Di à la vue de la ville semblent d'ailleurs conforter cette perception :

« J'avais l'impression de passer d'un monde à un autre. Le comportement des habitants de Fronguiabé avait quelque chose de différent de tout ce que j'avais connu jusque-là. La majorité des habitants portait des pantalons, des chemises, des chaussures en plastique achetés avec de l'argent au lieu des caftans, des boubous et des pantalons bouffants auxquels j'étais habitué. On pouvait donc entrer dans une boutique et choisir. On me l'aurait dit, je ne l'aurais jamais cru. »⁴⁰⁴

La surprise de ce personnage met en évidence la dialectique nature et culture, simplicité et civilisation (apanage des citadins), Bohi Di se situant dans la première perspective. Sa condition de novice va faire de lui un héros manipulé, exploité. Plusieurs événements le présentent sous cet aspect caricatural.

Le premier, c'est lorsqu'il s'est fait gruger par la corporation des planteurs. Guidé par une confiance excessive, il a, dit-il, « signé à tort et à travers des reconnaissances de dettes. »⁴⁰⁵ Selon le *Dictionnaire des expressions et locutions*, le terme « à tort et à travers » met en évidence des actes posés « sans discernement, n'importe comment. »⁴⁰⁶ Cela présente ce héros sous les traits d'un imprudent, de quelqu'un qui agit sans réfléchir aux conséquences de ses actions. L'inconvénient est

⁴⁰⁴ *Le cercle des tropiques*, p. 13.

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 34

⁴⁰⁶ Alain Rey et Sophie Chantreau, *Dictionnaire des expressions et locutions*, Paris, Dictionnaire Robert, 1990, p. 887

qu'en plus d'avoir été exploité, on l'a expulsé de ses terres. Il venait ainsi de payer le triste tribut de sa crédulité.

Contrairement à Lazarillo (héros de *La vie de Lazarillo de Tormes*), ce héros africain n'a pas tiré les leçons de sa mésaventure pour grandir en sagesse. Une fois à Porte Océane, après son expulsion de Iondi, il a été embauché comme chasseur pour six mois. Il venait juste de percevoir sa paie quand des inconnus se sont mis à lui attribuer des désignations laudatives : « Grand Chef », « le plus gentil des êtres », « bon type », « Patron », « notre seul espoir. »⁴⁰⁷ Devant ces flagorneries motivées par sa situation économique, Bohi Di, séduit, a distribué la quasi-totalité de son argent à Halouma et à sa bande de pique-assiette. Le héros de Fantouré s'en est rendu compte mais cela n'a rien changé à sa crédulité puisque les mêmes sont, une fois de plus, arrivés à le bernier.

Possédant en effet un fusil illégalement, il est arrêté par un garde territorial. Au lieu de coopérer, il a suivi les propos flatteurs des escrocs d'alors :

« Mes compagnons m'encourageaient. « Ne te laisse pas faire Grand Chef. » Ce que je fis naïvement. »⁴⁰⁸

Il y a dans cette déclaration, de par l'usage de l'adverbe évaluatif « naïvement », la reconnaissance explicite de sa sottise, de sa médiocrité. Toutefois ce propos n'exprime pas un début de prise de conscience puisqu'il se fera encore manipuler par Halouma au point de devenir terroriste, un instrument de lutte politique. Bohi Di, au vu de son acte fonctionnel réitéré (plusieurs fois dupé), se présente comme une dupe éternelle. Mis en état d'infériorité par sa naïveté, il est régulièrement la victime des personnages rusés. Vraisemblablement, son nom, qui signifie « fils de la terre », s'inscrit dans cette logique.

Le fait que celui-ci soit constamment un instrument aux mains des autres protagonistes porte atteinte à son statut de héros. Sur ce sujet, Bakhtine écrivait :

⁴⁰⁷ *Le cercle des tropiques*, p. 68-71.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 71. Rappelons que Bohi Di est à la fois narrateur et personnage. C'est donc lui qui évalue sa naïveté.

« L'ordonnance de la représentation de l'homme, le choix de ses traits, leur assemblage, la façon de rapporter les actes et les événements au héros, tout cela est entièrement déterminé soit par sa défense, son apologie, ses louanges, soit, au contraire, par son accusation, sa dénonciation, etc. Fondamentalement, c'est une idée normative et immuable de l'homme, excluant tout devenir notable et, de ce fait, le héros peut être jugé de manière entièrement positive ou entièrement négative. »⁴⁰⁹

Ainsi, au vu de sa constante naïveté, Bohi Di peut être jugé comme un héros négatif. Par opposition, par exemple, au rusé Halouma, il apparaît comme un personnage « sous-qualifié ». Cela n'est pas surprenant dans une étude qui se situe dans une perspective picaresque car Maurice Molho soutient que cette forme d'écriture induit un héros avec lequel « on joue, qu'on escroque, qu'on vole. »⁴¹⁰ Lagarde et Michard renforcent ce portrait peu louangeur en disant du personnage picaresque qu'« il est un vaurien. »⁴¹¹ On ne peut le nier à propos de Bohi Di. Il se situe dans l'optique picaresque de la « démolition » du héros, en d'autres termes de son humanisation, de son retour sur terre, contrairement au héros épique déifié, toujours glorieux, perpétuellement victorieux. Dans la littérature africaine, Bohi Di est de ce point de vue l'antithèse des héros comme Chaïdana-fille (*La vie et demie*⁴¹²), Koumé (*Ville cruelle*⁴¹³), etc. qui font montre d'une intelligence et d'une volonté peu commune.

Mais le héros de Fantouré n'est pas seul à être dans ce cas. Il partage la même « étiquette sémantique » avec Birahima, la force thématique de *Allah n'est pas obligé*⁴¹⁴. Berné par Tiécoura et par la suite par « Papa le bon », il s'est laissé séduire par la perspective de devenir un enfant-soldat. Sa naïveté se lit dans l'idée qu'il s'est faite,

⁴⁰⁹ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 219.

⁴¹⁰ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. XXVIII.

⁴¹¹ André Lagarde et Laurent Michard, *XVIII^e siècle : les grands auteurs français du programme*, Paris, Bordas, 1964, p. 60.

⁴¹² Sony Labou, *La vie et demie, op. cit.*

⁴¹³ Eza Boto, *Ville cruelle, op. cit.*

⁴¹⁴ Le fait que Birahima soit un « personnage-synonyme » de Bohi Di pourrait témoigner du retour, dans le roman africain, surtout post-colonial, du héros à « visage humain ». Le vulnérable et solitaire Oumarou (*Le jeune homme de sable* de William Sassine, 1979), le très effacé Cousin Samba (*Les écailles du ciel* de Monénémo, 1986) appartiennent aussi à cette catégorie de héros.

sous leur impulsion, de la guerre. Pour lui, il s'agit d'aller « faire tralala. »⁴¹⁵ Cette onomatopée contient une certaine musicalité, ce qui laisserait à penser, que dans son esprit, la guerre est une réalité amusante, plaisante. Elle est dépouillée de sa nuisance. Elle est d'autant plus attrayante que Tiécoura la présente comme un moyen inespéré d'enrichissement, de promotion sociale :

« Tiécoura est venu un matin me voir. Il m'a pris à part et, en secret, m'a fait des confidences sur le Liberia. Des choses merveilleuses. Là-bas, il y avait la guerre tribale. Là-bas, les enfants de la rue comme moi devenaient des enfants-soldats. [...] Ils avaient tout et tout. [...] Ils avaient de l'argent, même des dollars américains. Ils avaient des chaussures, des galons, des radios, des casquettes, et même des voitures qu'on appelle aussi des 4 x 4. J'ai crié walahé ! walahé ! Je voulais partir au Liberia. Vite et vite. Je voulais devenir un enfant-soldat. »⁴¹⁶

L'excitation révèle bien son désir naïf de s'ennoblir grâce à la guerre. Il ne pense pas un seul instant qu'il peut mourir.

Cependant, n'oublions pas que ce personnage n'est qu'un gamin, un enfant de dix ou douze ans. Cet aspect est significatif quand on le met en rapport avec le hors-texte sur la situation des enfants-soldats décrite par François-Xavier Verschave :

« Le journaliste Patrick Saint-Paul a longuement écouté un enfant-soldat, Sheriff Coroma, 11 ans. Tous ses confrères et consœurs [...] étaient endoctrinés. On leur disait : « Vous êtes l'armée de libération. Vous vous battez pour défendre le peuple contre la tyrannie. » On les saoulait enfin de films d'action américains, Rambo et compagnie. »⁴¹⁷

On peut estimer que, tout comme Sheriff, Birahima est un enfant endoctriné. Dès lors, la vision idyllique de la guerre du héros de *Allah n'est pas obligé*, n'est pas fortuite. Elle permet à Kourouma d'attirer l'attention du lecteur sur le lavage de cerveau dont sont l'objet les enfants enrôlés dans les batailles des adultes. En conséquence, par rapport aux propos antérieurs de Bakhtine, la naïveté de Birahima ne participe pas

⁴¹⁵ *Allah n'est pas obligé*, p. 58.

⁴¹⁶ *Allah n'est pas obligé*, p. 44, 45.

⁴¹⁷ François-Xavier Verschave, *Noir silence. Qui arrêtera la Françafrique ?* Paris, Les Arènes, 2000, p. 82. On pourra également lire l'article de Rémy Ourdan, « Au cœur des ténèbres », *Le Monde* du 01/12/1999.

fondamentalement d'une volonté de dévalorisation du héros. Vraisemblablement, celle-ci est mise en exergue pour accentuer l'image de bourreau, de démon de ceux qui le manipulent. En fait, leur cynisme, leur cruauté apparaissent dans toute leur intensité quand le lecteur arrive à les mettre en rapport avec le jeune âge, l'innocence de Birahima. De ce fait, même s'il partage la même « étiquette sémantique » que Bohi Di, comme nous le faisons remarquer, Birahima est dans une certaine mesure disculpé. Il apparaît comme une victime dont l'enfance a été « violée ». Sa naïveté semble excusable, comparée à celle du personnage adulte qu'est Bohi Di. On se situe ici dans l'ordre du plus et du moins, ce qui introduit une hiérarchie⁴¹⁸.

A leur côté, évolue un autre type de personnage : le nigaud inauthentique, le vrai/faux naïf. Celui-ci cache en effet une certaine malice de sorte qu'on peut le qualifier de fripon. Toundi est de cette catégorie. Bien avant de relever son jeu, analysons d'abord les circonstances dans lesquelles il se présente sous la forme d'un naïf en tant que personnage colonisé, précision significative.

En effet, dans sa réflexion sur le « viol de l'imaginaire » africain et ses conséquences, Aminata Traoré, dans un souci d'objectivité, ne manque pas de situer la part de responsabilité des Africains dans le processus de colonisation. Elle écrit que « l'Occident est toujours en position de dominer [...] parce que nous sommes colonisables. »⁴¹⁹ Ainsi, l'une des raisons qui ont rendu la colonisation possible et dont la plupart des Africains aiment peu à se souvenir - probablement de peur de dédouaner l'agresseur - est la crédulité qui les a caractérisés et dont Toundi est l'illustration romancée. En faisant de son héros un niais, Ferdinand Oyono a sans doute voulu à la fois dénoncer et assumer ce lourd héritage.

La naïveté chez Oyono se présente comme l'expression de la fragilité de soi car elle est la manifestation de l'ambition du colonisé et du domestique Toundi d'atteindre

⁴¹⁸ C'est ce genre de nuance dans la ressemblance qui a amené Philippe Hamon à suggérer entre des personnages « synonymiques » une étude qui porte sur le « degré » de qualification. *Poétique du récit, op. cit*, p. 133-136.

⁴¹⁹ *Le viol de l'imaginaire, op. cit*, p. 163.

un modèle de prestige : celui du colonisateur et du maître blanc : « Je serai le boy du chef des Blancs : le chien du roi est le roi des chiens. »⁴²⁰

Son héros est très fier de sa situation de « boy » qu'il considère comme une promotion sociale, ce qui peut se comprendre. Mais qui représentent les « chiens » dont il dit devenir le « roi » ? Ne serait-ce pas à ses frères indigènes qu'il fait allusion dans cette métaphore déplaisante ? Dans ce cas, Toundi, naïvement, se croit supérieur, différent des autres personnages noirs parce qu'il est en relation avec les Blancs. Ces derniers sont donc ceux par qui il se définit. Il a besoin de leur approbation pour exister. On comprend pourquoi il se présente orgueilleusement comme un « chef-d'œuvre » à ses compatriotes.

Ce besoin du Blanc pour être crée le refus prosaïque de soi-même et, en revanche, l'amour poétique de l'autre, du colonisateur :

« Mon bonheur n'a pas de jour, mon bonheur n'a pas de nuit. Je n'en avais pas conscience, il s'est révélé à mon être. Je le chanterai dans ma flûte, je le chanterai au bord des marigots, mais aucune parole ne saura le traduire. J'ai serré la main de ma reine (la femme du commandant). *J'ai senti que je vivais*. Désormais ma main est sacrée, elle ne connaîtra plus les basses régions de mon corps. »⁴²¹

Cette admiration inconditionnelle qui confine au fétichisme montre que Toundi évolue en pleine utopie. Celle-ci engendre mystification, déification, vénération. Il en résulte un puissant désir d'imiter l'autre, d'être et de vivre comme lui, de se « blanchir » en quelque sorte. Chaque élément constitutif de l'image du Blanc et de son identité devient un modèle à imiter : « J'allais connaître la ville et les Blancs, et vivre comme eux. »⁴²²

Le renoncement de soi qui s'ensuit, la dépersonnalisation de Toundi lui vaut ce reproche de Sophie : « Toi, tu parles vraiment comme celui qui n'est pas un nègre ! »⁴²³

⁴²⁰ *Une vie de boy*, p. 32.

⁴²¹ *Une vie de boy*, p. 74. Nous soulignons.

⁴²² *Ibid.*, p. 22.

⁴²³ *Ibid.*, p. 42.

Comment expliquer cette attitude de Toundi ? C'est Frantz Fanon qui, semble-t-il, répond le mieux à cette question lorsqu'il écrit :

« Au contact de l'Européen, il s'est produit chez l'Africain une véritable rétractation de la personnalité. Le Noir est tombé dans cette fâcheuse situation névrotique qu'est le complexe d'infériorité. Mis brusquement en face d'un homme différent de lui par la couleur de la peau, supérieur à lui par la technique et en conséquence par sa situation économique, l'Africain s'est trouvé renvoyé à lui-même et s'est découvert des tares ; depuis cette rencontre, le Noir n'est pas un homme, le Noir est un homme noir. »⁴²⁴

Partant, Toundi sublime le colon de sorte qu'il porte sur lui un regard envieux. Il rêve de s'installer à sa place, désir qui provoque, selon le terme de Fanon, une « oblativité », c'est-à-dire un don total de soi pour faire plaisir au maître.

Pour apprécier l'étendue de son aliénation, intéressons-nous au changement de son prénom. Toundi Ondoua, le héros oyonesque se prénomme désormais Joseph sous l'influence du père Gilbert. En quoi agir ainsi est-il la manifestation d'une aliénation ? Au regard des conditions qui déterminent le choix d'un nom en Afrique, en général, et des renseignements tirés de la Bible (puisqu'un prêtre est impliqué).

L'acte de nomination est sacré. Il est de notoriété publique qu'en Afrique, en général, on ne regarde pas le calendrier pour choisir le nom d'un enfant. Le nom, très souvent, est relatif aux circonstances qui ont entouré la naissance⁴²⁵. Parfois, on consulte

⁴²⁴ Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952, p. 26. Précisons cependant que tout en condamnant cette autodestruction, Fanon la comprend dans une certaine mesure puisqu'il notait auparavant : « Si le Noir se trouve à ce point submergé par le désir d'être blanc, c'est qu'il vit dans une société qui tire sa consistance du maintien de ce complexe, dans une société qui affirme la supériorité d'une race. C'est dans l'exacte mesure où cette société lui fait des difficultés, qu'il se trouve placé dans une situation névrotique » (p. 14).

⁴²⁵ Qu'il me soit permis ici de me servir d'un cas personnel pour illustrer cette pensée. L'un de mes frères se nomme Bodo Brika Lazare. « Brika » est une forme interrogative en Niaboua (une des nombreuses ethnies de la Côte d'Ivoire). Elle se traduit « est-ce vraiment les miens, ma tribu ? Suis-je réellement chez moi ? » Comme mon père aimait le dire, Lazare est né à un moment où il se sentait rejeté par ses pairs parce que, pensait-il, ses affaires étaient fort rentables comparativement à eux. Sur la question du nom et de ses implications en Afrique, se référer au *Christianisme en Afrique. Une fraternité au-delà de l'ethnie* (Paris, Karthala, 1987, p. 154-162) de Jacob Médéwalé Agossou et au *Roman et écriture de l'espace en*

aussi les dieux pour déterminer sous quel signe la naissance s'est faite, les interdits à accomplir⁴²⁶, etc. Par conséquent, l'acte de nomination n'était pas laissé au hasard. Le nom fait partie de la vie intime de l'individu. Par ailleurs, dans la Bible, le père Gilbert ne devait pas l'ignorer, lorsqu'un homme change le nom d'un autre, c'est le signe qu'il détient le pouvoir, qu'il domine⁴²⁷. Au vu de cela, en permettant qu'on change son nom, Toundi accepte sa destinée d'être inférieur, d'esclave. Surtout, il se renie. C'est probablement pour cette raison qu'Oyono l'a fait appeler, par Akoma, « fils de chien. »⁴²⁸ Seule une confiance aveugle pourrait justifier un tel acte.

C'est à cette même conclusion qu'on aboutit lorsqu'on détecte les mobiles qui l'ont décidé à se convertir au christianisme à la veille de son initiation qui ferait de lui un homme :

« Après m'avoir longuement observé, mon nouveau maître me demanda à brûle-pourpoint si j'étais un voleur.

- Non, commandant, répondis-je.

- Pourquoi n'es-tu pas un voleur ?

- Parce que je ne veux pas aller en enfer. [...] Le commandant sembla sidéré par ma réponse. Il hocha la tête, incrédule.

- Où as-tu appris ça ?

- Je suis chrétien, mon Commandant, répondis-je, en exhibant fièrement la médaille de saint Christophe que je porte à mon cou.

- Alors, tu n'es pas un voleur parce que tu ne veux pas aller en enfer ?

Afrique (noire) francophone (Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1995, p. 194-205) de Shango Lokoho.

⁴²⁶ Toundi ne devait pas toucher au serpent de sa tribu. *Une vie de boy*, p. 26.

⁴²⁷ Lire à cet effet *Genèse* 41 : 44, 45 où Pharaon donna à Joseph, un esclave hébreu, le nom de Tsaphnath-Panéah et *Daniel* 1 : 7, lorsque après la destruction de Jérusalem, les Babyloniens changèrent les noms des jeunes hébreux emmenés en captivité. Ajoutons qu'en *Genèse* 1 : 28, Dieu demanda à l'homme de « soumettre » la terre. L'une des manières pour lui d'affirmer cette supériorité a consisté à nommer les autres créatures à la lecture de *Genèse* 2 : 19, 20.

⁴²⁸ *Une vie de boy*, p. 56.

- Oui, mon Commandant.

- Comment est-ce l'enfer ?

- Ben, c'est les flammes, les serpents et Satan avec des cornes... J'ai une image de l'enfer dans mon livre de prière...

- Bien, bien, Joseph, nous serons de bons amis.

- Oui, mon Commandant, merci mon Commandant.

- Seulement si tu voles, je n'attendrai pas que tu ailles en enfer. C'est trop loin.

- Oui Mon Commandant... c'est où mon Commandant ? Je ne m'étais jamais posé cette question.

- Alors, tu ne connais même pas l'endroit où tu crains de brûler ? Mon maître étouffa de rire. »⁴²⁹

Dialogue de sourds qui révèle la foi naïve du domestique et l'exploitation de la crainte morbide d'un Dieu qui brûlerait les non convertis comme instrument d'aliénation. En somme, le héros oyonesque apparaît sous les traits d'un personnage crédule, la métaphore d'une jeunesse africaine qui, pour des mirages, adopte béatement, sans équilibre, tout ce qui est de l'Occident.

Ce qui précède peut laisser croire qu'Oyono se désolidarise de son héros, qu'il le dévalorise. En apparence, car le romancier use d'une stratégie dont la finalité est de grandir son personnage. La naïveté en réalité est un outil de camouflage. A l'analyse, Toundi *joue* au naïf. C'est un masque comme en témoigne cet aveu : « Il est toujours facile de mentir à un Blanc. »⁴³⁰

Partant, son comportement peut s'inscrire dans cette logique : tromper le Blanc. C'est ce que confirme ce dialogue dans lequel le héros fait tomber son masque :

« - Tu es chrétien, n'est-ce pas ?

- Oui, Madame, chrétien comme ça.

⁴²⁹ *Une vie de boy*, p. 33, 34.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 47.

- Comment chrétien comme ça ?

- Chrétien pas grand-chose, Madame. Chrétien parce que le prêtre m'a versé l'eau sur la tête en me donnant un nom de Blanc.

- Mais c'est incroyable, ce que tu me racontes là ! Le commandant m'avait pourtant dit que tu étais très croyant ?

- Il faut bien croire comme ça aux histoires des Blancs.

- Ça alors !

Madame semblait suffoquée.»⁴³¹

Toundi apparaît sous un nouveau jour. C'est un personnage rusé, stratège. Il rappelle le lièvre ou l'araignée des contes africains. Il est à l'image des personnages qui dans leur « naïveté enfantine cache[ent] l'astuce du picaro »⁴³². Mais pourquoi a-t-il joué au sot ? Une réflexion de Bakhtine sur « les fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman » nous aide à répondre à cette question :

« Ils étalent tout sur la place [...]. Leurs masques prennent un sens exceptionnel quand il s'agit du combat contre les conventions. Ils donnent droit de ne pas comprendre, d'embrouiller, de dénigrer, d'hypertrophier ; le droit de parodier la vie, de la présenter comme une comédie, et les gens comme des acteurs ; le droit d'arracher le masque d'autrui, de proférer des jurons, enfin de rendre publique la vie privée, avec tous ses replis les plus secrets. »⁴³³

Dans cette logique, la vraie/fausse naïveté de Toundi lui permet de dire certaines vérités cachées, celles qui ne sont ni à dire ni à voir ; celles qu'on ne peut admettre d'un personnage chevaleresque, noble. Une situation qui a pour fondement l'étonnement – forme de niaiserie – de Toundi illustre cette idée.

La femme du commandant demande à son boy de balayer sa chambre. En le faisant, celui-ci fait sortir du dessous du lit « deux petits sacs de caoutchouc ». En les voyant, Madame devient hystérique, tente de les camoufler mais malencontreusement en piétine un qui laisse échapper « un liquide sur le sol ». Toundi rapporte :

⁴³¹ *Une vie de boy*, p. 88.

⁴³² Didier Souiller, *Le roman picaresque*, *op. cit.*, p. 26.

« Il y a des moments où les colères d'un Blanc vous laissent sans réaction. Vraiment, j'avoue que du coup je ne comprends rien... absolument rien. Madame me poussa dehors et je me retrouvai abasourdi à la véranda. »⁴³⁴

Son abasourdissement révèle qu'il ignore, plus exactement, feint d'ignorer ce que représentent ces « petits sacs ». Il va donc falloir combler ce vide, s'informer. Une opportunité pour lui et ses compatriotes de « discuter préservatifs », de porter un regard sur la vie intime, privée du colonisateur :

«- Ça même, ça sert à quoi ?

- Paraît que c'est pour faire bien. Ils mettent ça comme ils mettent le casque ou les gants, disait le cuisinier avec de petits airs entendus qui narguaient ma naïveté. [...]

- Qu'est-ce que les Blancs n'iront pas inventer ! dit le cuisinier. Ils sont déjà incirconcis comme ça et ils éprouvent encore le besoin de se fabriquer d'autres enveloppes.

- Celles qu'on achète à la pharmacie empêchent leurs femmes d'être enceintes, dit Baklu.

- Alors pourquoi font-ils la chose ? demanda le garde. Ils sont fous, ces Blancs. Comment peuvent-ils dire qu'ils font la chose si c'est avec un peu de caoutchouc ! »⁴³⁵

Comme on peut le constater, le romancier exploite ici l'étonnement de son personnage, son apparente ignorance pour aborder des thèmes fâcheux, triviaux, intimes. Ainsi, la naïveté supposée de Toundi lui donne le droit de révéler le gênant, le tabou, le détail, fût-il choquant.

D'un autre côté, l'apparente naïveté se pose comme une excellente stratégie d'espionnage. En fait, elle permet au personnage d'approcher l'espionné, le colon, sans éveiller son soupçon afin de le démasquer. Cette méthode de découverte de l'autre à un fondement démystifiant. Elle se situe dans la dialectique picaresque du moqueur-moqué, du trompeur-trompé. Ces combinaisons, remarque Bakhtine, « tendent avant tout à détruire la hiérarchie des valeurs établies, à réduire ce qui est grand, à grandir ce

⁴³³ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 308, 309.

⁴³⁴ *Une vie de boy*, p. 131.

⁴³⁵ *Une vie de boy*, p. 134, 136.

qui est petit. »⁴³⁶ Aussi est-on amené à envisager que la vraie/fausse naïveté de Toundi, sa ruse en réalité, tendrait à mettre en cause l'« intelligence supérieure » du maître incapable de discerner la supercherie dans laquelle il l'embarque. Être - à son insu - tourné en dérision par un personnage « dérisoire », un boy, un colonisé, semble être le comble de l'ironie oyonesque. La ruse se présente ici comme un moyen des plus efficaces pour ce « petit » de triompher du « grand » en déjouant son plan, en feignant la soumission à son pouvoir. Elle fait de ce banal boy - dans l'optique de son maître - un personnage intelligent, conscient de ce que la victoire finale appartiendrait à qui sait prendre la mesure de l'autre pour le prendre habilement en défaut et triompher de lui. C'est dire que la fragilité de soi dont on parlait précédemment devient problématique. On se rend compte que Toundi est dominé mais non domestiqué. Il est inférieurisé mais non convaincu de son infériorité. Pour s'en assurer, pour le prouver, il manipule à volonté son maître. Le maître apparaît donc sous le signe d'une omniscience doublée d'une naïveté.

Cependant, au-delà de cet « être de papier », on pourrait estimer que c'est l'écrivain lui-même qui cherche – dans sa situation d'homme colonisé – à se convaincre de sa valeur, de sa grandeur, de son humanité tant contestée :

« Le nègre essaie de protester contre l'infériorité qu'il ressent historiquement. Comme le nègre, de tout temps, a été un inférieur, il essaie de réagir par un complexe de supériorité. »⁴³⁷

En permettant à son personnage de ridiculiser le colon - de surcroît le commandant - Oyono semble se situer dans cette perspective relevée par Fanon. De la sorte, la victoire du Noir dans l'imaginaire, dans la fiction, acquiert chez le romancier une valeur compensatoire. L'inférieurisé, grâce à la fiction, se valorise, se rassure.

Il n'empêche que, dans une situation de dépendance coloniale, inverser ainsi les rapports - même au niveau de l'écriture - peut causer des ennuis à l'écrivain⁴³⁸. C'est

⁴³⁶ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 323.

⁴³⁷ *Peau noire masques blancs, op. cit.*, p. 192.

⁴³⁸ Ce fut le cas de Mongo Beti après la publication du *Pauvre christ de Bomba* (Laffont, 1956). Lire à ce sujet Thomas Melone, *Mongo Beti : l'homme et le destin, op. cit.*

probablement pour les éviter ou les atténuer qu'Oyono a dû se servir d'un naïf (inauthentique) :

« Le romancier a besoin d'un masque consistant, formel qui définirait tant sa position vis-à-vis de son existence, que sa position vis-à-vis de l'exposé de cette existence. C'est ici que les masques du bouffon et du sot viennent au secours du romancier. »⁴³⁹

Effectivement, en rapport avec ces propos de Bakhtine, l'« innocence » de Toundi devrait laisser les autorités coloniales devant la nécessité de devoir supporter les attaques de ce dernier sans pouvoir riposter. Son statut de personnage naïf adoucit l'impact de ses idées subversives. Elles devraient être mises sur le compte de sa sottise. Autant que le personnage du fou, le naïf bénéficie d'une certaine impunité. Or, si le personnage est excusé, n'en sera-t-il pas de même pour son créateur ? De cette manière, le personnage du colonisé naïf devient un procédé de neutralisation de celui qui est mis en cause, du colonisateur. Observer son monde avec les yeux d'un naïf constitue pour Oyono - le dominé - un efficace outil de camouflage, un montage romanesque qui lui permet de se mettre à l'abri. Il reprenait ainsi à son compte la suggestion de Mateo Aleman extraite de son roman picaresque, *La vie de Guzman de Alfarache* :

« Ah ! pouvoir leur dire cette vérité et que ce sont des sots s'ils le pensent autrement ! Mais, ma foi, le dise qui voudra. Pour moi je tiens que cela n'appartient qu'à un désespéré ; car pour bien moins ils vous mettront en justice. »⁴⁴⁰

Ces réflexions appliquées à Oyono induisent tout de même une remarque. Le camouflage par le biais d'un personnage plus ou moins non crédible pour exprimer des idées précieuses, afin de limiter l'impact des mesures de rétorsion n'est-il pas chez le sujet écrivant l'expression d'une autocensure ? Ainsi, il nous semble que la communication d'un message plus ou moins révolutionnaire sous le masque du camouflage traduit l'acceptation – même inconsciente – de l'écrivain de se soumettre (dans une certaine mesure) aux règles du système établi, d'en préserver l'image essentielle, d'en respecter les recommandations les plus fondamentales. Est-ce cette même logique, la prudence aliénante, qui sous-tend la passivité de certains des héros du corpus ?

⁴³⁹ *Esthétique et théorie du roman, op. cit., p. 307.*

II. LA PASSIVITE OU LE HEROS INVOLONTAIRE

L'action est comprise comme l'autoportrait de celui qui agit. Elle est un critère de distinction, de valorisation. Aussi Milan Kundera a-t-il pu écrire :

« C'est par l'action que l'homme sort de l'univers répétitif du quotidien où tout le monde ressemble à tout le monde, c'est par l'action qu'il se distingue des autres, qu'il devient individu. En toute action, l'intention première de celui qui agit est de révéler sa propre image. »⁴⁴¹

Comment considérer alors un « personnage involontaire » ? Celui-ci serait le contraire de l'« agent volontaire » tel qu'il est défini par Claude Bremond :

« Nous définissons par *agent volontaire* (ou accomplisseur de tâche) toute personne qui, ayant conçu le projet de modifier l'état de choses existant, passe à l'acte pour réaliser ce changement. »⁴⁴²

Le « personnage involontaire » en tant que l'opposé de l'« agent volontaire » se pose donc comme un « inaccomplisseur » de tâche. Dans notre corpus, il se présente sous deux formes : il est passif ou agi. La situation devient intéressante quand il s'agit d'un héros.

Pour rendre compte du premier cas il nous a paru avantageux d'exploiter les prédicats modaux analysés par les sémioticiens et ce parce qu'« ils décrivent l'être, la compétence, la performance des actants. »⁴⁴³ Ils aident à construire l'identité du sujet, à voir comment il assume son parcours narratif, ses responsabilités. Ces prédicats modaux sont le vouloir, le pouvoir, le savoir, le devoir, le croire.

⁴⁴⁰ *La vie de Guzman de Alfarache, op. cit.*, p. 438.

⁴⁴¹ *L'art du roman, op. cit.*, p. 40.

⁴⁴² Claude Bremond, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 176.

⁴⁴³ Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998, p. 172.

Cela dit, le premier type de « héros involontaire » se présente comme un personnage qui est doté d'un savoir (considéré comme un pouvoir) et qui, paradoxalement, fait montre d'un non-vouloir. Le savoir, c'est-à-dire les aptitudes, les potentialités ne sont pas mises au service des autres, dans le cas des opprimés. C'est une compétence non appliquée. Telle est l'image que Toundi donne de lui.

Le héros oyonesque sait lire et écrire. Dans son univers colonial, ces aptitudes sont perçues comme un privilège et surtout comme une responsabilité. Ainsi, les Noirs de Dangan voient en lui « un nouveau Christ. »⁴⁴⁴ Ils attendent de lui l'énergie nécessaire qui viendra bousculer le pouvoir colonial et provoquer le miracle du Salut. Autant que les Juifs du 1^{er} siècle espéraient de Jésus qu'il les libère du joug romain, la population indigène de Dangan comptait briser le joug colonial grâce au prestigieux savoir de Toundi, celui qui, comme Samba Diallo, est allé chez les Blancs pour « apprendre l'art de vaincre. »⁴⁴⁵

Ce n'est pas un fait exceptionnel qu'un personnage intellectuel soit ainsi « survalorisé » dans le roman africain colonial. Dans *Mission terminée* de Mongo Beti, les conversations du lycéen Medza avec les différents groupes sociaux qu'il rencontre le font apparaître comme un don du ciel. Notons à ce sujet ce portrait dithyrambique du patriarche Bikokolo :

« Mais tu es un homme terrible ! Et tu parles toi aussi avec la voix du tonnerre. Et tu ne soupçonnes pas ta puissance ! Ta voix de tonnerre, sais-tu ce que c'est ? Tes diplômes, ton instruction, ta connaissance des choses des Blancs. [...] Il te suffirait d'adresser une lettre écrite en français, de parler en français au chef de la subdivision pour faire mettre en prison qui tu voudrais ou pour lui faire obtenir n'importe quelle faveur. »⁴⁴⁶

Le « petit peuple » représenté par ce patriarche rayonne à travers ce lexique déifiant d'avoir un intellectuel capable de braver tout. Le processus d'« hypervalorisation » est tel qu'il est porté au rang des dieux : « Comparé à moi, disait Yohamès le Palmipède à

⁴⁴⁴ *Une vie de boy*, p. 175.

⁴⁴⁵ Cheikh H. Kane, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p. 47.

⁴⁴⁶ *Mission terminée*, *op. cit.*, p. 31.

Medza, tu es comme le bon Dieu.»⁴⁴⁷ Cela étant, le personnage indigène, illettré, a tendance à croire que le salut viendra de l'intellectuel.

Tous ne répondent toutefois pas à cet appel, à l'exemple de Toundi dont les propos décevants pour la population opprimée de Dangan tendent à exprimer un vœu de fidélité au colonisateur : « Je suis la chose qui obéit. »⁴⁴⁸

L'affirmation – et la reconnaissance – de son statut d'objet, d'agent du désir du colon l'omet de la catégorie des héros coloniaux de « détermination extro-active »⁴⁴⁹, c'est-à-dire de personnages rebelles qui se révoltent contre la colonisation. On ne constate pas ici chez Toundi la présence explicite du colonisé « qui se refuse », qui rejette ce statut. Il n'a pas le cran de Medza qui a osé affronter M. Kritikos dans ce qu'il appelle « une guerre patriotique. »⁴⁵⁰ Il est à l'antipode de Koumé (*Ville cruelle*) qui a organisé une émeute contre le colon M.T.⁴⁵¹

La raison est que le héros d'Oyono ne croit pas en lui. Il a une opinion de lui qui ne va pas dans le sens de celle de ses compatriotes :

« La « souche d'acajou » [le colon] est si résistante qu'elle ne ploie sous aucune tornade. Je ne suis pas une tornade. »⁴⁵²

En conséquence, il ne veut pas affronter cette « souche d'acajou ». Il refuse d'être le leader de la révolte des Noirs de Dangan. Aussi développe-t-il une personnalité indépendante au moment où émerge, pour faire face au colonisateur, l'idée du rassemblement africain. Ni vouloir, ni devoir, ni croire, uniquement le savoir (ou le pouvoir théorique) font de Toundi un « héros involontaire » car le vouloir, le croire, le devoir font agir. Partant, le schéma narratif de ce personnage, à ce stade de l'étude, peut se résumer comme suit :

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 54.

⁴⁴⁸ *Une vie de boy*, p. 35.

⁴⁴⁹ A. Sunday, *Sociologie du roman africain*, *op. cit.*, p. 188.

⁴⁵⁰ M. Beti, *Mission terminée*, p. 16.

⁴⁵¹ Dans *La révolte des romanciers noirs* (Paris, Naaman, 1973), Jingiri Achiriga s'intéresse particulièrement à ces héros-militants.

⁴⁵² *Une vie de boy*, p. 35.

Savoir (+ pouvoir) - vouloir (+ devoir + croire) = passif

En guise de commentaire, on dira que le pouvoir de Toundi, lié à son savoir dépouillé de la volonté, du sens du devoir, de la conscience prométhéenne et de la confiance en soi, font de lui un héros passif, apathique devant les tribulations et les sollicitations de ses compatriotes. Avec lui, l'accumulation du savoir (intellectuel) semble prendre le pas sur la quête, la lutte émancipatrice, comme c'est le cas chez le picaro, qui tend à soutenir le système socio-économique dans lequel il évolue, ainsi que le remarque Edmond Cros :

« Le héros picaresque reste le plus souvent « dans le rang ». Il ne se libère d'aucune des contraintes qui s'exercent sur lui. »⁴⁵³

Cette caractéristique picaresque que Jean-François Maillard qualifie de « philosophie de la conformidad »⁴⁵⁴ et qui est manifeste dans l'attitude de Toundi le présente sous les traits d'un héros marginal, égoïste ; reproche qu'on discerne dans cette question de Bitama, un personnage du *Roi miraculé* de Mongo Beti :

« Comment est-il possible que les jeunes gens les plus intelligents, les plus instruits, l'élite en un mot, restent froids ? Je ne comprends pas. C'est bizarre. »⁴⁵⁵

Pour le héros de « détermination extro-active » de *Mission terminée* qu'est Medza, l'indifférence est plus que bizarre ; elle est perverse, méchante : « Comment l'indifférence [...] serait-elle autre chose que de la perversité ? »⁴⁵⁶ Toundi apparaît donc au regard de l'utilisation qu'il fait de son pouvoir comme « un homme inutile » pour reprendre un intitulé de Christian Viguié⁴⁵⁷.

Au niveau du lecteur, cette apathie, voire cette dimension non épique du héros oyonesque peut créer une impression de fadeur dans le récit. Elle « éteint » les possibilités de révolte, d'affrontements, de défis, de bravades, créatrices d'éclats au

⁴⁵³ Edmond Cros, *Protée et le gueux. Recherche sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman de Alfarache*, Paris, Didier, 1967, p. 358.

⁴⁵⁴ *Essai sur l'esprit du héros baroque. Le même et l'autre, op. cit.*, p. 146.

⁴⁵⁵ Mongo Beti, *Le roi miraculé*, Paris, Corrêa, 1958, p. 127.

⁴⁵⁶ M. Beti, *Mission terminée, op. cit.*, p. 149.

profit d'une atmosphère neutre ; d'un état, dirait-on, de détente complète dans une situation d'oppression coloniale.

Au « héros involontaire » du fait d'un pouvoir étouffé par un « non-vouloir » s'ajoute l'agi. Avec ce dernier, les événements échappent au pouvoir de l'homme. Ce n'est plus l'esprit qui va au devant de ceux-ci, les juge et les ordonne en fonction d'un projet de vie à réaliser. C'est plutôt lui qui est saisi par les événements ; ils s'imposent à lui. De plus, dans ses relations avec les autres personnages, il est agi. Aussi agit-il le plus souvent contre son gré. Le héros apparaît dès lors frêle, faible, ballotté. Bohi Di représente ce type de héros.

L'examen du « faire » du héros du *Cercle des tropiques* montre que c'est contre sa volonté qu'il se trouve mêlé aux événements. A titre d'illustration, Bohi Di est invité par Halouma à prendre part à une réunion clandestine initiée par Baré Koulé. Sentant le danger, il refuse. Les menaces de Halouma et la réaction du héros de Fantouré sont des indices significatifs :

« « T'as qu'à suivre, c'est tout. » C'est ce que je fis. Je ne cherchai plus à comprendre ma situation. »⁴⁵⁸

Cet incident révèle un héros sans volonté, sans résistance aucune ; un personnage qui se complaît dans la résignation en laissant aux autres la latitude de guider sa vie. Comme il le soutient lui-même, il « ressemble à un malheureux bœuf fatigué qu'on transportait à l'abattoir. »⁴⁵⁹ Effectivement il est devenu, malgré lui, membre d'une association terroriste. Marionnette aux mains des autres, il a été amené par le mouvement à participer à « la folie des marchés. »⁴⁶⁰ Celle-ci est synonyme de maisons brûlées et de mort d'hommes. Ces actes involontaires de vandalisme n'ont pas manqué de le conduire en prison.

⁴⁵⁷ Christian Viguié, *Un homme inutile*, Paris, Le Bruit des Autres, 2002.

⁴⁵⁸ *Le cercle des tropiques*, p. 76.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 82.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 86-92.

Dans sa tentative de justification sous les barreaux, il affirme avoir été « un instrument dans la main d'un puissant. »⁴⁶¹ Or, un « instrument » est un objet qui sert à exécuter quelque chose. Par analogie, en essayant de montrer son innocence, Bohi Di reconnaît avoir été manipulé. Il est ainsi un personnage principal qui est agi et dominé. De ce fait, il offre plus l'image d'une victime que celle d'un héros qui lutte et affronte les difficultés. Il se présente comme un héros démissionnaire, « castré », pour reprendre Thomas Melone⁴⁶².

Plus tard, Bohi Di est réapparu sous les mêmes traits alors qu'il s'agissait cette fois d'actions à valeur salvatrice. En effet, pendant les mouvements de réaction organisés par le « Club des travailleurs » pour défendre le droit des employés - dont Bohi Di - victimes de licenciements abusifs, il est entraîné contre son gré. Témoin cette interrogation qui lui revient sans cesse à l'esprit :

« Qu'est-ce que je fiche ici mon Dieu ? [...]. Qu'est-ce que je fiche ici ? me demandai-je encore. »⁴⁶³

Cette plainte témoigne de ce que son implication dans la lutte n'est pas délibérément choisie et assumée. Elle est l'expression d'un regret qui montre qu'il ne se reconnaît pas dans l'acte qu'il est en train de poser et donc dans l'idéologie qui le motive. Il renonce ainsi à jouer un quelconque rôle dans l'histoire des « Marigots du Sud ».

A la suite de cette manifestation, Malekê demande à ses partisans de manifester afin de délivrer leurs amis arrêtés. Comment Bohi Di perçoit-il cette autre tentative ?

« Nous n'avions pas eu le temps de reprendre notre souffle que déjà Malekê et ses compagnons nous entraînaient vers un nouveau coupe-gorge. En désespoir de cause je me laissai emmener. »⁴⁶⁴

C'est donc de mauvaise grâce qu'il exécute l'ordre de Malekê. Une fois de plus, il subit. Cette logique explique certainement la récurrence, dans *Le cercle des tropiques*, des

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 92.

⁴⁶² *Mongo Beti : l'homme et le destin, op. cit.*, p. 69.

⁴⁶³ *Le cercle des tropiques*, p. 124.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 125.

expressions telles que : « à contre cœur je cédaï » (p. 70), « je ne discutai pas » (p. 76), « je n'étais qu'un pion » (p. 82), « entraîné malgré moi » (p. 84), « au fond de moi-même, je me sentais lésé, trompé, mais il fallait marcher » (p. 85), « j'avais suivi comme tout le monde » (p. 153), « je ne faisais que suivre » (p. 272), « je répétais docilement » (p. 290), « comme un mouton je montai » (p. 302), etc.

Dans ces circonstances, Bohi Di n'est pas un militant conscient et décidé qui prend part à la lutte revendicatrice qui a abouti à la chute du tyran Baré Koulé. Sa fonction de chauffeur du « Club » est un travail comme tout autre, un simple moyen d'éviter le chômage. Aucune conviction, aucun engagement politique ne paraissent motiver cette activité. C'est la raison pour laquelle il n'a jamais la maîtrise des événements, quelle que soit la part qu'il y prend. C'est par exemple le cas du coup d'Etat fomenté par le « Club » et ses ramifications dans l'armée :

« Je ne comprenais rien à ma situation, tout me semblait comme dans un rêve. J'étais en train de me demander où tout cela devait nous mener lorsqu'un officier me sortit de mes cogitations. [...] « Ce doit-être la salle des congrès », me dis-je, toujours ignorant du rôle que je jouais. En quelques minutes des centaines de soldats, tels des fantômes, cernaient le palais pendant que d'autres s'engouffraient à pas rapides dans l'édifice. Plusieurs cars dont le mien, s'étaient garés tout juste devant l'entrée officielle. »⁴⁶⁵

Par ailleurs, la désignation « héros involontaire » se justifie à l'analyse de la distribution différentielle du personnage de Fantouré. Il s'agit de sa présence sur le bord de la scène du texte. Au niveau des occurrences des personnages, on remarque que tout au long de la lutte émancipatrice – la deuxième partie du roman intitulée « le cercueil de zinc » – Bohi Di s'est effacé en tant que personnage central pour devenir un simple spectateur, une figure accessoire. Il n'a jamais été l'initiateur d'une action. Il est apparu moins le sujet actif que l'objet d'une histoire. Les « agents entreprenants », selon un terme de Claude Bremond⁴⁶⁶, les maîtres de la scène, les acteurs, ce sont Baré Koulé, Halouma, Malekê, Mellé Houré et bien d'autres. Ces derniers sont omniprésents sur la scène du texte à tel point qu'en cas d'absence, à l'image de Mellé Houré exilé, leur ombre y plane. Ils se positionnent, dans la classification de Bremond, soit comme des

⁴⁶⁵ *Le cercle des tropiques*, p. 304, 305.

⁴⁶⁶ *Logique du récit*, op. cit., p.206.

« dégradateurs » (Baré Koulé, Halouma) soit comme des « améliorateurs »⁴⁶⁷ (Mellé Houré, Malekê). Quant à Bohi Di, il n'est ni l'un ni l'autre ; il est le plus souvent tenu en retrait⁴⁶⁸ en tant que spectateur, parasite des batailles que se livrent le « Parti Social de l'Espoir » et le « Club des travailleurs ». En somme, Fantouré ne confère à son héros aucune importance particulière. Pour ce faire, il ne limite pas le nombre de protagonistes, ne fait pas rigoureusement converger toute la composition sur lui et ne rehausse pas sa personnalité afin qu'elle se détache de toutes les autres. Il est même plus inconsistant que le monde qui l'entoure.

Si cette peinture peu flatteuse de Bohi Di et de Toundi s'inscrit dans l'optique picaresque de l'amenuisement de la performance ou de l'épaisseur du héros, elle concourt également à faire de lui – le picaresque n'est pas que destructeur ! –, selon la terminologie de Bremond, un « informateur-révéléateur »⁴⁶⁹ impartial. Notons à ce sujet cette réflexion de Francis Assaf :

« La situation, l'attitude de l'observateur est essentielle dans le roman picaresque. Le héros se tient à l'écart [...]. Ce refus de s'engager vis-à-vis de ceux qu'il observe est justifié par le fait que cet engagement détruirait son détachement en créant en lui le désir. »⁴⁷⁰

Le non-engagement permet ainsi au personnage-observateur de rester lucide et de limiter toute observation partisane. Cette attitude est d'autant plus indispensable à Toundi qu'il s'est vu attribuer, dans un contexte favorable au regard subjectif, aux préjugés du fait des rapports conflictuels entre les Noirs et les Blancs de Dangan, le rôle de « l'œil du sorcier qui voit et qui sait. »⁴⁷¹ Il assume dans *Une vie de boy* la fonction d'observateur des colons, d'espion ou de « réflecteur ». Son attitude détachée lui permet

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁶⁸ En partant des travaux de Jean-Claude Coquet, Jacques Fontanille distingue entre autres le sujet et le non-sujet. Le premier s'affirme, prédique, prend des initiatives, a une bonne capacité de jugement. Il accède pour ce faire aux « fonctions supérieures de la perception, de la cognition et de l'évaluation. » Le second, explique t-il, est « instrumentalisé. » Il n'a pas d'initiative au sens où il ne fait que suivre. Par analogie, on peut soutenir que Bohi Di est un non-sujet. *Sémiotique du discours*, *op. cit.*, p. 160, 161.

⁴⁶⁹ *Logique du récit*, *op. cit.*, p. 153.

⁴⁷⁰ *Lesage et le Picaresque*, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁷¹ *Une vie de boy*, p. 152.

de mieux assumer cette responsabilité. Dès lors, la fadeur de Toundi dont nous parlions acquiert une dimension stratégique. Elle est « le lieu le moins déterminé, le moins spécifique, celui de la présence la plus ténue, et, par conséquent, celui où, rien n'étant actualisé, tout est encore possible. »⁴⁷² Cela étant, l'apathie du héros d'Oyono n'est vraisemblablement pas une démission définitive. Elle le situe dans une zone d'effacement d'où peut émerger une nouvelle forme de révolte. On parlera donc de lui en termes de héros de « détermination extro-active virtuelle ».

Avec Bohi Di, le personnage post-colonial, le statut de « héros involontaire » dépasse le cadre de l'observateur pour être l'expression d'une réaction « affectivo-politique » chez certains écrivains africains.

Il est reconnu, en effet, que beaucoup parmi eux ont collaboré avec les dirigeants nationalistes et avec les hommes politiques africains, surtout durant les revendications devant mener à l'indépendance. Mais comment ces politiciens souvent présentés comme des héros, des libérateurs ont-ils géré les indépendances acquises ? La réponse de Fantouré à propos de la Guinée par exemple est sans appel :

« J'ai connu vingt deux ans d'exil. Je suis parti quand j'étais étudiant, et je suis revenu des années plus tard, vers la quarantaine ; le choc a été comme une sorte de cassure des illusions, des rêves [...]. Des gens avaient disparu, d'autres étaient comme des enveloppes mortes, desséchées. Un système de mort avait remodelé, déshumanisé la Guinée. [...] On a enlevé à ce pays son éthique. On a tué le futur. »⁴⁷³

Et Camara Laye de renchérir :

« Notre régime fusille nos enfants pour un oui, pour un non alors qu'il n'y a plus de viande ni de grain de riz dans ce pays. »⁴⁷⁴

Ces déclarations tendent à montrer que certains romanciers africains éprouvent le sentiment d'avoir été déçus, voire dupés par ceux avec qui ils ont collaboré ou lutté ensemble. L'indépendance politique n'a pas offert la panacée promise et se trouve fréquemment menacée par l'instabilité générale. Ils se retrouvent de ce fait dans un

⁴⁷² Jacques Fontanille, *Sémiotique du discours*, op. cit., p. 108.

⁴⁷³ *Notre librairie*, n 88/89 de juillet – septembre 1987, op. cit, p. 122.

⁴⁷⁴ Camara Laye, *Dramous*, Paris, Plon, 1966, p. 243.

dilemme qui se résume en trois étapes : l'opposition collective contre le colonialisme européen, la victoire suivie de la réaffirmation de l'identité et enfin le stade actuel, celui de la désillusion. Cette dernière crée chez eux une nouvelle angoisse, un sentiment de frustration puisque, comme Fama des *Soleils des indépendances*, ils s'étaient « débarrassés de tout » - dont leur liberté en tant qu'écrivains - pour l'indépendance.

Lukàcs remarquait que la forme du roman tient « aux dispositions intérieures de l'écrivain et aux données historico-philosophiques qui s'imposent à sa création. »⁴⁷⁵ Il montrait ainsi que l'écriture est le fruit d'une tension entre l'intériorité de l'écrivain et la réalité vécue ; qu'il y a une certaine correspondance entre les « moteurs de la création » et la forme romanesque. Comment alors « les dispositions intérieures » des romanciers africains se sont-elles manifestées ? Comment leur désillusion s'est-elle ressentie au niveau de l'écriture ? Tierno Monénembo expose le cas particulier de la Guinée qui peut être aussi vrai pour les autres pays ouest-africains :

« En Guinée il n'y a pas de modèle de héros que l'on peut utiliser dans le roman. Il n'y a pas eu de héros en Guinée depuis l'indépendance en 1958. Ce sont les raisons pour lesquelles je présente des personnages désemparés et non positifs. »⁴⁷⁶

Le changement de disposition d'esprit en raison de la conscience du naufrage de l'héroïsme a donc amené à remodeler le personnage romanesque, à faire de lui un héros creux. Ainsi, la « castration picaresque » du héros africain pourrait être le reflet d'une forte désillusion teintée de sentiment de culpabilité. Elle traduirait la déception⁴⁷⁷ du romancier devant une vie qui ne serait même pas la caricature de ce qu'il avait pressenti durant la lutte coloniale et qui lui avait inspiré assez de force pour peindre des héros sans scories.

Sans doute, pour déculpabiliser un tant soit peu et condamner, le romancier s'enferme-t-il dans une sorte de réalisme nouveau, dans une volonté d'objectivité, de rejet du compromis. Le résultat, dans la littérature actuelle, est l'absence, du moins le nombre assez réduit de héros-libérateur voire de rassembleurs comme Lumumba (*Une*

⁴⁷⁵ *La théorie du roman, op. cit.*, p. 49.

⁴⁷⁶ *Notre librairie, op. cit.*, p. 108.

⁴⁷⁷ Notons avec Lukàcs que la « forme artistique se définit par la dissonance métaphysique située au cœur de la vie, qu'elle accepte et structure », *La théorie du roman, op. cit.*, p. 65.

saison au Congo, Aimé Césaire, 1974), Oumar Faye (*Ô pays mon beau peuple !*, Sembene Ousmane, 1957), Membeké (*Cœur d'Aryenne*, Jean Malonga, 1954), Bakayoko (*Les bouts de bois de Dieu*, S. Ousmane, 1960), Béatrice (*Béatrice du Congo*, B. Dadié, 1970), au profit des personnages de très peu de caractère, d'« êtres sans noyau » à l'image de Oumarou (*Le jeune homme de sable*, W. Sassine, 1979), de Cousin Samba (*Les écailles du ciel*, T. Monénembo), de Bohi Di, etc.

Outre la traduction d'une autonomie de conscience et d'une attitude réprobatrice de l'écrivain africain à l'égard du dirigeant politique, un homme en vue, « le héros involontaire », désespéré, au dire de Monénembo, est représentatif de l'Africain moderne en général :

« J'estime que l'Africain moderne exprime un désarroi, un désarroi profond. Ce désarroi n'est pas seulement politique, il est interne, psychologique et même affectif et peut-être culturel. Je crois, quitte à choquer, que le personnage africain moderne est un peu inconsistant. Ce que je veux exprimer dans *Les écailles du ciel*, c'est ce passage à vide que nous vivons. »⁴⁷⁸

C'est dire que le romancier africain qui peint un personnage dévirilisé montre dans une certaine mesure qu'il est en intelligence avec son milieu.

A un autre niveau, le héros problématique moderne africain justifie la volonté de l'écrivain, après l'euphorie des Indépendances, de « relativiser les choses », d'amener l'homme africain à la prudence, d'empêcher que la superficialité féérique prenne le pas sur les difficultés à venir et à affronter. A ce sujet, les propos suivants de Monénembo sont applicables à nombre de romanciers :

« C'est une réaction à une certaine manière de voir les choses qui a fait beaucoup de ravages en Afrique depuis le début des Indépendances. A cette époque, nous nous sommes laissés prendre dans une euphorie générale et nous avons beaucoup perdu, alors, de notre lucidité, de notre discernement. Nous avons cru finalement que nous étions devenus des héros et que nous avions définitivement en main notre destin. Nous ne connaissions pas très bien le terrain, un terrain qui était miné. Moi, j'ai voulu

⁴⁷⁸ *Notre Librairie, op. cit.*, p. 107.

relativiser les choses et faire sentir aux gens que l’Afrique est tellement complexe qu’il faut la prendre avec un énorme souci du détail, de la compréhension. »⁴⁷⁹

Dans ce cas, le personnage africain à l’allure picaresque est l’expression de la « virilité mûrie » du romancier africain suivant les réflexions de Lukàcs. Nous le citons longuement :

« Le roman est la forme de la virilité mûrie ; son auteur ne peut plus croire, avec la jeune foi rayonnante qui est celle de toute poésie, que destin et sentiment sont deux noms pour une même chose. A mesure que s’enracine en lui, de façon plus douloureuse et plus profonde, la nécessité d’opposer à la vie, à titre d’exigence, cette profession de foi essentielle à toute création littéraire, il lui faut apprendre, de la façon la plus douloureuse et la plus profonde, à saisir que c’est là une pure exigence et non une réalité affective. Et ce discernement qui est ironie se retourne aussi bien contre ses héros qui, avec la juvénilité qu’exige toute poésie, échouent à faire passer cette croyance sur le plan de la réalité, que contre sa propre sagesse, forcée de regarder en face la vanité d’un tel combat et la victoire du réel. »⁴⁸⁰

Le personnage africain « creux », son anti-vitalisme, serait ainsi l’écriture du réel africain, celle de la complexité du destin de l’homme africain. La relation entre le désir, l’idée – l’indépendance synonyme de mieux être – et le réel – douloureux – s’épuise dans la mise en forme d’un héros peu consistant.

Cela dit, on peut conclure cette rubrique en utilisant les termes de Jacques Fontanille qui la résume fort bien. Il écrit que dans « les récits d’inanité les objets perdent peu à peu leur qualité de présence. »⁴⁸¹ De même, du fait d’un choc, d’un désenchantement, d’un sentiment de trahison, les notions comme l’abnégation, le courage, la lutte pour la liberté ont perdu de leur valeur dans l’entendement des héros étudiés. Pouvait-il en être autrement quand « ce qui manque aujourd’hui en Afrique ce

⁴⁷⁹ *Ibid.*, p. 108.

⁴⁸⁰ *La théorie du roman, op. cit.*, p. 81.

⁴⁸¹ *Sémiotique du discours, op. cit.*, p. 118.

sont des hommes fiers ? »⁴⁸² La qualité de « héros antithèse de l'honneur » que nous allons examiner tend à renforcer cette impression.

III. L'ANTI-HONNEUR

La religion de l'honneur est le fondement du récit chevaleresque. Elle y est exaltée au travers d'actions viriles, de vaillance, de mépris pour la mort car l'honneur, lié au souci de la réputation, constitue pour le chevalier un miroir embellissant. Bakhtine corrobore cette idée lorsqu'il note que, dans le roman de chevalerie, les héros accomplissent « des exploits qui *glorifient* les héros eux-mêmes, et dont ils *rendent gloire* à d'autres [...]. L'*exploit* qui distingue nettement l'aventure chevaleresque le rapproche de l'*aventure épique*. »⁴⁸³

A l'opposé, l'élément gloire et glorification ne constitue pas le noyau du picaresque. Cette forme d'écriture se veut non pas une rhétorique de l'exploit mais celle du droit à l'« inexploit ». Elle donne le champ à l'« antihonneur ». Aussi le héros accomplit-il des actes autodestructeurs, non apologétiques :

⁴⁸² Réflexion tenue par Laurent Gbagbo, président de la Côte d'Ivoire lors d'une visite à son homologue guinéen. *Notre voie* n° 1095 du 21 janvier 2002. Pour résoudre le problème soulevé par la remarque du président ivoirien, certains auteurs ont opté pour la nuance ou l'ambivalence. Ainsi, leur personnage est tantôt héroïque et donc magnifié tantôt tyrannique et ce faisant démystifié. Le titre de l'ouvrage de Ibrahim Baba Kaké illustre cette idée avec l'usage de la coordination « et » : *Sékou Touré : le héros et le tyran* (Paris, Jeunes Afrique livres, 1987). Ce même processus de dégradation est exprimée par le titre d'un des romans de Tierno Monénembo : *Les crapauds-brousse* (Paris, Seuil, 1979). Ce titre, explique-t-il, est emprunté à une légende peulhe qui veut qu'à l'origine du monde, l'être élu de Dieu soit le crapaud. Par une faute mythique ce crapaud a été maudit et transformé en être hybride et niais. Est-ce l'image que les dirigeants africains donneraient d'eux ? Remarquons que les dramaturges ne sont pas en reste. Ainsi, alors que Seydou Badian, dans *La mort de Chaka* (Paris, Présence Africaine, 1972) met en scène un Chaka glorieux dans une perspective apologétique du leader moderne, Djibril T. Niane (*Chaka*, Théâtre P.J. Oswald, 1971) et Tchikaya U Tamsi (*Le Zulu*, Paris, Nubia, 1977) se montrent critiques vis-à-vis du héros zoulou. Sous la plume de ces derniers, on assiste au glissement d'un théâtre purement nationaliste à un théâtre de réflexion sur le pouvoir allant parfois jusqu'à la démystification de Chaka et au procès de la tyrannie.

⁴⁸³ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 299.

« Le héros est ici placé en delà de tout pathos, tant héroïque que sentimental [...] depuis sa façon de se présenter et de se faire valoir devant le public. Ce personnage se trouve en dehors de toutes les catégories qui sont à la base de la représentation du héros dans le roman. »⁴⁸⁴

Cette situation que Bakhtine qualifie de « travail négatif du héros dans le roman picaresque » se manifeste dans notre corpus au travers de la lâcheté de Toundi, de Bohi Di, de Fama (sans omettre sa gueuserie) ainsi que de l'absence de scrupules chez Wangrin.

Un lâche est quelqu'un qui manque de courage, un poltron. Ces traits s'opposent à ceux de l'honneur relevés par Marie-France Murawa :

« L'honneur est une qualité qui porte à faire des actions nobles, majestueuses [...]. Elle s'acquiert par le mérite. La mort ne fait pas peur à l'homme d'honneur. »⁴⁸⁵

Cette définition montre que l'honneur se gagne en se mesurant à l'aune de l'effort. Il rime avec courage léonin, esprit de sacrifice, abnégation, bravoure. Les héros du corpus étudié, dans des circonstances particulières, n'ont pas agi dans ce sens.

Dans *Une vie de boy*, l'analyse des propos de Kalisia nous montre en quoi Toundi a un « cœur picaresque » :

« Ça alors ! s'exclama-t-elle. Alors, il n'y a rien entre vous ? Tu es pourtant un homme... Là-bas, du côté de la mer, les boys couchent avec leurs patronnes. C'est courant... Ici, vous avez trop peur du Blanc... C'est idiot. »⁴⁸⁶

Il est drôle que Toundi soit considéré comme un idiot, un lâche parce qu'il n'a pas forniqué avec sa patronne blanche. Cependant, dans le contexte colonial où le Noir était méprisé, coucher avec une blanche, de surcroît la femme du commandant, serait interprété comme un acte héroïque, une affirmation de sa race, une victoire du colonisé sur le colonisateur. Dans cette circonstance, il ne s'agissait pas de porter un jugement éthique sur son action mais de voir sa portée démystificatrice dans un contexte de

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 218.

⁴⁸⁵ Marie-France Murawa, « L'honneur », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Ed. Encyclopaedia Universalis S.A, 1996, T.11, p. 653, 654.

⁴⁸⁶ *Une vie de boy*, p. 145.

domination. Pour saisir cette réflexion, référons-nous à la réaction de la population de « Leydi Bondi » dans *Les écailles du ciel* lorsque le boy Samba a couché avec Madame Tricochet :

« L'histoire de Samba était sur toutes les langues. La négraille se la racontait fébrilement, rehaussait les moments ordinaires et pimentait les péripéties les plus fades. Pauvre M. Tricochet ! Il n'aurait jamais pensé si bien dire en parlant de légende. Oui, Samba avait bel et bien eu sa légende. Sans cela qui sait ce que serait devenu l'obscur fils de Hammadi ? [...] La foule porta Samba à épaulés d'hommes et regagna les Bas-Fonds dans une infernale bousculade au son des pipeaux et des tambourins et au cri de « Vive cousin Samba » dans une hilarité générale. Samba esquissait un sourire contrit [...] dans sa peau trop fraîche de héros. »⁴⁸⁷

On s'aperçoit ici que Samba a acquis le statut de héros populaire et que le cocufié, M. Tricochet, est devenu la risée de ce peuple dominé. L'acte de Samba a atteint une dimension politique et cathartique.

M. Moreau, dans *Une vie de boy*, conscient de cet effet démystificateur et ne voulant sans doute pas subir un sort semblable à celui de M. Tricochet ne s'est pas abstenu de menacer Toundi qui devait partager la même chambre que sa maîtresse :

« J'enverrai Sophie à l'hôpital... Je saurai te retrouver. Il me pinça l'oreille. Je saurai toujours te retrouver. »⁴⁸⁸

Lâche, pusillanime, le héros d'Oyono, une « chose qui obéit », n'a pas relevé le défi au point que déçue, cette femme l'a qualifié de « drôle d'homme ». Même s'il n'est pas noble de naissance, Toundi ressemble par cette réaction à Fama.

Dans *Les soleils des indépendances*, on retiendra d'abord que l'« antihonneur » découle de la mendicité. En effet, Fama est de famille royale donc noble. Or, écrit Murawa,

« L'honneur est une qualité qui s'acquiert par la naissance ou par le mérite, mais surtout qui se perd. Elle se perd à partir du moment où le comportement de celui qui

⁴⁸⁷ *Les écailles du ciel*, op. cit., p. 125,130.

⁴⁸⁸ *Une vie de boy*, p. 67.

est considéré comme homme d'honneur ne répond plus aux critères fixés par le code de la société dans laquelle il vit. »⁴⁸⁹

C'est ce qui est arrivé à Fama dont le statut de prince ne l'a pas dissuadé d'agir comme un picaro, c'est-à-dire de mendier. Cette attitude qui lui vaut des surnoms comme « vautour », « charognard », « hyène » scandalise le malinké dans l'œuvre de Kourouma :

« [...] d'authentiques descendants de grands chefs (c'était Fama) avaient tronqué la dignité contre les plumes de vautour. »⁴⁹⁰

Mais Fama n'a que faire de ces reproches ; il n'en tient pas compte. « Héros antithèse de l'honneur », il ne « connaît pas la honte. »⁴⁹¹ C'est sans doute pour cette raison qu'« en plein air », au vu et au su de tous, il manifeste son parasitisme et ce à Togobala où contrairement à la capitale, son autorité était encore reconnue :

« En plein jour, en plein Togobala, lui le dernier Doumbouya, devint parasite de ses serviteurs ! C'était piteux, incroyable, honteux ! Mais seul, quand Fama tournait ses longues nuits blanches, c'était lâchement apaisant. »⁴⁹²

Le dépit du narrateur s'oppose au sans gêne de ce roi-mendiant. Une rupture brutale entre ce héros et sa situation extérieure (son rang, sa dignité) est ainsi mise en exergue. Avec Fama, dans le roman africain, l'aristocrate se mue en gueux. On parlera alors de gueuserie aristocratique. Partant, le héros kouroumien est le symbole de la « picarisation » du noble africain. De la sorte, avoir l'allure du picaro n'est plus fondamentalement, dans ce roman africain, une affaire de rang, de sang mais d'attitude. La marginalité picaresque se trouve ici décroisée.

L'idée intéressante du décroisement ou du déclassement de l'esprit picaresque dans le texte de Kourouma se pose avec davantage d'acuité quand on se réfère entre autres à *La vie de Lazarillo de Tormes*. Dans ce roman picaresque espagnol, c'est Lazarillo, le picaro, qui mendie pour subvenir aux besoins de ses maîtres dont le

⁴⁸⁹ *Encyclopaedia universalis*, T. 11, *op. cit.*, p. 654.

⁴⁹⁰ *Les soleils des indépendances*, p. 18.

⁴⁹¹ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 127.

troisième, un écuyer, est un noble. Cette manière de procéder préserve un tant soit peu l'honneur de l'« hidalgo » ruiné comme Fama mais d'une vanité touchante et ridicule. Elle maintient dans une certaine mesure la distinction entre le noble et le picaresque, « les gens de bien » et les « autres ». *Les soleils des indépendances* passe outre à cette logique. C'est le prince lui-même qui met la main à la pâte, qui mendie. Fama rompt de la sorte avec l'intermédiaire, dissout la distinction. Avec ce personnage africain, le masque tombe ; la religion de l'« antihonneur » supplante celle de l'honneur. Le « qu'en-dira-ton » cher au chevalier, au personnage épique, ne préoccupe pas Fama :

« Fama allait méfaire et encore scandaliser. Car dans quelle réunion le molosse s'est-il séparé de sa déhontée façon de s'asseoir ? »⁴⁹³

Cette façon « déhontée » d'être se perçoit également dans le discours de Fama. Moins que celui d'un noble, son langage est celui d'un personnage vulgaire puisqu'il est « bas ». Il est imprégné, à l'image du discours du picaresque, d'expressions grossières, étroitement terre à terre, empêtré dans des associations triviales. A ce propos, le narrateur précise que de la bouche de ce prince ne sortent la plupart du temps que de « malséantes injures. »⁴⁹⁴ Il est prolix dans les emplois indécents, grotesques comme « faforo » (sexe de ton père), « gnamokodé » (bâtard), etc. et qu'on retrouve chez un gamin de dix à douze ans qu'est Birahima, le héros de *Allah n'est pas obligé*. Cela ferait de Fama un prince au discours de gamin.

Outre le discours, l'« antihonneur » de Fama est davantage exprimé par son parcours narratif dans lequel l'on décèle une transformation du modèle épique traditionnel. En simplifiant et en gardant à l'esprit le parcours de Soundjata⁴⁹⁵, héros épique de *Soundjata ou l'épopée mandingue* de Tamsir Niane, on peut dire qu'une histoire épique commence le plus souvent par un manque, continue par une quête et s'achève par la satisfaction du manque. Mais le sujet conquiert l'objet du manque à travers diverses épreuves glorifiantes et obtient la reconnaissance, la gloire, l'honneur. Pareillement, *Les soleils des indépendances* commence par un manque, par la spoliation.

⁴⁹³ *Les soleils des indépendances*, p. 19.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁹⁵ Ce héros épique peut être une illustration du chevaleresque dans la littérature africaine.

Le cousin Lacina avait évincé Fama de la chefferie du Horodougou. Sa mort, qui introduit une nouvelle perturbation relance la quête de Fama : reconquérir son pouvoir d'où son voyage à Togobala. Mais une épreuve qualifiante se présente à lui : l'opposition du parti unique à travers les menaces du délégué. Comment le prince du Horodougou considère-t-il cet obstacle ? Va-t-il héroïquement l'affronter avec les risques que cela suppose ? C'est à ce niveau que ce héros se distingue du personnage épique. Il a choisi le renoncement, la soumission :

« Les partisans de Fama, et Fama, Diamourou et Balla, tous s'agenouillèrent, tous supplèrent. »⁴⁹⁶

Marie-France Murawa écrivait dans ses réflexions sur l'honneur que l'« affront non réparé entraîne le déshonneur de celui qui n'y répond pas, mais aussi de sa famille, de son lignage. »⁴⁹⁷ Cette idée est renforcée par Louis Millet et Violette Morin lorsqu'ils font remarquer dans leur article « Héros et idoles » qu'« être noble, c'est faire face, c'est affronter. »⁴⁹⁸ On ne peut pas soutenir que Fama ait agi dans ce sens devant le défi lancé par le délégué du parti. Le dernier des Doumbouya a fait montre d'une lâcheté qui accentue son statut picaresque de « héros antithèse de l'honneur ». En se prosternant, il légitime la bâtardise qu'il avait tant décriée et se bâtardise lui-même. Dans ces circonstances, on pourrait lui attribuer les remarques de Jean Camp sur le héros picaresque. Celui-ci note que « ce n'est pas lui qui portera le cœur d'un vaillant. »⁴⁹⁹ Le « cœur picaresque » de Fama peut être ici perçu comme le symbole d'une Afrique traditionnelle engourdie, radoteuse, incapable de surgissement véritable.

Bohi Di, dans *Le cercle des tropiques*, ne donne pas une autre image. Il est à la ressemblance de Toundi et de Fama pour ce qui est de la pusillanimité. En effet, le

⁴⁹⁶ *Les soleils des indépendances*, p. 137.

⁴⁹⁷ *Encyclopaedia Universalis*, *op. cit.*, p. 654.

⁴⁹⁸ *Ibid.*, p. 374. Ils spécifient également que « le héros et les idoles continuent à désigner, de civilisation en civilisation une classe de surhommes dans laquelle chacun projette ses rêves et puise ses modèles » (p. 373). Cette remarque ne peut être appliquée à Fama et à Bohi Di, des « héros à la triste figure. »

⁴⁹⁹ Jean Camp, « Picaresque », in *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1962, p. 324.

président sanguinaire Baré Koulé a décidé de faire exiler les compagnons de lutte du « Club des travailleurs » dont Bohi Di est un membre. Pour l'empêcher, Malekê demande aux travailleurs, y compris Bohi Di, de se coucher en masse sur la voie. C'était une belle occasion de faire preuve d'héroïsme, de se mettre en état de mérite car, écrit Claude Bremond, « l'acquisition de mérite par un patient résulte d'une action méritoire. »⁵⁰⁰ Cependant, contre toute attente, le héros de Fantouré a choisi à l'approche du train d'abandonner ses frères de lutte en prenant ses jambes à son coup :

« Les rails grondaient, le train arrivait [...]. Je regardais pour la dernière fois le ciel d'un bleu implacable, pensais aux miens, à ma vie. Soudain [...] je me levai promptement et me mis à fuir. Dans mon oreille, on criait : « lâche ! » Je n'avais pas le cœur à contester un tel point de vue [...]. On me condamnait à mourir pour la liberté. C'était le dernier de mes soucis. »⁵⁰¹

On relève dans la décision de Bohi Di un aspect particulier de l'« optatif », un de modes de la volonté analysés par Todorov :

« L'*optatif* correspond aux actions désirées par le personnage. [...] Le *renoncement* est un cas particulier de l'*optatif* : c'est un *optatif* d'abord affirmé, ensuite nié. »⁵⁰²

Dans cette logique, Bohi Di a renoncé à la lutte pour la liberté, il l'a niée. Il en donne la raison : sa vie lui tient plus à cœur que des actes héroïques, honorifiques. Ce choix n'a pas plu à ses compagnons qui n'ont pas hésité à le traiter de « lâche »⁵⁰³. Ce terme dépréciatif révèle la perte de mérite de ce personnage et fait de lui « un héros déméritoire »⁵⁰⁴ car il n'est pas de ces « êtres qui sacrifient tout pour les autres, ces martyrs du bonheur qui incarnent le cheminement des hommes de bonne volonté vers le

⁵⁰⁰ C. Bremond, *Logique du récit, op. cit.*, p. 295.

⁵⁰¹ *Le cercle des tropiques*, p. 126.

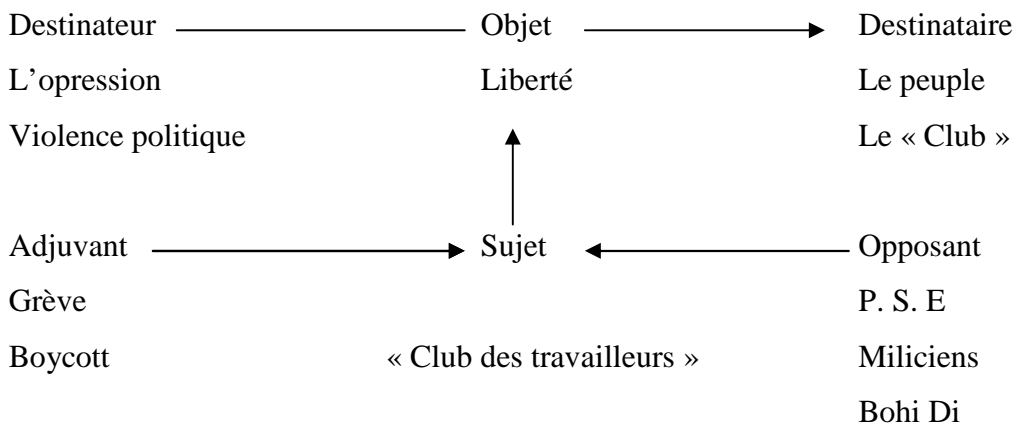
⁵⁰² *Poétique de la prose, op. cit.*, p. 52, 53.

⁵⁰³ Cet attribut de Bohi Di est à mettre en rapport avec la remarque de Didier Souiller selon laquelle « le picaro est un lâche », *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 35.

⁵⁰⁴ *Logique du récit, op. cit.*, p. 297.

dévouement et le sacrifice. »⁵⁰⁵ Le schéma actanciel qui suit et qui porte sur la dérobade du héros de Fantouré rend davantage compte de cette idée.

Rappelons succinctement que reprenant les travaux de Vladimir Propp, A. J. Greimas réduit les fonctions du personnage au rôle de six « Actants » : le « Destinateur » qui définit l'« Objet » de valeur qui doit être le but de la quête du « Sujet ». Ce dernier rencontre dans son parcours des « Adjuvants » (collaborateurs de cette quête) et des « Opposants ». Le « Destinataire » est le bénéficiaire de cette quête⁵⁰⁶.
Où pourrait-on situer Bohi Di ?



⁵⁰⁵ Joseph Tala, *Les personnages de Pierre Henri Simon dans son œuvre romanesque ou l'homme aux prises avec l'existence*, thèse pour le doctorat de troisième cycle, Montpellier, 1976, p. 62.

⁵⁰⁶ Algirdas J. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F, 1986, p. 172-191.

Comme le montre ce schéma⁵⁰⁷, la dérobade de Bohi Di fait de lui un opposant à la liberté et par ricochet un adjurant – involontaire – de l’oppression. En raison de sa poltronnerie, il est devenu, pour reprendre Bremond, un « codégradateur. »⁵⁰⁸ Bohi Di ne se présente donc pas ici comme le « héros glorieux », le personnage « lumineux », « éclatant », « exaltant », le « sauveur », « la providence de tout un peuple », caractéristiques du « véritable héros » selon Philippe Sellier⁵⁰⁹. Cette différence fait du *Cercle des tropiques* un « récit de la vacuité », défini par Jacques Fontanille comme un texte dans lequel « les valeurs s’effondrent : plus de courage, plus d’honneur, plus de fidélité. »⁵¹⁰

D’ailleurs, quand Bohi Di ne choisit pas de fuir dans des situations difficiles, il se distingue, au niveau émotionnel, au regard de la manière dont son corps réagit à la tension qu’il subit, par la peur. Cela s’est vérifié pendant l’opération qui a consisté à mettre le feu aux champs des barons du système « messie-koïque ». L’angoisse l’a tellement étreint qu’il n’a pu « s’empêcher de marmonner une prière pour s’aider à tenir. »⁵¹¹ Des fois, la frayeur qu’il éprouvait avait sur lui une influence paralysante. Aussi déclare-t-il durant les opérations commandos menées dans le cadre de la conspiration militaire :

« Pour oublier ma peur, je me mis à chanter. Mon cœur battait si fort que pendant un moment je crus ne jamais pouvoir atteindre le garage. »⁵¹²

Lukàs remarquait que dans « les formes épiques, le sujet se tient face à son objet dans un rapport plus net de domination et de maîtrise de soi. »⁵¹³ On ne peut pas en dire autant de Bohi Di au vu de ses fortes émotions causées par une peur intense parce qu’il ne domine pas les situations.

⁵⁰⁷ Il est indéniable que le personnage peut changer de place.

⁵⁰⁸ *Logique du récit, op. cit.*, p. 285.

⁵⁰⁹ Philippe Sellier, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1993, p. 14-16.

⁵¹⁰ *Sémiotique du discours, op. cit.*, p. 118.

⁵¹¹ *Le cercle des tropiques*, p. 274.

⁵¹² *Le cercle des tropiques*, p. 291.

⁵¹³ *La théorie du roman, op. cit.*, p. 42.

Au regard des analyses qui précèdent, on peut soutenir que Toundi, Fama, Bohi Di se présentent comme des héros ordinaires, des personnages non accrochés au mythe de la dignité et de l'honneur. De ce fait, leur mode de vie, leurs actes - caractéristiques de l'« antihonneur » - sont étranges et étrangers à ce qui est considéré comme une « vie normale » pour un héros qui généralement est l'incarnation de l'exemplarité de par son caractère positif, de par sa bravoure. Avec eux, le héros, faible, hésitant, craintif, lâche n'est plus un être ni idéal ni idéalisé. Ce constat accroît la dimension picaresque de ces personnages selon la perspective de Marc Chenettier qui note qu'« anti-héros, le picaro n'hésite pas à se dépouiller de l'étoffe héroïque. »⁵¹⁴ Maurice Molho renchérit lorsqu'il affirme que « le picaro ne brille pas par le courage. »⁵¹⁵ Quelques déclarations de Toundi, Fama et de Bohi Di aident à comprendre cette atmosphère picaresque dans ces romans africains.

Devant le pouvoir qu'incarne le colonisateur, Toundi et ses compagnons s'interrogent, perplexes : « Depuis quand le pot de terre se frotte-t-il contre les gourdins ? »⁵¹⁶ Dans cette métaphore à valeur comparative, le « pot de terre » représente le Noir et « les gourdins » les Blancs. Ces derniers avec leur police dirigée par Gosier-d'Oiseau apparaissent dans cette image comme une force brutale qui écrase tout élément « dangereux » afin de sauvegarder leurs intérêts. D'ailleurs, le colonisateur met un point d'honneur à imprégner cette vérité dans l'esprit du colonisé à travers les multiples scènes de bastonnade du colonisé à la « Place de la bastonnade ». A Toundi qui fut amené à suivre une de ces scènes, M. Moreau a tenu un propos menaçant :

« Il m'empoigna par la nuque et me força à le regarder [...]. Fais pas le malin compris ? Ecoute, mon petit, les lascars, ça me connaît. Tu as vu ? dit-il en pointant son pouce derrière son épaule en direction de la prison. »⁵¹⁷

Dans cette atmosphère, Toundi se voit contraint à un choix pénible : soit se soumettre, soit affronter. C'est un choix entre l'action et l'inaction. Mais en présentant

⁵¹⁴ Marc Chenettier, « Picaresque et picarisme : aspects de la fiction américaine des années 1970 », in *Caliban*, n°XX, 1983, p. 84.

⁵¹⁵ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. XIII.

⁵¹⁶ *Une vie de boy*, p. 98.

⁵¹⁷ *Une vie de boy*, p. 117.

le noir comme « un pot de terre », un être faible, le héros d'Oyono veut montrer qu'il n'a aucun moyen de se défendre, ni même l'intention de tenter quoi que ce soit. Son attitude est d'impuissance et de résignation. Le silence, la défection sont à ses yeux les choix les meilleurs⁵¹⁸.

Le changement de pouvoir, l'indépendance n'ont fondamentalement pas changé les choses si on analyse les raisons de l'attitude de Bohi Di, identiques à celle de Toundi. Le héros de Fantouré, devant les brutalités du pouvoir « messie-koïque », explique :

« Il ne fallait surtout pas se faire remarquer, c'était un crime que d'avoir de la personnalité. Nous étions condamnés à l'anonymat. La dignité, selon le Messie-Koï, était à ce prix. »⁵¹⁹

Un peu plus loin, il se veut plus explicite :

« Depuis l'indépendance, nous avons appris à réciter [...]. Pour survivre, il fallait être mouton, perroquet. Il fallait vivre. [...]. En ces temps qui couraient, montrer son intérêt pour la personne du sauveur des Marigots du Sud épargnait bien des vicissitudes. J'avais compris et ce n'est pas moi qui aurais joué au plus intelligent. »⁵²⁰

Le sort de Atan, qui « voulait jouer au plus intelligent », conforte cette position assez originale de Bohi Di :

« Les miliciens se jetèrent sur Atan, le criblant de coups de crosse. Atan se dégagea d'un premier assaut. Les *tueurs* excités comme des requins à la vue du sang y allaient de bon cœur. L'un d'eux prit son fusil par le canon et frappa Atan qui porta ses mains à la tête et s'écroula, pendant que les autres membres de la milice, toutes griffes dehors, se précipitaient sur lui. Il essaya de se relever [...] mais un coup de pied le plaqua de nouveau à terre. Atan ne pouvait plus se défendre, mais ses assaillants donnaient leurs coups de grâce. Il ne remuait plus. La milice avait gagné [...]. Le

⁵¹⁸ Ce choix marginalise Toundi par rapport à Faye Oumar, héros de *Ô pays, mon beau peuple !* (Paris, Le Contemporain-Amiot-Dumont, 1957) de Sembene Ousmane qui, dans les mêmes circonstances, risque sa vie à la manière de Prométhée pour le bien des populations de son univers romanesque.

⁵¹⁹ *Le cercle des tropiques*, p. 161.

⁵²⁰ *Le cercle des tropiques*, p. 230.

responsable regarda le corps affalé par terre, *satisfait* il s'adressa à la foule en montrant Atan du doigt :

- Nous ne manquerons pas à notre devoir, quiconque portera préjudice au Parti et au Messie-koï subira le sort de ce charognard. Avis aux amateurs ! »⁵²¹

Et ce ne sont pas des menaces en l'air puisque Benn Na, Monchon, Beau-Temps, etc. sont également morts pour avoir dit non à la dictature⁵²². Que l'on s'acharne ainsi à tuer finit par déstructurer toute conscience humaine et souligne la situation tragique dans laquelle vit la population des « Marigots du Sud ».

On s'aperçoit donc que, tout comme le monde colonial de Toundi, le monde africain de Bohi Di est un monde de violence et de puissance destructrice incontrôlée ; un univers où les forces « brutes » torturent et humilient. A chaque rencontre entre le pouvoir et le peuple, il doit y avoir « du sang dans l'air ». Un constat que ne dément pas *Les soleils des indépendances*. Ce texte raconte comment le père de Diakité, qui « était de l'opposition », fut « jugé et fusillé »⁵²³ par les tenants du pouvoir. Et le narrateur d'en tirer la conclusion : ils « sont capables de tout, même de fermer l'œil sur une abeille. »⁵²⁴

Cela étant, ne serait-ce pas cette atmosphère de violence gratuite, de mort, qui explique la pusillanimité ou l'absence de sentiments élevés chez Toundi, Bohi Di et Fama ? Dans ce cas, leur attitude « antihéroïque » participerait d'une « stratégie picaresque » de survie ; elle serait, comme l'a écrit Didier Souiller au sujet de l'absence d'héroïsme chez le personnage picaresque, « une délicate méthode pour bien passer le temps de la liberté »⁵²⁵, fusse-t-elle contestable.

« Demeure coi dans ta maison ; mieux vaut qu'on t'appelle sage endurant que fol vindicatif »⁵²⁶ suggérerait avec une sorte d'épicurisme le picaro espagnol Guzman qui

⁵²¹ *Ibid.*, p. 248. Nous soulignons.

⁵²² Puisqu'ils sont morts en raison de leur volonté d'améliorer le sort du peuple, on pourra les considérer, dans la logique de Claude Bremond, comme des « améliorateurs dégradateurs de leur sort ». *Logique du récit, op. cit.*, p. 305.

⁵²³ *Les soleils des indépendances*, p. 85.

⁵²⁴ *Ibid.*, p. 168.

⁵²⁵ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 38.

⁵²⁶ *La vie de Guzman d'Alfarache*, p. 494.

ne dédaignait pas de se donner comme modèle en matière de prudence. Ainsi, dans la perspective de ce sage désabusé, l'« antihonneur » de ces héros africains peut s'inscrire dans ce que nous qualifierons de « réalisme picaresque ». Ces derniers sont conscients de leur impuissance et de ce fait préfèrent l'anonymat synonyme de vie à l'héroïsme cause de mort dans leur univers romanesque. Comme ce picaro, ils se soucient avant tout de vivre, plus exactement de survivre. Pour ces personnages dévirilisés, aucun doute n'est permis ; toute tentative de briser l'oppression qu'ils subissent, la violence intellectuelle, idéologique et physique qu'on leur impose par la force, est une conduite de désespoir, une « conduite-suicide ». Partant, pour ces « Soundjata à rebours », la violence brutale, meurtrière – incarnée d'abord par le pouvoir colonial puis post-colonial – constitue, dans la terminologie de Bremond, « un influenceur tendant à dissuader un agent d'entreprendre volontairement une tâche. »⁵²⁷ Pour Toundi⁵²⁸, Fama et Bohi Di, la police coloniale et la milice post-coloniale ont joué le rôle d'« intimidateur », de « déconseilleur » voire de « neutralisateur. »⁵²⁹ Le climat de souffrances indicibles, la négativité tous les jours rencontrée dans leur monde dur ont annihilé la volonté de ces personnages. Ces romans montrent de cette manière comment la violence étatique attaque comme l'acide et le soufre, non pas le corps seulement, mais aussi la conscience, l'âme de ces personnages africains pour aboutir à leur écrasement total.

En somme, leur mode de vie non héroïque, étrange mais sincère, nous aide à découvrir, à connaître et à comprendre la zone profonde et sombre où vivent les persécutés, les opprimés, les faibles ; leur situation problématique. La marginalité enseigne ici la dégradation du réel et du sujet. Elle rend compte de ce que l'on peut devenir dans une situation d'intolérance. De ce fait, le statut de « héros antithèse de l'honneur » qui est la manifestation du « picaresque des victimes » pourrait traduire, dans l'espace africain, « le symbole subversif de notre univers désormais inintelligible. »⁵³⁰ Outre cet aspect, les romanciers assurent ici au héros – et au lecteur –

⁵²⁷ *Logique du récit, op. cit.*, p. 243.

⁵²⁸ Ce personnage africain est dans son univers colonial « victime des lois, des préjugés, de la structure sociale » à l'image du picaro. D. Souiller, *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 78.

⁵²⁹ *Logique du récit, op. cit.*, p. 267 ; 290.

⁵³⁰ J. Chevrier, *Littérature nègre, op. cit.*, p. 118.

son droit à la peur, à l'hésitation, à l'incertitude..., des attitudes qui ne manquent pas de donner un charme particulier aux textes puisqu'elles maintiennent le suspens, laissent toute possibilité dramatique ouverte.

A la lâcheté comme manifestation picaresque de l'« antihonneur » dans le corpus, s'ajoute l'absence de vertu. L'honneur en effet, en plus des actions éclatantes, valorisantes revêt aussi un aspect moral. Du reste, un homme d'honneur est avant tout quelqu'un de vertueux, de bonne moralité. Dans ce cas, l'honneur réside dans le respect d'un code élaboré par un groupe social. Sous cet angle, la moralité de Wangrin, héros de *L'étrange destin de Wangrin* laisse à désirer.

Elève de l'école des otages de Kayes, il sort major de sa promotion ce qui lui vaut d'être nommé moniteur d'enseignement puis interprète. Cette position, Wangrin la mettra à profit pour s'enrichir sans scrupules ; un objectif qu'il n'a d'ailleurs jamais caché et qu'il exprime tout haut à Karibou Sawali :

« Puisque nous sommes entre amis, je me dois de te dire la vérité. Je ne suis pas venu à Yagouwahi pour « faire de la religion » en vue d'un paradis situé dans l'au-delà, mais pour gagner de l'argent. »⁵³¹

Mais comment s'y prend-t-il ? Wangrin ne s'en cache pas. A Romo, il signifie qu'il est « venu pour voler et s'enrichir » (p. 115). Cela lui était d'autant plus facile que, révèle le narrateur, « sa conscience semblait être devenue aphone, et il n'entendait plus sa voix que comme un lointain écho » (p. 57). Partant, très entreprenant, machiavélique, il aura raison du comte de Villermoz, adjoint au commandant du cercle de Diagamamba, qui par négligence signe à blanc des formulaires de fourniture de vivres. Wangrin en profitera pour s'adonner à la surfacturation et amassera sa première fortune en vendant le surplus. Il venait ainsi d'appliquer à Villermoz qui lui avait fait confiance une de ses maximes qui veut que « celui qui se refuse à payer d'ingratitude les bienfaits qu'il reçoit risque de mourir dans l'esclavage » (p. 108).

⁵³¹ *L'étrange destin de Wangrin*, p. 148.

Après le comte, ce fut le tour de Romo Sibedi qu'il est parvenu au moyen de calomnies à détrôner pour jouir des richesses de Yagouwahi. Puis Wangrin abusera Loli et Karibou, des héritiers de la couronne de Witou à qui il réussira à soutirer plus de deux millions en poudre d'or. Suite à ces succès qu'il doit à son sens poussé de l'escroquerie, le héros de Hampaté Bâ se mue en commerçant ; mais un commerçant véreux qui n'hésite pas, outre le trucage des balances, à vendre les charmes de sa protégée Ténin pour accroître sa fortune et son influence. Justifiant sans état d'âme son proxénétisme, il déclare qu'une « belle femme est parfois plus efficace qu'une armée bien entraînée et approvisionnée. »⁵³²

On comprend de ce fait le terme « fils de putain » (p. 114) utilisé pour le désigner. Le texte d'ailleurs se veut explicite quand il s'agit de faire de lui un portrait moral :

« Wangrin est une crapule de grande dimension, un combinard [...] qui n'a pas peur de Dieu et moins encore du diable. »⁵³³

Il s'agit donc d'un héros sans totem, sans préoccupation d'ordre éthique pour qui tous les moyens sont bons pour s'enrichir à l'image du picaresque⁵³⁴. Aussi, dans les termes de Lukàcs, peut-on dire de lui qu'il est doté d'une « psychologie démonique » manifeste dans le « rétrécissement de l'âme. »⁵³⁵

Puisque l'auteur soutient que son livre « non seulement divertira les hommes, mais leur servira d'enseignement »⁵³⁶, quel sens donner aux traits moraux de son personnage ? Il y en a plusieurs dont une, politique, retiendra notre attention. Rappelons pour ce faire que Wangrin, tout comme Fama, est un fils de chef. C'est à ce titre qu'il a été parmi les personnes réquisitionnées pour l'école des otages, comme le précise

⁵³² *L'étrange destin de Wangrin*, p. 310.

⁵³³ *Ibid.*, p. 172, 173.

⁵³⁴ « Picaresque. (Litt.). Se dit des romans, des pièces de théâtre dont le héros est volontiers vagabond, voleur. » *Larousse 2002*, p. 779. Notons aussi que l'attitude de Wangrin pourrait s'inscrire dans ce que Jean-François Maillard qualifie de « cynisme picaresque » dans son *Essai sur l'esprit du héros baroque. Le même et l'autre, op. cit.*, p. 130.

⁵³⁵ *La théorie du roman, op. cit.*, p. 84 et p. 91.

⁵³⁶ *L'étrange destin de Wangrin*, p. 8.

Hampaté Bâ dans une note à la page 367 de son texte pour y recevoir une formation à la fin de laquelle les meilleurs devenaient moniteurs d'enseignement. Ce fut le cas de Wangrin. Mais comment cet éminent intellectuel africain a-t-il exercé son autorité ? Pour exploiter les paysans, le petit peuple et ce avec la complicité du commandant et des personnages africains de sa classe sociale, les chefs de canton :

« Tu majoreras les quantités de bœufs à fournir [...]. Le surplus que tu constitueras sera vendu à prix d'or et [...] nous aurons réuni une fortune immense. [...] Si tu veux que le détournement se poursuive longtemps et sans risque, il faut y compromettre le grand commandant par le truchement de la mouso [...]. Moi, je me charge des chefs de canton et de village. J'obtiendrai leur silence. »⁵³⁷

Wangrin suivra avec succès ce conseil d'Abougi Mansou. Mais beaucoup plus que sa réussite, on voit se manifester une alliance des classes dirigeantes en vue d'exploiter les masses paysannes dans une Afrique coloniale. C'est là aussi, à quelques détails près, les traits caractéristiques des classes bourgeoises africaines issues de la colonisation et au pouvoir (dans une Afrique indépendante) et dont Wangrin est ici la préfiguration. En fait, l'accord qu'il a passé avec le commandant pour dépouiller le peuple ne rappelle-t-il pas les « réseaux politico-affairistes » que François-Xavier Verschave regroupe sous le titre de la « Françafrique »⁵³⁸ ? Notons à ce propos la mission que le commandant de cercle confie à Wangrin et qui relève d'un pacte :

« Jeune homme, tu n'es pas comme les autres indigènes. Tu es allé à l'école française. Tu y as reçu une bonne éducation morale et intellectuelle. [...]. Si tu restes fidèle à ta promesse de servir la France de tout ton cœur et de toute ton âme, avec toutes tes forces, tu trouveras auprès de ton commandant de cercle sollicitude et appui. »⁵³⁹

Et le personnage africain de s'écrier en guise de vœu de fidélité « merci mon commandant ! Vive la France ! »⁵⁴⁰ Sa joie s'explique par le fait qu'il est assuré d'être

⁵³⁷ *Ibid.*, p. 62.

⁵³⁸ François-Xavier Verschave, *La Françafrique. Le plus long scandale de la République*, Paris, Stock, 1998, p. 285-317. L'auteur y soutient que de nombreux réseaux, dont Jacques Foccart fut le précurseur et qui ont pour fondement la préservation des intérêts français ont comme effets pervers la « criminalisation de nombre de pouvoirs africains », le « pervertissement des élites » et la « légitimation de la corruption ».

⁵³⁹ *L'étrange destin de Wangrin*, p. 33.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 35.

porté par la France, d'asseoir son autorité en profitant de la domination de celle-ci à condition, bien entendu, de toujours respecter le pacte : ne jamais s'en prendre aux intérêts des autorités coloniales malgré le pouvoir dont il dispose et l'exploitation dont est victime le petit peuple. C'est probablement cette logique qui a fait dire à Samba Dieng ce qui suit :

« Wangrin est d'une brûlante actualité [...]. Ses intrigues auprès des commandants de cercle rappellent curieusement les fréquentations assidues des avenues menant au pouvoir. L'univers du fieffé truand renvoie à l'atmosphère de perversion, d'opportunisme et d'intrigue, si caractéristique du monde contemporain, mais surtout de l'Afrique sous les soleils des indépendances. »⁵⁴¹

De ce point de vue, on peut penser que l'œuvre de Hampaté Bâ confirme implicitement la continuité de l'ordre colonial en Afrique et le sentiment du peuple jadis exprimé par l'oncle de Banda dans *Ville cruelle* :

« Si nos chefs à nous avaient seulement le courage de nous défendre [...]. Ce n'est pas eux qui feront ça. [...]. Les chefs...pouah ! »⁵⁴²

En définitive, Wangrin pourrait incarner ici le pouvoir africain « picarisé » et qui par conséquent déçoit, à l'image de l'oncle de Banda, les attentes du peuple. Mais n'oublions pas, dans le cadre d'une analyse des traits des personnages, que picaresque rime avec Protée.

IV. UNE PERSONNALITE « ECLATEE »

Un Protée, explique Edmond Cros, est « un personnage multiforme lié à une cascade de mouvements qui le fait passer d'un état à un autre, d'un rôle à un autre. »⁵⁴³ La discontinuité caractérielle mise ici en évidence fait de lui, selon les termes de

⁵⁴¹ Samba Dieng, « L'étrange destin de Wangrin. Essai d'interprétation », in *Annales de la faculté des Lettres et Sciences humaines de Dakar*, n°15, 1985, p. 170.

⁵⁴² E. Boto, *Ville cruelle*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁴³ *Protée et le gueux. Recherche sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman de Alfarache*, *op. cit.*, p. 336.

Todorov, un personnage doté d'une « incohérence psychologique. »⁵⁴⁴ Ce trait le pose à l'antipode du personnage figé et homogène dont, par exemple, Emma et Charles Bovary de Gustave Flaubert sont une illustration. La femme incarne la victime éternelle des illusions perdues et le mari la médiocrité atemporelle.

Le personnage picaresque par contre est un Protée. Il ne se construit pas comme un personnage-type car, écrit Bakhtine, « le picaresque détruit l'unité rhétorique de la personnalité, de l'acte et de l'événement. »⁵⁴⁵ C'est dire que l'écriture picaresque abandonne la convention de la perspective linéaire en faveur de celle du rythme, de la dynamique. Elle « sculpte » des figures romanesques aux multiples facettes. Quelques exemples tirés du corpus suffiront à illustrer les remarques théoriques que nous venons de faire.

Ce qui est frappant chez nos héros, c'est leur élasticité. On les retrouve sous des formes variées. Semblables au picaro, ces personnages africains, lunatiques, complexes, accomplissent des actes opposés les uns des autres, basculent d'un camp à un autre.

Ainsi Dans *Une vie de boy*, Toundi, grand admirateur de la culture française, s'est aussi posé comme son farouche opposant. Il a joué à la fois le rôle de boy, serviteur dévoué des Blancs de Dangan et celui d'espion ingénieux pour le compte des Noirs. Il apparaît de ce fait sous le signe de la « double complexité »⁵⁴⁶ mise en évidence par Georges Balandier : la « complexité verticale » qui tient à la coexistence et la « complexité horizontale » où se manifestent des différences essentielles allant jusqu'à l'antagonisme. Chez Toundi, ces deux complexités s'entrecroisent, se recourent, agissent l'une sur l'autre et font de lui, pour ainsi dire, « un être enchevêtré ».

On retrouve ces deux facettes du personnage sous une autre forme. La première exprime la conscience d'un individu et la seconde celle de la collectivité :

⁵⁴⁴ *Poétique de la prose, op. cit.*, p. 36.

⁵⁴⁵ *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 219.

⁵⁴⁶ Georges Balandier, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, P.U.F, 1963 [1955], p. 37.

« Mon frère, que sommes-nous ? Que sont tous ces nègres qu'on dit français ? [...] Tu vois, mon frère, je suis fichu. Ils m'ont eu. »⁵⁴⁷

En partant du « nous » au « je », du « tous » au « moi », en transposant sa situation personnelle sur celle de la communauté, Toundi est pour ainsi dire un individu portant en lui des individus ; il est en quelque sorte un « personnage superposé », statut applicable à Fama. Ce personnage des *Soleils des indépendances* réunit en lui le célèbre couple de Cervantes, c'est-à-dire Quichotte et Sancho en ce sens que sa noblesse ne le dissuade pas d'agir en picaro, en gueux⁵⁴⁸.

Dans *Le cercle des tropiques*, Bohi Di a d'abord été agent terroriste au service du Parti Social de l'Espoir de Baré Koulé puis sympathisant du « Club des travailleurs », syndicat opposé au P.S.E. et qui lutte pour faire respecter les libertés. On dira qu'il a un tant soit peu milité dans le camp des « méchants » et dans celui des « bons ». Quant à Birahima de *Allah n'est pas obligé*, il a combattu autant pour le N.P.F.L. (le groupe armé de Taylor) que pour l'U.L.I.M.O. (la troupe de Prince Johnson), des factions pourtant farouchement opposées au Liberia. En Sierra Leone, il a tué tant des loyalistes que des rebelles. Aussi remarque-t-on dans son âme l'existence de deux morales étrangères l'une à l'autre, tout à fait contradictoires.

La première dirige ses actes. C'est elle qui l'amène à attaquer, détruire, piller, sans état d'âme dans le feu de l'action, des villages sans défense⁵⁴⁹. La seconde, inopérante, se nourrit des valeurs morales. C'est en son nom qu'il qualifie, après coup, les chefs rebelles de « fous », de « bandits de grand chemin », de « gangsters », etc. Ces condamnations et ses actes le présentent à la fois sous l'angle du pilleur et du défenseur des populations meurtries. Cette dualité transparait également dans son double statut dans le texte. Tantôt il est un « enfant-soldat », tantôt un « soldat-enfant ». Dans la première situation, Birahima est d'abord un enfant avant d'être un soldat. Une manière pour Kourouma d'en faire une victime. Dans la seconde, le statut de soldat transcende

⁵⁴⁷ *Une vie de boy*, p. 13.

⁵⁴⁸ Outre la noblesse on peut établir, d'un point de vue thématique, des correspondances entre Quichotte et Fama. Tous deux vont tenter de faire renaître un monde idéal (du Moyen Âge pour le premier et traditionnel pour le second) qui va buter contre le monde moins idéal qui s'oppose à eux. Parce qu'ils vivent dans l'imaginaire, apparence, réalité et désenchantement composent leur parcours narratif.

⁵⁴⁹ Lire à ce sujet un de ses comptes rendus de guerre à la page 88 d'*Allah n'est pas obligé*.

celui de l'enfant ; il est partie prenante dans la guerre, il tue. Il est un « vrai soldat »⁵⁵⁰. En conséquence, Birahima est et une victime et un acteur, un bourreau dans une certaine mesure. Cette complexité est affirmée chez le personnage de Hampaté Bâ.

Dans *L'étrange destin de Wangrin*, Wangrin se présente comme un « vieux caméléon [qui] change de couleur » (p.183) ; une image qui exprime sa nature protéiforme, l'absence d'une identité permanente. On a vu que cet être d'encre et de papier était corrompu, cupide véreux. Ces traits qui ont garanti son succès social pourraient conférer à l'œuvre une dimension apologétique de l'escroquerie. Ce serait comme si le texte disait, écrit Kouamé Kouamé, « voyez comment Wangrin a réussi à s'enrichir [...]. Vous pouvez aussi réussir. Tous les moyens sont bons pour s'enrichir, il n'y a pas lieu de s'embarrasser de scrupules. »⁵⁵¹ L'auteur s'est-il rendu compte du danger qu'il y a à avoir une telle lecture ? On ne saurait l'affirmer. Il n'empêche qu'il a essayé de trouver à son personnage un contrepoids positif :

« Wangrin était filou, certes, mais son âme n'était pas insensible. Son cœur était habité par une intense volonté de gagner de l'argent par tous les moyens afin de satisfaire une convoitise innée, mais il n'était point dépourvu de bonté, de générosité et même de grandeur. Les pauvres et tous ceux auxquels il était venu en aide dans le secret en savaient quelque chose. Son comportement, cynique envers les puissants et les favorisés de la fortune, ne manquait cependant jamais d'une certaine élégance. »⁵⁵²

⁵⁵⁰ *Allah n'est pas obligé*, p. 81. On pourrait estimer que d'« enfant-soldat », Birahima s'est mué en « soldat-enfant » et que le second terme traduit l'évolution du personnage. C'est envisageable. Cependant, à l'analyse, on remarque que l'auteur ne cesse plus d'employer le terme « enfant-soldat » après qu'il ait qualifié son personnage de « soldat-enfant ». Par exemple, à la page 60, quand Birahima intègre pour la première fois une armée, il est un « enfant-soldat ». Un peu plus loin, à la page 76, il devient « soldat-enfant ». Cela n'empêche pas qu'il redevienne « enfant-soldat » (p. 81), puis « soldat-enfant » (p. 92) et encore « enfant-soldat » (p. 130)... On constate donc que l'un ne supprime pas l'autre dans l'évolution du personnage. Celui-ci demeure les deux à la fois.

⁵⁵¹ Kouamé Kouamé, « L'étrange destin de Wangrin : aspects d'un chef-d'œuvre », in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°2, Université nationale de Côte d'Ivoire, 1979, p. 72.

⁵⁵² *L'étrange destin de Wangrin*, p. 168. Ce paragraphe mérite quelques interrogations. L'auteur veut-il insinuer qu'il existe de « belles escroqueries » ? Wangrin doit-il être considéré comme un « bon escroc » parce qu'il s'en prendrait seulement aux riches ? Serait-il un des avatars de Robin des Bois en Afrique ?

Ce n'est pas la première fois que l'auteur nuance les traits qui définissent son héros. Beaucoup plus tôt, il précisait ce qui suit :

« Certes, Wangrin savait demander et même exiger des cadeaux de la part de ceux que la vie avait largement pourvus. Mais il faut noter à sa décharge qu'il donnait beaucoup aux pauvres et aidait les malheureux, sans pour autant leur demander quoi que ce fût. »⁵⁵³

Ces paragraphes tendent à montrer au lecteur que Wangrin n'est pas, pour reprendre les termes de Lukàcs, le « représentant du principe du mal » ou un « pur démonique »⁵⁵⁴. Aussi, sur l'image, négative, du voleur, du corrupteur, du proxénète s'en greffe-t-il une autre, positive, du généreux, du rusé, de l'intelligent, du persévérant. Cette association du grotesque voire du tératologique et du sublime, du négatif et du positif fait de lui un confluent des contraires.

Ce procédé, outre qu'il évite de mettre en scène un personnage plat, monotone, atténue l'in vraisemblance et garantit une certaine objectivité au texte car il est proche de la nature humaine. C'est ce réalisme que Charles Nokan défendait lorsqu'il écrivait qu'« il faut dépeindre toute l'existence qui est à la fois poétique, romanesque, vulgaire, mesquine, généreuse. »⁵⁵⁵ La multiplicité des transformations tend ainsi à doter le personnage d'une charge d'humanité et d'universalité. Elle permet aussi de nuancer la vision de l'auteur qui a contribué au choix des « motifs » de son personnage, de ne pas tomber dans le monolithisme. C'est ce que soulignait Lukàcs lorsqu'il faisait remarquer que la « négativité des personnages artistiquement les plus importants exige un contrepoids positif » à défaut de quoi le « roman ne pou[rrait] atteindre à aucune objectivité, à aucune réalité [...] ; il se condamn[erait] à n'offrir qu'un aspect subjectif, à n'être qu'une satire ou un pamphlet. »⁵⁵⁶ Dans la même veine, Todorov soutient

L'auteur aurait-il oublié que Wangrin a escroqué de pauvres éleveurs quand il leur a demandé plus de bœufs qu'il ne le fallait en tant que chargé de la tenue des registres de réquisition (p. 62) ?

⁵⁵³ *Ibid.*, p. 54.

⁵⁵⁴ *La théorie du roman, op. cit.*, p. 102.

⁵⁵⁵ Charles Nokan, *Violent était le vent*, Paris, Présence Africaine, 1966, p. 8.

⁵⁵⁶ *La théorie du roman, op. cit.*, p. 102, 103.

qu'« en contestant l'existence d'une cohérence psychologique, on entre dans le domaine du bon sens. »⁵⁵⁷

Ce « bon sens » nous amène à nuancer nos propos en précisant que si Wangrin, comme nous l'écrivions, incarne le pouvoir africain décevant, affairiste, égoïste, l'élément positif trouvé en lui montre que cette institution est susceptible de bien faire. Le désespoir que laisse entrevoir sa « caricature » n'est donc pas absolu car « toute forme, pour recevoir substance en tant que forme doit être positive d'une façon ou d'une autre. »⁵⁵⁸

En définitive, ni Wangrin, ni Fama, ni Birahima, ni Bohi Di, ni Toundi ne font montre d'une redondance caractérielle. En cela, ces « acteurs-Protées » n'obéissent pas au « principe de l'isotopie » qui veut, écrit J. Fontanille, qu'« un personnage [...] reçoit les mêmes qualifications tout au long d'un texte. »⁵⁵⁹ Une désobéissance qui rappelle cette quête constante de la nature véritable de l'homme au-delà des déguisements, du conformisme étouffant.

V. CONCLUSION SUR LES ATTITUDES PICARESQUES

Cette analyse nous aura permis de repérer la mentalité et les attitudes picaresques de Toundi, Wangrin, Fama, Bohi Di et de Birahima. D'abord certains – dont Bohi Di, Toundi et Birahima – ont fait montre d'une naïveté à bien des égards déconcertante. Elle a pris source dans l'ignorance (Bohi Di et Birahima) et dans l'illusion (Toundi).

L'ignorance de Bohi Di et de Birahima, liée dans une large mesure à leur inexpérience, a fait d'eux des proies faciles pour les plus rusés. Mais nous avons perçu dans ce rapport une volonté des auteurs de montrer la monstruosité d'un monde africain dans lequel les plus faibles sont exploités, notamment avec Birahima dont l'innocence

⁵⁵⁷ *Poétique de la prose, op. cit.*, p. 36.

⁵⁵⁸ G. Lukács, *La théorie du roman, op. cit.*, p. 117.

⁵⁵⁹ *Sémiotique du discours, op. cit.*, p.142. Dans *Les écailles du ciel* de T. Monénembo, Cousin Samba, resté muet tout le long du texte obéit à ce principe.

accentuait l'image de bourreau des chefs rebelles qui, pour des raisons égoïstes, transformaient des enfants, des esprits faibles, en instruments de mort. Plein d'illusions, Toundi a cru en l'amitié du colon au point de se croire meilleur que les autres colonisés parce que boy du commandant, élevant ainsi le Blanc de son univers romanesque sur un piédestal. Mais au fond, nous avons perçu dans ses propos apologétiques une stratégie d'approche du maître d'alors. Espion, il lui aurait fallu passer inaperçu d'où sa vraie/fausse naïveté qui l'apparente plus que Birahima et Bohi Di au picaresque. Ce faisant nous avons tenté de nuancer leur statut en percevant en Bohi Di et en Birahima des naïfs authentiques et en Toundi un naïf inauthentique. Par ailleurs, avec Bakhtine, nous avons démontré que l'attitude dialectique du héros oyonesque permettait à l'auteur, dans un environnement de tension entre le colonisateur et l'écrivain africain, d'échapper un tant soit peu au filet de la répression. Le personnage du naïf devient ici synonymique du personnage du fou puisqu'il autorise l'écrivain à s'en prendre à l'idéologie dominante en se camouflant derrière un être à l'égard duquel la société se montre tolérante.

D'autres, dont Fama et encore Toundi ou encore Bohi Di, se sont ensuite démarqués par un système d'attitudes antithétiques à l'héroïsme : indifférence, refus d'engagement dans la lutte, peur paralysante, lâcheté, poltronnerie. La raison est qu'il semble qu'avec eux, l'héroïsme qui prend racine dans l'honneur, n'apparaît que comme soif de vaine gloire. Ainsi l'honneur, qui consiste à aller au devant du danger, à « appeler » la mort pour devenir martyr est vu comme un orgueil, une folle opinion de soi. C'est une « déviation » et en cela ils ne sauraient se donner en exemple. Ils restent humains, ordinaires et donc sujets aux hésitations, aux faiblesses, en un mot à la fragilité dans le monde crapuleux qui est le leur. En somme, Fama, Toundi, Bohi Di sont des héros qui ne cherchent pas à « faire beau » mais reconnaissent et assument leurs limites ; une attitude que nous avons qualifié de « sagesse picaresque ».

Après avoir étudié les réactions de nombreux personnages dans le roman africain, Jinjiri Achiriga en a déduit que la révolte, liée à la problématique de la race, de la politique, de la culture et des croyances, se manifeste dans « la révolution ou la contestation ». Il y a révolte, écrit-il :

« Quand un « sujet » se dresse contre ce qui le gêne, qu'il s'agisse d'un objet, de sa propre condition ou d'un autre sujet. Le geste du révolté [...] se situe entre

l'effacement qu'il repousse et l'épanouissement dont il ressent un profond besoin et qu'il doit réaliser. L'affirmation de soi précède alors la réalisation de soi. »⁵⁶⁰

Quoique exact, ce sens donné à la révolte est moins perceptible chez Bohi Di, un héros effacé. Mais comme nous l'avions précisé, son attitude est l'expression d'une désillusion sur le plan politique. Dès lors, l'effacement et non l'affrontement direct est ici une manière d'exprimer son mépris, son rejet, et donc de se révolter contre le système « messie-koïque » et ce qu'il symbolise dans le réel politique africain. Houphouët Boigny, le premier président de la Côte d'Ivoire, avait coutume de dire qu'« un capitaine hors de l'eau n'est rien ». Partant, quelle est la valeur d'un pouvoir qui évolue dans l'indifférence ? Le silence du héros de Fantouré peut donc être perçu comme :

« Le mystère de l'homme qui se tait et qui, en se taisant réussit à s'exprimer effectivement et à atteindre ainsi, fût-ce partiellement, son but : ce but consiste à projeter l'autrui, son adversaire, dans l'autocritique et dans une crise de conscience. »⁵⁶¹

Cette idée est soutenue par Thomas Melone dans ses réflexions sur le désengagement du personnage colonial, lesquelles sont applicables au personnage post-colonial :

« Le désengagement, dans la mesure où il clarifie les positions, supprime les louvoiements velléitaires, les demi-mesures, les réformismes qui ne sont que compromissions, loin d'être trahison du peuple, apparaît comme révolutionnaire, du fait qu'il met à nu le colonialisme pur et simple dans le dessein de susciter de nouveaux élans, de nouvelles circonstances pour la promotion de l'« indépendance totale » »⁵⁶²

C'est justement cette idée qui émerge des propos de Bohi Di selon lesquels « la capitale des Marigots du Sud [...] avait fait de l'indifférence une arme contre l'oppression. »⁵⁶³ Aussi aimerions-nous rappeler qu'outre l'action révolutionnaire, l'inaction, dans

⁵⁶⁰ Jingiri Achiriga, *La révolte des romanciers noirs de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1973, p. 237.

⁵⁶¹ S. Anozie, *Sociologie du roman africain*, op. cit., p. 167.

⁵⁶² Mongo Beti, *l'homme et le destin*, op. cit., 1971, p. 251.

⁵⁶³ *Le cercle des tropiques*, p. 269.

certaines situations, participe d'une forme de militantisme, de révolte dans le roman africain. Elle permet d'ailleurs de se mettre, comme le picaro, en dehors de l'objet ou du sujet à caractériser afin de montrer au lecteur sa véritable nature, en général négative, comme en témoigne le chapitre suivant.

CHAPITRE DEUXIEME :

STATUT OU RÔLE PICARESQUE :

PERSONNAGE DU SERVITEUR-

OBSERVATEUR

C'est un truisme de dire que la vie privée, par essence, n'a rien de public. Tous les éléments y afférents ne peuvent se dérouler publiquement. Elle est donc, en principe, secrète. La vie publique au contraire est par nature portée vers le dehors. Elle est, pourrait-on dire, à découvert. Or, outre la vie publique, la vie privée a pénétré dans le roman qui, lui, a un statut public. Comment alors le romancier s'y prend-t-il pour « collectiviser » la vie privée ? Il dispose de plusieurs procédés. Citons entre autres la lettre, le journal intime, la confession, intégrés au discours romanesque. Mais une autre forme active d'investigation et de révélation de la vie d'autrui inventée par le romancier et qui retiendra particulièrement notre attention est le personnage du « tiers ». Son rôle dans le roman est d'épier, de prêter l'oreille, en somme de guetter et de surprendre comment vivent les autres. Ce personnage a pris la forme, dans le picaresque, du serviteur aux nombreux maîtres qui voit et révèle tout :

« Ce serviteur, écrit Bakhtine, c'est l'éternel « tiers » dans leur vie privée, le témoin par excellence [...]. Il est appelé à participer à tous les côtés d'une vie. [...] Cette situation est largement exploitée dans le roman picaresque. [...] Le serviteur est l'incarnation particulière d'un point de vue sur le monde. Sa situation est très favorable à la révélation. »⁵⁶⁴

L'idée majeure est celle du picaresque comme esthétique de la « monstration » au moyen d'un personnage qui voit les vrais visages derrière les masques, les réalités par delà les poses avantageuses, les injustices, les détresses, les tyrannies, par-dessus les

⁵⁶⁴ *Esthétique et théorie du roman, op. cit., p. 273, 274.*

générosités apparentes⁵⁶⁵. Pour ce faire, le personnage se met au service de différents maîtres, représentants de diverses couches sociales, des personnages-types en somme, pour mettre en relief leurs défauts, dénoncer les abus. Dans cette optique, l'esprit du héros, qui au départ se présente comme une page blanche, se remplit de signes au fur et à mesure qu'il fait des découvertes.

Dans notre corpus, Toundi, Bohi Di, Birahima assument, dans des circonstances diverses, ce statut du personnage-observateur. Aussi, fondamentalement, colons et hommes politiques au service desquels ils sont, sont-ils soumis à leur regard critique et éclairant. La prise de conscience qui découle de ce qu'ils découvrent les amène à prendre position, à se poser souvent en adversaire. Cependant, ces quelques instants de courage se dissolvent dans les nombreux échecs qu'ils connaissent dans leur quête émancipatrice.

I. DES OBSERVATEURS ET REVELATEURS DE PRAXIS SOCIALES NEGATIVES

I.1. Les Blancs de Dangan vus par les Noirs dans Une vie de boy

Dans « Orphée noir », préface de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor, Jean-Paul Sartre attire l'attention du lecteur, occidental particulièrement, sur un fait notable : l'émergence du regard du Noir. Longtemps regardé par le Blanc, le Noir s'arroge de plus en plus le droit de regarder, d'observer, d'apprécier son observateur. Il lui conteste le monopole énonciatif :

« [...] l'homme blanc, blanc parce qu'il était homme, blanc comme le jour, blanc comme la vérité, blanc comme la vertu, éclairait la création comme une torche, dévoilait l'essence secrète et blanche des êtres. Aujourd'hui, ces hommes noirs nous

⁵⁶⁵ Comme effet, la vision picaresque du monde est globalement dotée du signe négatif.

regardent et notre regard rentre dans nos yeux ; des torches noires, à leur tour, éclairent le monde [...]. »⁵⁶⁶

Toundi, le héros d'*Une vie de boy*, est un des personnages africains qui corroborent le mieux, au niveau de la fiction, cette remarque de Sartre. Toundi, en sa qualité de boy-témoin a eu pour maîtres deux personnages résumant le système colonial : un prêtre et un militaire. Cela lui a donné la possibilité de vivre au quotidien du colonisateur, de le voir agir et par conséquent de le découvrir dans ce qu'il a de caché, d'inavoué.

Ce boy-témoin est conscient de cette opportunité et de la responsabilité historique qui en découle puisqu'il est considéré par la population indigène comme l'« œil qui voit » pour leur compte. Pour ce faire, il ne s'est pas contenté d'être un témoin passif du monde colonial. Il a pris des initiatives et ce, en allant à la recherche des informations, même les plus intimes ; il épie, espionne, surprend. Ainsi, pour savoir exactement ce qui se passe entre Madame Decazy et Monsieur Moreau, il s'empresse de les surveiller en secret : « Je revins furtivement regarder par la fente de la fenêtre du salon d'où filtrait la lumière »⁵⁶⁷ confesse-t-il. Par la suite, au retour du mari trompé, il note : « Il fallait que je voie les manières de Madame au retour de son mari. »⁵⁶⁸ Cette attitude voyeuriste de Toundi rappelle la réflexion de Michel Zérafra sur le personnage picaresque :

« Le héros du roman picaresque est avant tout un voyeur. Il est très important qu'il soit un voyeur, car il soumet à son regard un homme. En d'autres termes, ce personnage est quelqu'un qui détaille, un valet qui détaille son maître. »⁵⁶⁹

Effectivement, pour « détailler » le colon, le héros d'Oyono ajoute à l'œil, l'écoute :

⁵⁶⁶ Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », préface de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor, Paris, PUF, 1948, p. IX. Cela sera développé par les théories postcoloniales.

⁵⁶⁷ *Une vie de boy*, p. 102.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁶⁹ *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, *op. cit.*, p. 56.

« J'avais d'abord suivi leur conversation comme d'habitude en faisant semblant de m'affairer au salon. Quand mes oreilles furent fatiguées, je m'efforçais de penser à autre chose. »⁵⁷⁰

Quand ces deux procédés lui paraissent inefficaces, Toundi interroge pour soutirer l'information : « Les as-tu entendus discuter toute la nuit? »⁵⁷¹ demande-t-il au garde à la suite du passage de Monsieur Moreau. On s'aperçoit que Toundi s'est donné le devoir et le droit, à l'image du griot traditionnel, d'« enregistrer et de disposer devant nous tous [...] les faits et gestes »⁵⁷² des acteurs qui ont participé au drame colonial grâce à son « grenier aux souvenirs », son journal. *Une vie de boy* est de ce fait le récit de ce qu'il a vu, observé, entendu, ressenti en vivant au milieu des missionnaires et du commandant en particulier et des Blancs de Dangan en général. Qu'a-t-il appris sur eux ?

Au contact du missionnaire, il a pu discerner la stratégie peu orthodoxe d'évangélisation de l'église catholique de Dangan : elle relève moins de l'enseignement de l'évangile que du machiavélisme. Dans son journal, Toundi note en effet que le père Gilbert se présente aux enfants sous les apparences du Père Noël. Régulièrement, il leur « donnait de bons petits cubes sucrés. »⁵⁷³ Cette sollicitude a accru son prestige (puisque le discours implicite qui imprègne ces dons serait que se convertir au christianisme reviendrait pour ces jeunes à améliorer leur sort) au point que confiants, heureux, « tous les gamins de Fia vinrent demander au prêtre de les emmener avec lui. »⁵⁷⁴ Il a donc pu, avec ingéniosité, avoir à sa disposition de nombreux catéchistes indigènes à l'image de Toundi. Toutefois, une fois à la Mission Catholique de Dangan, le père Gilbert se révèle sous son vrai jour. Primo, il exploite ces jeunes :

« Je suis son boy, un boy qui sait servir la messe, dresser le couvert, balayer sa chambre, faire son lit... Je ne gagne pas d'argent. »⁵⁷⁵

⁵⁷⁰ *Une vie de boy*, p. 127.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 96.

⁵⁷² Djibril Tamsir Niane, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960, p. 9.

⁵⁷³ *Une vie de boy*, p. 22.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 24.

Les points de suspension qui jalonnent cette plainte de Toundi indiquent que les activités énumérées – cuisinier, catéchiste, homme de chambre – ne sont pas exhaustives et témoignent de la surexploitation. Les indigènes christianisés constituent ici non pas des compagnons au service de Dieu mais une main d’œuvre abondante et gratuite :

« Aujourd’hui, le père Vandermayer est rentré de la brousse. Il a amené cinq femmes chrétiennes, paraît-il. La Sixa compte cinq pensionnaires de plus. Si elles savaient les travaux qui les attendaient ici, elles seraient restées avec leur mari !»⁵⁷⁶

Secundo, la violence, le mépris prennent le pas sur la douceur que Gilbert montre en public. Ainsi, Toundi, l’être le plus proche de lui a-t-il pu écrire à son sujet qu’il était un « homme qui [le] considérait comme un petit animal familier [et qui] aimait tirer [ses] oreilles. »⁵⁷⁷ On peut épiloguer sur le verbe « aimer » que le narrateur a choisi sur l’axe paradigmatique. Il pourrait – avec réserve – vouloir traduire un soupçon de sadisme chez ce missionnaire. Cette idée apparaît en filigrane dans les actes du père Vandermayer. Il a, remarque Toundi bouleversé, la « manie »⁵⁷⁸ de brutaliser les convertis :

« Je ne pourrais jamais supporter ce qu’il fait supporter à ceux dont il sanctionne les actes. Il a la *manie* de battre les chrétiennes adultères, les indigènes bien sûr. Il les fait mettre nues dans son bureau, tout en répétant dans un mauvais Ndjem : « Quand tu as baisé, as-tu eu honte devant Dieu ? »⁵⁷⁹

Toundi révèle en fin de compte un personnage-missionnaire sexuellement obsédé, obscène, vulgaire ; tout l’opposé de la véritable personnalité chrétienne.

Au regard de cette découverte et se rendant finalement compte du piège dans lequel il est tombé, le héros d’Oyono déclare, amer :

« Je me suis comparé à ces perroquets sauvages que nous attirions au village avec des grains de maïs et qui restaient prisonniers de leur gourmandise. »⁵⁸⁰

⁵⁷⁶ *Une vie de boy*, p. 25.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁷⁸ Manie : « Goût bizarre », « psychose maniaco-dépressive », *Le petit Larousse* (2002).

⁵⁷⁹ *Une vie de boy*, p. 25. Nous soulignons.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 22.

Ainsi, l'appât devient un instrument d'évangélisation à Dangan. Ce constat de Toundi définit le missionnaire du texte d'Oyono, à partir des catégories établies par Claude Bremond, comme un « piègeur » voire un « séducteur-trompeur »⁵⁸¹. Ce dernier, pour améliorer son sort (main d'œuvre gratuite) séduit les jeunes de Dangan par la tromperie. Par contre, les piégés contribuent involontairement à la dégradation de leur sort en rejoignant, à l'image du « prisonnier » Toundi, la Mission Catholique de Dangan. Telle est la première conclusion à laquelle aboutit le héros d'Oyono, l'« œil » des indigènes auprès du missionnaire.

La seconde est la ségrégation favorisée et pratiquée à l'église. Sur cette question, dans *Une vie de boy*, Blancs et Noirs entrent dans l'église par des portes différentes : les premiers y accèdent « par la sacristie » (chose significative, le père Vandermayer est en tête du cortège des Blancs) alors que l'« unique porte de la nef est prise d'assaut par les Noirs » (p. 53). Cette discrimination se poursuit à l'intérieur de l'église. Tandis que les Blancs de Dangan « ont leur place dans le transept à côté de l'autel », confortablement assis dans des « fauteuils de rotin recouverts de coussins de velours », les indigènes, pour leur part, occupent la nef de l'église, assis sur « des troncs d'arbres » (p. 53, 54). Toundi remarque également que, lors de la communion, « les Blancs ont leur Sainte Table à part » (p. 22). Les Noirs subissent d'autres formes de discrimination. Encouragés par le prêtre, les catéchistes se font policiers, et armés de chicottes au cours de la messe, sévissent, « brutalisent à la moindre inattention des fidèles indigènes » (p. 54).

A partir de ces observations, Toundi met en cause la sincérité du père Vandermayer quand il appelle ses fidèles « mes frères » ou quand il dit aux Noirs de Dangan (à propos du père Gilbert) « vous tous qu'il a tant aimés » (p. 30). D'ailleurs il interroge : « le prochain du Blanc n'est-il que son congénère? »⁵⁸² Il est visible que le texte, à travers l'œil de Toundi cherche ici à montrer que le clivage entre colonisateurs et colonisés se retrouve aussi à l'intérieur de l'église. Mais beaucoup plus encore, le regard du héros dénonce la position compromettante de l'église face aux rapports Blancs/Noirs imposés par la colonisation. Sur la question, il est assez éloquent que

⁵⁸¹ *Logique du récit, op. cit.*, p. 251, 254.

⁵⁸² *Une vie de boy*, p. 115.

Vandermayer ne débute son sermon qu'une fois les Blancs partis ; en revanche, les catéchistes respectant les directives de celui-ci, « obligent les nègres à écouter le sermon. »⁵⁸³ Par là, ce prêtre fait usage de la contrainte qui est l'une des manifestations de l'autorité dont disposent les responsables coloniaux face aux colonisés. Il montre aussi que le pouvoir spirituel s'est incliné devant le pouvoir matériel en s'interdisant de sermonner le Blanc devant le Noir afin de ne pas porter atteinte à son prestige.

De plus, l'enfant de cœur Toundi se rend également compte que certains enseignements « chrétiens », tout au moins, véhiculent un discours idéologique favorable à la colonisation. Ainsi, lorsque le père Vandermayer fait remarquer à ses fidèles indigènes que « Dieu est juste, il donne à chacun ce qui lui est dû »⁵⁸⁴, cela trahit un discours colonialiste dans la mesure où le missionnaire prêche aux colonisés l'acceptation de leur sort et dissuade, par ricochet, toute tentative de révolte. Il est d'ailleurs instructif de remarquer une analogie entre les propos du prêtre et ceux de la femme du commandant. Lorsque Toundi en effet exprime une des rares fois son mécontentement au vu de sa situation déplorable, elle répond :

« - Soyons sérieux. Tu sais que la sagesse recommande à chacun de garder sa place. Tu es boy, mon mari est commandant. Personne n'y peut rien. Tu es chrétien, n'est-ce pas ? »⁵⁸⁵

Il n'est pas insignifiant qu'elle ait achevé son argumentation par une référence à la religion. C'est une manière de dire, comme le prêtre, que ce qui est, est du fait de Dieu et qu'il doit l'accepter. Au regard de ces faits, Toundi en arrive à la conclusion que les missionnaires de Dangan sont des collaborateurs du régime colonial. Il les accuse de travailler en vue du maintien du rapport colonial entre Blancs et Noirs de Dangan.

A l'analyse, le texte d'Oyono, tout comme la littérature picaresque espagnole, est anticlérical. Pour cet auteur, l'église est devenue le symbole de l'hypocrisie de l'Occident. Cependant, il n'y a dans ce constat ni négation de la Bible ni celle de Dieu mais, selon nous, lutte contre la religion en tant qu'institution au service des pouvoirs

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 55.

⁵⁸⁴ *Une vie de boy*, p. 30.

⁵⁸⁵ *Ibid.*, p. 88.

coloniaux ou humains. On peut considérer que chez Oyono, l'église⁵⁸⁶, avec toutes les caractéristiques soulignées par son personnage, a trahi Dieu. Mais il n'y pas que le missionnaire qui a été l'objet du regard dénonciateur de Toundi. « J'ai observé mon maître »⁵⁸⁷ précisait-il à propos du commandant. Pour souligner quoi ? La faiblesse du commandant et sa laideur morale.

Le commandant apparaît aux yeux de la population indigène de Dangan comme un personnage puissant, quasi intouchable. Aussi, est-il surnommé « souche d'acajou » (p. 35), « Zeuil-de-Panthère » (p. 40). Il a même une « voix péremptoire » (p. 36). C'est cette solidité que le regard fouineur de Toundi va mettre en cause en s'intéressant au commandant non plus dans l'exercice de sa fonction mais dans le secret de sa vie de famille.

Monsieur Decazy finit en effet par découvrir que sa femme le trompe avec Monsieur Moreau. Ce n'est d'ailleurs pas la première fois. Ce dernier décide pour ce faire de rompre définitivement avec sa femme : « Nous n'avons plus rien à faire ensemble. [...] J'en ai marre »⁵⁸⁸ déclare-t-il de sa voix de maître devant son boy. Mais ce sursaut d'orgueil est de courte durée et Toundi surprend quelques temps après une scène d'intimité qui en dit long sur la faiblesse de caractère du commandant :

« J'ai surpris le commandant et Madame en train de s'embrasser. Je croyais qu'il tiendrait plus longtemps. Il avait l'air d'un petit enfant qu'on surprend en train de voler ce qu'il a ostensiblement dédaigné. Après ça, je comprends que Madame puisse en faire tout ce qu'elle veut [...]. Le commandant manque d'imagination et de mémoire. »⁵⁸⁹

La découverte de cette partie de la vie privée du commandant a pour conséquence la perte et de son prestige et de celui du pouvoir qu'il représente. Cela est perceptible dans

⁵⁸⁶ On constate que le personnage d'Oyono s'en prend exclusivement à l'église catholique. Ce choix, souligne J. Chevrier, « trouve sans doute son origine dans le fait qu'à la veille des indépendances, les mouvements nationalistes camerounais se sont heurtés à plusieurs reprises à l'hostilité des catholiques alors que les protestants se montraient plus ouverts », *Les Blancs vus par les Africains*, Paris, Favre, 1998, p. 101.

⁵⁸⁷ *Une vie de boy*, p. 36.

⁵⁸⁸ *Ibid.*, p. 149, 150.

le changement de son sobriquet. De « souche d'acajou », il devient ironiquement « le commandant dont la femme écarte les jambes dans les rigoles et dans les voitures. »⁵⁹⁰ On n'est pas loin du modèle freudien du « démasquage » qui vise à :

« [...] rabaisser la dignité de telle ou telle personne en attirant l'attention sur sa fragilité, qui est générale à tous les hommes [...]. Le démasquage devient alors synonyme de cet avertissement : tel ou tel que tu admires à l'égal d'un demi-dieu n'est lui-même qu'un être humain comme toi et moi. »⁵⁹¹

Telle semble être la visée des regards indiscrets de Toundi à l'endroit du commandant, de l'autorité coloniale.

En plus de vouloir présenter le commandant sous les traits d'un héros déchu, faible, l'adultère commis par sa femme joue également un rôle révélateur sur les mœurs qui règnent parmi les colons de Dangan. S'il faut se fier au portrait accusateur de Toundi, ceux-ci manifesteraient un certain avachissement sur le plan de la morale sexuelle. Sinon comment expliquer cette réflexion sur les femmes ?

« Ces femmes n'ont pas honte. [...] Comment peut-on parler de honte pour ces femmes blanches qui se laissent manger la bouche en plein jour devant tout le monde ! qui voudrait passer leur vie à frotter leur tête contre la joue de leur amant le plus souvent, en poussant des soupirs et qui se moquent éperdument de l'endroit où elles se trouvent! »⁵⁹²

Ce sans-gêne ne serait pas le propre des femmes. Elles l'auraient en commun avec les hommes comme l'illustre l'attitude de Monsieur Moreau. Toundi perçoit en lui grossièreté, absence de scrupules, cynisme puisqu'il n'hésite pas à afficher sa liaison avec la femme du commandant au vu et au su de sa propre femme, lui infligeant ainsi d'atroces souffrances :

« Ma patronne et M. Moreau ne s'en faisaient pas. Ils gardaient leurs mains sous la table et il ne fallait pas être sorcier pour deviner ce qui se passait. Mme Moreau se leva

⁵⁸⁹ *Ibid.*, p. 154, 155.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 150.

⁵⁹¹ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, op. cit., p. 356, 357.

⁵⁹² *Une vie de boy*, p. 123, 124.

une première fois et me demanda de la conduire aux toilettes. Je la précédai en éclairant la véranda avec une torche électrique. Mme Moreau se traînait derrière moi en reniflant. Elle avait porté son mouchoir à sa bouche. »⁵⁹³

Non satisfait de divulguer la vie privée du colonisateur sous des auspices négatifs, le héros d'Oyono n'a pas manqué de marquer dans son journal intime des réflexions d'ordre général qui semblent résumer sa vision du colon de Dangan. Celles-ci ont trait à plusieurs aspects. On retiendra entre autres :

- le mode de vie : « Les Blancs, ça court toujours » (p. 48),
- la vie amoureuse : « Ah ! Ces Blancs, quand ils sont déchaînés dans leurs passions, rien d'autre ne compte pour eux » (p. 101),
- la nature des rapports Blancs/Noirs : « Quand un Blanc devient poli avec un indigène, c'est mauvais signe » (p. 119).

Ces remarques du personnage d'Oyono appellent quelques réflexions. On se rend compte que le regard de Toundi est plus sensible non à ce que les Blancs et les Noirs ont en commun mais à ce qui les différencie, plus exactement à ce que le colonisateur a de négatif. En conséquence, cette approche est réductrice. Toundi semble puiser ses constats dans les lieux communs voire les stéréotypes, de sorte qu'il aboutit à l'uniformisation, à la linéarité du comportement du Blanc de Dangan. Ce dernier se trouve ici affublé d'attributs fixes. Or, il nous semblait que l'auteur, à travers son personnage, reprochait au colonisateur de porter un regard invariable, indistinct sur les indigènes. Par exemple, Madame Salvain était mise au banc des accusés pour ses propos selon lesquels « tous les nègres se ressemblent. »⁵⁹⁴ Dans un autre de ses textes, *Chemin d'Europe*, Ferdinand Oyono s'en prend à :

⁵⁹³ *Ibid.*, p. 102. Lire également les pages 53 et 54 où l'église sert de cristallisation à la plupart des intrigues mesquines. Serait-ce une manière pour ce personnage-observateur de signifier que rien ne dissuade les observés ?

⁵⁹⁴ *Une vie de boy*, p. 51.

« Ces Blancs férus de l’Afrique de leur rêve qu’ils semblaient ne venir explorer que pour l’enfermer dans des albums destinés à enflammer l’imagination de ces bourgeois pantouflards en mal d’aventure dont regorge l’Europe. »⁵⁹⁵

Quelques lignes plus bas, l’auteur stigmatise une ethnologie affairiste et fantaisiste, moins soucieuse de rigueur et de probité intellectuelle que d’exhibitionnisme. Aussi, s’élève-t-il contre :

« Ces chevaliers de l’aventure à la recherche des rites, prompts à dévisser le capuchon de leur stylo, à pister le sauvage, le bon sauvage de leur enfance vierge des stigmates du temps : le « bamboula » et écrire sur ce pays un grand livre, qui n’eût jamais été écrit sur ce pays et dont le titre ricochait sur le zinc du toit avec les bouchons de champagne, parlant de ce continent dont ils étaient tous aptes à saisir et à expliquer tout de go, l’unique et l’inexprimable. »⁵⁹⁶

Toutefois, on peut légitimement se demander si cette vue pour le moins simpliste de l’Afrique ne trouve pas son corollaire dans la représentation que son personnage, Toundi, donne des Blancs de Dangan. En effet, comme le montrent les analyses précédentes, ce dernier porte sur le colonisateur un regard dépourvu d’indulgence, de véritable nuance. On ne sent pas, non plus, dans les remarques du héros, une distance critique du romancier. Cela pourrait être révélateur de ce que l’auteur, en tant que colonisé, n’a lui-même pas échappé, dans l’acte d’écriture, à la tendance aux stéréotypes, à la schématisation de l’autre.

Il est vrai qu’on peut trouver, dans *Une vie de boy*, une exception en la personne de l’instituteur, Monsieur Salvain, qui incarne le personnage du colonisateur dissident. Il a fait preuve, devant ses compatriotes, d’indépendance d’esprit, de courage, ce qui lui a valu menaces et mise à l’écart. Cependant, il ne représente qu’une goutte d’eau dans la mer puisque son attitude n’a aucun impact sur la nature des événements dans l’œuvre. La preuve en est que sa propre femme ne s’inscrit pas dans sa logique. Par ailleurs, il pourrait même servir de prétexte à l’auteur camerounais pour consolider la vision négative du Blanc qui imprègne son texte. Ce personnage blanc négrophile est en effet un intellectuel. Or, comme l’écrivait André Gide, « Moins le Blanc est intelligent, plus

⁵⁹⁵ Ferdinand Oyono, *Chemin d’Europe*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », [1960], 1973, p. 110.

⁵⁹⁶ *Ibid.*, p. 110.

le Noir lui paraît bête. »⁵⁹⁷ Partant, mettre sur scène un seul personnage colonial dissident ne serait-il pas un procédé qui permettrait au romancier de laisser deviner que la presque totalité des colons de Dangan s'inscrit dans la logique de Gide ? Il semble ici que cette exception n'a pour but que de confirmer la règle : l'absence de vertu chez le colon de Dangan, absence qui apparaît dans cette exclamation généralisante, teintée d'exaspération, du héros d'Oyono face à l'attitude de Monsieur Moreau : « Ah ! ces Blancs. »⁵⁹⁸ La logique aurait voulu que l'auteur fasse dire à son personnage « Ah ! ce Blanc. »

Cette manière qu'a *Une vie de boy* de caractériser le personnage du blanc enseigne sur un fait : autant le Nègre est, selon une expression de Fanon, un « objet phobogénèse » chez le Blanc, autant ce dernier l'est chez le Noir. La « negro-phobogénèse » trouve son parallèle dans le texte d'Oyono par l'« européo-phobogénèse ». Pourtant, l'auteur congolais Guy Menga avait suggéré une autre ligne de conduite à l'Africain en général et à l'écrivain en particulier :

« Ne commettons pas le même péché qu'eux [les Blancs] qui, lorsqu'ils voient un noir commettre un acte déplacé, s'écrient : « Tous les noirs sont comme ça. »⁵⁹⁹

Cette mise en garde, cet appel à un dépassement, prendrait racine dans le danger que comporte une vision de l'autre fondée sur le stéréotype d'où qu'il vienne : « Honni soit qui en stéréotype pense »⁶⁰⁰, écrit Ruth Amossy, car, poursuit-elle, il est la manifestation des « préjugés, et, avec eux, du racisme et de la discrimination. »⁶⁰¹ Comment alors comprendre qu'*Une vie de boy*, qui s'inscrit dans la lutte anticoloniale, qui défend l'égalité et la liberté, fasse écho à un discours plus ou moins discriminatoire ou plus exactement uniquement négatif à l'endroit du personnage du blanc ?

Une réflexion de Kourouma tenue dans la préface de *Désir d'Afrique* de Boniface Mongo-Mboussa est une voie de réponse :

⁵⁹⁷ André Gide, *Voyage au Congo suivi de Le retour du Tchad*, Paris, Gallimard, coll. « Idées », [1927 et 1928], 1981, p. 26.

⁵⁹⁸ *Une vie de boy*, p. 109.

⁵⁹⁹ *Les aventures de Moni-Mambou*, *op. cit.*, p. 133.

⁶⁰⁰ Ruth Amossy, *Les idées reçues. Sémiotique du stéréotype*, Paris, Nathan, 1991, p. 11.

⁶⁰¹ *Ibid.*, p. 11.

« Nous écrivons une littérature d'une mauvaise conscience, la littérature de la mauvaise conscience de l'Occident. [...] Sans cesse nous leur [les Occidentaux] murmurons à l'oreille qu'ils ont été d'impénitents esclavagistes. Sans cesse nous leur murmurons à l'oreille qu'ils ont été d'abominables colonialistes [...]. Sans cesse nous leur murmurons à l'oreille que nos frères sont soumis à des exclusions vexatoires. »⁶⁰²

Le regard subversif de Toundi pourrait donc être situé dans cette volonté de culpabiliser l'autre, de lui troubler la conscience.

Franz Fanon, dans *Peau noire, masques blancs*, donne une autre raison qui va au-delà de la simple culpabilisation :

« Le nègre [...] se préoccupe d'auto-valorisation. Chaque fois qu'il se trouve en contact avec l'autre, il est question de valeur, de mérite. [...] Toute position de soi, tout ancrage de soi entretient des rapports de dépendance avec l'effondrement de l'autre. C'est sur les ruines de l'autre que je bâtis ma virilité. »⁶⁰³

Dans le même ordre d'idée, Jean Paul Sartre remarquait que le « révolutionnaire nègre est négation. Pour construire sa Vérité, il faut d'abord qu'il ruine celle des autres. »⁶⁰⁴ Ainsi, le regard négatif de Toundi traduirait le désir du romancier, dans sa situation d'écrivain colonisé, de détruire l'image du colonisateur pour aboutir à la valorisation du colonisé, pour le décomplexer. Ainsi, de la négativité du colon, Oyono voudrait faire jaillir la positivité du colonisé comme l'atteste cette remarque de l'un de ses personnages africains :

« Que diraient nos ancêtres! [...] Il y a deux mondes, dit Baklu, le nôtre est fait de respect. Le leur laisse tout en plein jour, même ce qui n'a pas été prévu pour ça. »⁶⁰⁵

Commentant cet extrait qui met en cause la vertu du personnage du blanc, Willy Umezinwa écrit :

⁶⁰² Ahmadou Kourouma, préface de *Désir d'Afrique* de Boniface Mongo-Mboussa, Paris, Gallimard, 2002, p. 9.

⁶⁰³ *Peau noire, masques blancs*, op. cit., p. 190, 191.

⁶⁰⁴ « Orphée noir », préface de l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, op. cit., p. XXIII.

⁶⁰⁵ *Une vie de boy*, p. 123.

« Oyono établit une opposition entre le comportement sexuel des Européens et celui des Noirs. Cette opposition lui permet de montrer, entre autres, que le Noir traditionnel n'est nullement un « sex maniac » [...]. De toutes les injustices dont le colonialisme a abreuvé l'Africain, il n'en est pas de plus diabolique ni de plus persistante que le préjugé sexuel car par transfert, le Blanc attribue au Noir ses propres obsessions. »⁶⁰⁶

Sur cette base, on admettra que l'œil du personnage d'Oyono n'est pas seulement miroir, mais miroir accusateur (du colon), du moins redresseur du tort du colonisé. Quel rapport cela a-t-il avec le picaresque ?

Voulant souligner les enjeux qui sous-tendent le rôle du personnage-observateur dans la littérature picaresque, M. Molho interroge :

« L'honneur confère-t-il à ceux qui en détiennent, du fait de leur naissance, le privilège et l'usage, une supériorité morale qui justifie la supériorité sociale qu'ils s'octroient ? »⁶⁰⁷

Et le critique de répondre que les observations du personnage picaresque ont pour but d'« instruire le procès moral de la noblesse en un long discours où il dépeint que ses maîtres rivalisent en bassesse. »⁶⁰⁸ Dans un autre texte, M. Molho note que le « picaro rencontre plus aliéné [...]. A travers le défilé des maîtres, ce qui se joue, c'est leur déchéance, leur renversement. »⁶⁰⁹ C'est cette finalité qui motive chez Oyono le rôle de valet que Toundi assume auprès de divers maîtres coloniaux. Partant, le regard picaresque du héros oyonesque devient non pas, fondamentalement, un moyen de connaissance et de représentation (objective) du Blanc de Dangan, mais surtout un instrument de propagande, plus exactement de contre-propagande dont use le romancier. De la sorte, au stéréotype sur le Noir, il répond par le stéréotype sur le Blanc en substituant le mythe du nègre obsédé sexuellement par celui du blanc sexuellement obsédé⁶¹⁰. Le romancier, comme le remarquait à juste titre J. P. Sartre, a « recours aux

⁶⁰⁶ *La religion dans le roman africain, op. cit.*, p. 133, 134.

⁶⁰⁷ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. XXXVII.

⁶⁰⁸ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. XXXVII

⁶⁰⁹ *Caliban, n°XX, op. cit.*, p. 15, 16

⁶¹⁰ Ce procédé fait penser à la remarque de M. Molho selon laquelle le « picaresque se présente, à travers les siècles, comme un thème de revanche », *Ibid.*, p. 17.

mots de l'opresseur »⁶¹¹. Dans l'arrière fond de cette « contre-identité » du Blanc s'esquisse l'idéologie de l'auteur : la réhabilitation du Noir.

En somme, le stéréotype, essentiellement thématique dans le texte d'Oyono, se pose comme l'« ultime défense que se donne une société vouée au nivellement par le bas et à l'automatisation. »⁶¹² En tant que telle, la standardisation du personnage du Blanc dans *Une vie de boy* pourrait être perçue non comme le fruit d'« un esprit dépourvu de sens critique et d'originalité »⁶¹³ de la part du romancier mais comme un moyen romanesque de récusation de la démagogie coloniale. Il n'empêche que l'exploitation de la stéréotypie, un outil subjectif, comme arme de lutte contre le système colonial atténue dans une certaine mesure la pertinence des arguments voire des idées défendues par ce romancier africain. A moins de lui trouver des rapports avec la préface de Sartre dans *Les damnés de la terre* expliquant que lorsque le colonisé tue (dans le cas du texte d'Oyono il s'agit de « tuer » symboliquement le colon en portant atteinte à sa réputation), il tue deux personnes : lui-même et le colon pour qu'à leur place se lève un homme libre⁶¹⁴.

I.2. Les politiciens africains vus par Bohi Di dans *Le cercle des tropiques* et par Birahima dans *Allah n'est pas obligé*

A la suite de Toundi, Bohi Di et Birahima, des personnages post-coloniaux, ont eu l'occasion de rencontrer et de servir des leaders politiques ; une aubaine pour les décrire de l'intérieur.

Dans le feu de la lutte émancipatrice, Bohi Di se retrouve dans le cercle du Parti Social de l'Espoir de Baré Koulé, parti qui accèdera au pouvoir. Que nous apprend-il de ce milieu ?

⁶¹¹ « Orphée noir », *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache*, op. cit., p. XVI.

⁶¹² R. Amossy, *Les idées reçues. Sémiotiques du stéréotype*, op. cit., p. 11.

⁶¹³ *Ibid.*, p. 12.

⁶¹⁴ Franz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspéro, 1961, p. 16. On peut aussi percevoir dans le fait que tant les Blancs et les Noirs du texte d'Oyono utilisent le stéréotype pour se définir les uns et les autres comme l'expression de l'absurdité du conflit qui les oppose.

Baré Koulé est l'instigateur de la « folie des marchés ». Après avoir été endoctrinés⁶¹⁵ au mont Kouloum, ses miliciens créent la hantise de la catastrophe en saccageant boutiques et magasins, en incendiant les maisons des notables, provoquant ainsi le deuil dans les familles. Comme objectif, « le « Maître » avait des boucs émissaires qu'il se proposait d'anéantir »⁶¹⁶, révèle le personnage de Fantouré. Il s'agit des membres du « Club des travailleurs » et particulièrement de Monchon qu'il voulait déstabiliser, faire accuser à tort afin de l'empêcher d'être élu. Bohi Di nous présente ainsi un individu expéditif et sans scrupules qui n'hésite pas à éliminer physiquement ceux qui osent se mettre en travers de son chemin.

Par ailleurs, au mépris de la dignité, Baré Koulé s'allie avec les corporations « impérialistes » au détriment de son autonomie. C'est l'avènement du néo-colonialisme, une nouvelle forme de colonisation ayant pour base les rapports dits de coopération. Le résultat donnerait un dirigeant tributaire, un instrument de protection des intérêts de la métropole en Afrique. Pour reprendre Landry Kobenan, on voit naître une classe dirigeante de « compradores »⁶¹⁷ faisant de leurs pays des chasses-gardées.

Du reste, le nom donné à ce personnage est un indice révélateur. Goursaud indique que Baré Koulé veut dire en soussou (une langue parlée en Guinée) « le chien-singe ». Il est ainsi le valet (chien) qui imite le maître (singe)⁶¹⁸.

La présence de Bohi Di auprès des membres du P.S.E. avant leur accession au pouvoir s'inscrit dans une malicieuse entreprise de démythification et de démystification. Elle montre la véritable identité de Baré Koulé : un parvenu sans

⁶¹⁵ « Il avait exigé des gouttes de notre sang. Il les avait collectées dans unealebasse qu'il avait enterrée sous un baobab. « Le sang qui trahira sera bu par les esprits », avait-il annoncé. En somme, seule l'obéissance pouvait nous délivrer de la colère des démiurges, amis du Maître », (*Le cercle des tropiques*, p. 85). On note ici l'endoctrinement au moyen de la mystification, de l'obscurantisme, de la magie. Le parti politique prend les allures d'une société secrète, d'une secte. Fantouré montre que la vie politique en Afrique a un arrière-plan magique qui prend source dans la manipulation de l'imaginaire collectif afin de disposer d'adeptes automates, exécutant passivement les ordres.

⁶¹⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁶¹⁷ *Annales de l'Université d'Abidjan, op. cit.*, p. 405.

⁶¹⁸ J. P. Goursaud, *Le cercle des tropiques de Mohamed Alioum Fantouré, étude critique*, Paris, Nathan, 1987, p. 30.

scrupules, un personnage douteux qui, une fois au pouvoir, se pare de titres tels que « sauveur national », « père de la nation ». On y lit également le procès d'installation au pouvoir ; un processus jalonné de terreur, d'intimidation, de mensonge, de sang et d'auto-aliénation. Tous les moyens semblent bons pour accéder au trône.

Cependant, quand parvient au pouvoir l'« un des êtres les plus ambitieux, les plus arrivistes, les plus opportunistes »⁶¹⁹, on ne peut espérer que le pire. Ainsi, au plan politique, toutes les promesses électorales faites par Baré Koulé n'ont guère été tenues. L'autoritarisme féodal, le culte anachronique de la personnalité et la flagornerie sont les marques distinctives du P.S.E. On dénote l'envahissement du parti-Etat, le P.S.E ayant placé à la tête de toutes les structures économiques ses représentants à telle enseigne qu'on ne peut être embauché sans être un des leurs. L'exemple de Mellé Houré, devenu par la force des choses bûcheron, illustre nos propos.

Ajoutons à cela l'autarcie intellectuelle du régime. Tout est écrit par et pour Baré Koulé. La radio, prise en otage, est le lieu des discours fleuves que la population est contrainte d'écouter. Aucune autre pensée n'est admise. De ce fait, sous prétexte de recensement, le parti exerce à l'encontre des citoyens une véritable inquisition. Les maisons sont toutes perquisitionnées. La question posée à Bohi Di confirme cet état de fait : « Recevez-vous des journaux clandestins ou d'importation ? »⁶²⁰

Le dessein de Baré Koulé, le « Messie-koï »⁶²¹, est de n'avoir que des bœni oui-oui à gouverner. C'est pour cette raison qu'un simple poème de Brecht recopié a conduit un jeune écolier à la potence ; « Je le veux vivant, vivant et puis après on le tuera »⁶²² avait vociféré sans hésitation Baré Koulé. Au-delà de l'anecdote, ce jeune écolier contre qui le sabre a été brandi pour avoir écrit peut incarner la presse

⁶¹⁹ *Le cercle des tropiques*, p. 116.

⁶²⁰ *Le cercle des tropiques*, p. 228.

⁶²¹ J. P. Goursaud note que ce terme signifie en soussou « un messenger jaloux de son message, une sorte de dieu satisfait de lui-même ». Cela est manifeste dans la trilogie désespérante « Moi Messie-koï, mon pouvoir, mon éternité ». *Le cercle des tropiques de Mohamed Alioum Fantouré, étude critique, op. cit.*, p. 30.

⁶²² *Le cercle des tropiques*, p. 225.

d'opposition qui, dans certains Etats africains, est muselée et terrorisée. De même que cet élève, des journalistes sont assassinés ou croupissent dans les prisons⁶²³.

On ne peut oublier, guidé par le regard de Bohi Di, la violence politique qui caractérise le Parti Social de l'Espoir. Les sujets du « Koï » sont pourchassés, battus, humiliés, violés, tués froidement. L'ordre est donné de tirer sur la population comme en témoigne les événements de l'église où des personnes sont tombées sous les balles pour avoir voulu réclamer pacifiquement leur droit. La vie dans les « Marigots du Sud » est rythmée par le bruit des rangers. Avec le concours servile de l'armée, les « autorités assassinaient comme elles respiraient. »⁶²⁴

Dans cette atmosphère de violence, le traumatisme neurologique de Mariam, la femme de Mellé Houré, est le symbole d'une population troublée, folle devant la folie politique, le terrorisme quotidien de Baré Koulé. Il s'agit ainsi de la dénonciation de la tyrannie et de ses conséquences sur le peuple, l'éternelle victime.

Au plan économique, la corruption – hydre consubstantielle au pouvoir africain – paralyse les « Marigots du Sud ». La bonne gestion est l'ennemie du P.S.E qui s'enrichit « au surplus » quand le peuple s'appauvrit.

A l'analyse, le regard réprobateur de Bohi Di offre le spectacle hallucinant d'un peuple entièrement livré aux forces de l'angoisse et du mal. Ce héros, témoin des pratiques du parti de Baré Koulé, montre que le nègre n'est plus la victime innocente de l'Occident mais de son propre frère. L'oppression n'est plus blanche mais nègre. L'Afrique serait-elle ainsi une terre maudite dont les romans tracent le spectacle de la désintégration d'un univers où ni le passé (avec *Une vie de boy*), ni le présent et le futur (avec *Le cercle des tropiques*) n'ont de valeur rassurante ? Sinon comment comprendre cette fin de page du *Cercle des tropiques* :

« Un sentiment depuis longtemps perdu en moi [Bohi Di], celui-là même que j'avais appris à oublier, avait refait surface ; sa lumière m'éclairait de l'intérieur. Ce sentiment

⁶²³ On pourra, par exemple, lire dans *Noir silence. Qui arrêtera la françafrique ?* de François-Xavier Verschave (*op. cit.*, p. 469-475) les conditions dans lesquelles le journaliste burkinabé Norbert Zongo a été assassiné.

⁶²⁴ *Le cercle des tropiques*, p. 161.

si torturé, si lapidé depuis des années osait murmurer son nom, il murmurait :
Espérance. Et pourtant...»⁶²⁵

Le doute qui achève ce propos de Bohi Di prend racine dans les convictions qu'il a acquises après un temps passé au côté du « Club des travailleurs », l'opposition politique. Cette opposition avait sa sympathie. Elle était l'interprète et le catalyseur des aspirations diffuses dans la masse. Elle se voulait démocratique. Mais sous l'oppression, elle a changé de stratégie de conquête du pouvoir. A la violence du Parti Social de l'Espoir, le « Club » répond par la violence ; au meurtre par le meurtre. Ce faisant, l'opposition légitime les pratiques absurdes du parti de Baré Koulé ; elle devient involontairement son complice en prêtant le flanc au jeu pervers de la violence. Cette logique justifie ce compte rendu critique du personnage-observateur Bohi Di concernant les actes des partisans du « Club des travailleurs » qui ont conduit à la mort d'un membre du Parti Social de l'Espoir :

« J'étais bloqué dans les mâchoires d'un étau qui se resserrait autour de la statue du Messie-koï au pied de laquelle un être humain, un jeune milice [sic!] du Parti s'était réfugié [...]. On venait de lui lancer une pierre. Le jeune milice s'écroula, se releva rapidement, la figure en sang, tournoyant sur lui-même, puis se mit à courir comme un animal blessé traqué par *une meute sadique*. Le milice hurlait : « Je suis un être humain, pitié ! » Rien n'y fit.[...] La foule marchait sur ses talons, la « bête » *pourchassée ruisselait de sang, soudain l'égale de ses persécuteurs autrefois persécutés. Les animaux se battaient pour un territoire*. Le milice, la figure tuméfiée, la voix rauque, dans un cri désespéré demandait « le pardon », « la clémence ». Rien. [...] Poussé par la volonté de vivre, le gibier regardait par-dessus son épaule en courant, redoublait d'efforts pour échapper à ses poursuivants. [...] Il s'arrêta. Le désespéré n'eut plus le courage de courir longtemps, ses yeux étaient rouges d'angoisse, de terreur, de douleur, de sang. L'être assailli semblait pétrifié puis comme un animal il avait hurlé, hurlé, hurlé, puis s'était mis à grimper dans un cocotier, laissant des traces de sang sur le tronc, mais il n'eut plus la force de grimper jusqu'au sommet, il était là, collé comme une limace...
La masse attendait, cynique, sadique, cruelle, vengeresse. [...] Brusquement, le corps s'écrasa sur le sol. »⁶²⁶

⁶²⁵ *Le cercle des tropiques*, p. 311.

⁶²⁶ *Le cercle des tropiques*, p. 298-301. Nous soulignons.

Ces actes organisés par l'opposition – dite démocratique - sont qualifiés par le héros-témoin de « folie » (p. 293), de « kermesse sanglante » (p. 297). Il condamne ici la violence d'où qu'elle vienne comme solution d'une crise politique. Pour lui, les membres du « Club » « avaient sombré dans la pire réaction humaine : celle de la haine et de la mort. »⁶²⁷ Il est donc pris par un fort sentiment de désarroi devant ce spectacle de la négation pure de l'autre orchestrée par l'opposition :

« Je ne comprenais plus rien [...] car sous mes yeux atterrés, des êtres autrefois victimes s'avéraient soudain bourreaux ; aussi implacables que ceux qui, pour l'instant pourchassés, furent pendant des années d'implacables anges exterminateurs. Il n'y avait plus de frontières entre les victimes et les bourreaux : les deux partis se confondaient. »⁶²⁸

En plus d'user des mêmes armes que le parti au pouvoir, l'opposition dans *Le cercle des tropiques* s'est alliée avec une partie de l'armée pour fomenter avec succès un coup d'Etat. En agissant ainsi, elle s'est définitivement discréditée aux yeux de Bohi Di et a consacré son échec. En effet, en accord avec la maxime attribuée au Christ selon laquelle « tous ceux qui prennent l'épée périront par l'épée »⁶²⁹, les leaders du « Club » ont tous été assassinés. Ce que semble démontrer le roman de Fantouré par cette issue dramatique, c'est que l'armée, quelque progressiste qu'elle soit, ne saurait faire la révolution à la place et au nom du peuple. Par conséquent, toute alliance avec elle pour prendre le pouvoir, outre qu'elle peut se retourner contre le parti politique qui s'y risque, tend à légitimer la politique du coup d'Etat et génère un cycle infernal de changements de régime par le moyen des armes.

Il se pose donc dans ce texte la question de la « propreté » des moyens dans la lutte pour la liberté. La mort des membres de l'opposition et celle du tyran soulignent les conséquences négatives de l'usage de « moyens sales » dans la conquête du pouvoir. La nécessité d'imprimer une dimension morale, une éthique relativement saine à la lutte pour la liberté afin de la sauvegarder du nihilisme est ici affirmée. Dans une mêlée politico-sociale barbare où l'enjeu suprême est, soit l'acceptation de l'accaparement du pouvoir par les tyrans (le *statu quo* en somme) ou la libération par les opposants, le

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 297.

⁶²⁸ *Ibid.*, p. 298.

⁶²⁹ Matthieu chapitre 26 verset 52.

regard picaresque du narrateur-observateur Bohi Di donne à méditer sur l'importance de préserver des valeurs essentielles telles que la dignité, l'honneur, le droit, qui ne sont, eux-mêmes, que des piliers de la liberté.

Ne serait-ce d'ailleurs pas cette maxime qui conditionne les réprobations de Martial à l'égard de sa fille Chaïdana dans *La vie et demie* de Sony Labou Tansi ? On se souvient de ses fréquents rappels à l'ordre à sa fille (gifles extérieures, gifles intérieures) au regard de ses méthodes douteuses de lutte que sont la prostitution, l'empoisonnement, l'assassinat des tyrans. Le discours social des gifles est que la prostitution physique et le meurtre pratiqués à des fins politiques sont aussi indignes que la prostitution réelle ou symbolique des tyrans que combattent les opposants. Ainsi, même s'il est présenté comme étant de ceux « qui ne veulent pas fermer les yeux », de ceux dont la « vie s'appelle liberté »⁶³⁰, s'il est en définitive l'âme de l'opposition du texte de Sony, Martial, se pose dans sa démarche comme partisan d'une éthique relativement saine dans la lutte pour la liberté. Cela explique cette maxime des « gens de Martial » : « On n'éteint pas le feu avec du feu. »⁶³¹ Ce que devrait être la finalité de la lutte apparaît dans ces vers de Samois, un des leaders de l'opposition de *Violent était le vent* de Charles Nokan :

« Paix pour l'ouvrier,

Paix pour le pêcheur.

Paix pour le paysan.

Paix pour tout le monde.

Le jour du pardon va naître,

Et les achetés embrasseront les acheteurs, les vendeurs [d'hommes] et les pillleurs.

Nous marcherons dans la nuit dense vers une aurore inouïe. »⁶³²

Le projet final est ainsi le bien-être du peuple y compris des dictateurs déchus sur la base du pardon et non pas la vengeance meurtrière et improductive.

⁶³⁰ Sony Labou Tansi, *La vie et demie*, op. cit., p. 40.

⁶³¹ *Ibid.*, p. 137.

Tout comme le personnage de Fantouré, celui de Kourouma n'a pas confiance dans une opposition qui prend les armes. Les informations que Birahima donne sur le NPFL, l'ULIMO, le RUF, des partis politiques armés qu'il a eu à la fois à servir et à observer le démontrent. Le tableau qui suit résume ses observations.

Partis politiques armés dans <i>Allah n'est pas obligé</i> .	Composante de l'armée	Actes dont Birahima est témoin
Le NPFL (Front national patriotique du Liberia) de Charles Taylor représenté par Papa le Bon.	Enfants-soldats, voire « puceaux » drogués.	<ul style="list-style-type: none"> - Tortures - Viols - Pillages - Amplification de la haine

⁶³² Charles Nokan, *Violent était le vent*, *op. cit.*, p. 178.

		ethnique (Yacous et Gyos vs Guérés et Krahns) - Droit de vie et de mort sur la population des zones occupées...
L'ULIMO (Mouvement uni de libération du Liberia) issu des loyalistes du pouvoir de Samuel Doe représenté par Onika Barclay.	Enfants-soldats	- Tortures - Exécutions sommaires - Occupation de zone diamantaire - Droit de vie et de mort sur son territoire...
Le RUF (Front révolutionnaire uni) de Foday Sankoh représenté par Tieffi.	Enfants-soldats	- Mutilations de la population - Cannibalisme - Occupation des zones diamantifères et aurifères...

A l'analyse de ce tableau, les différents partis politiques armés ont un point commun : la violence. Leurs actions n'ont aucune incidence positive sur le peuple. Cela fait de l'opposition armée, dans *Allah n'est pas obligé*, un principe destructeur. Pour accentuer cette vision, Birahima, dans la description des batailles pour accéder au pouvoir dont il est témoin, porte une attention toute particulière au corps des personnes tuées au combat. On lit dans son compte rendu outre les sévices subis par les corps, leur putréfaction :

« Devant certaines cases, des cadavres, toute sorte de cadavres, certains avec les yeux ouverts comme cochons mal égorgés. [...] Nous étions là à regarder des mouches voler à gauche et à droite, des mouches plus grosses que des abeilles agglutinées sur

un cadavre. Les mouches se sont envolées dans le vacarme d'un avion qui rase, laissant à découvert un cadavre dans le sang. Superbement esquiné, le crâne écrasé, la langue arrachée, le sexe finement coupé. »⁶³³

Birahima partage ici avec le lecteur la puanteur de son univers à l'image des cadavres et la nausée qui en découle.

Quand il ne s'agit pas du corps d'un mort, c'est le sort d'un militant blessé qui retient l'œil informateur et réprobateur du héros-témoin de Kourouma :

« Kik hurlait, se débattait, criait le nom de sa maman et, malgré tout, on coupa sa jambe au genou. Juste au genou. *On jeta sa jambe à un chien* qui passait par là. »⁶³⁴

Autre exemple analogue, la description du massacre collectif engendré par la folle course au pouvoir au Liberia :

« Les forces bombardèrent en pagaille assiégés et assaillants et les quartiers. [...] On releva les morts. Beaucoup de morts. Ils furent disloqués, dispersés par les obus. Leurs restes furent enfouis dans la fosse commune. »⁶³⁵

Dans le même ordre d'idée, on peut lire ce qui suit au sujet de la Sierra Leone :

« Dans Freetown tout le monde tira sur tout le monde. On pilonna dans le bordélique. Ça dura deux jours de bombardement et réalisa le plus meurtrier de ce fichu pays. Près de cent morts. Deux jours de massacre. »⁶³⁶

Sous l'angle de ces informations de l'enfant-soldat Birahima, la vie humaine ne vaut plus cher pour les partis politiques armés incriminés. Pour ce faire, la seule chose qu'il puisse raconter, c'est la dégradation : dégradation des corps, des lieux et des âmes ; l'abjection en somme. Birahima n'est pas le seul à faire ce triste constat. Il le partage avec le pasteur Bidié, un personnage d'*Un fusil à la main, un poème dans la poche* d'Emmanuel Dongala, qui déclare amèrement :

« Nous sommes en train de perdre en Afrique l'une de nos plus grandes et belles traditions : celle du respect de la vie humaine. »⁶³⁷

⁶³³ *Allah n'est pas obligé*, p. 132, 133.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 98. Nous soulignons.

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 153.

Cette situation, dans le domaine politique, s'explique par la décomposition d'une vision politique du monde africain dans le texte de Kourouma et par le triomphe de l'anarchie. En effet, aucune intelligence, aucun idéal humain ne motive les actes de guerre des leaders dans *Allah n'est pas obligé*. Si, comme le faisait remarquer Milan Kundera, chez Homère et chez Tolstoï on se battait pour l'Amour (la Belle) et pour la patrie (la Russie⁶³⁸), avec Kourouma il est seulement question de simple force voulant s'affirmer comme force. On tue le peuple, on détruit les infrastructures, on brûle la patrie⁶³⁹. C'est là tout le paradoxe de la politique en Afrique dont le Liberia, la Sierra Leone, la Côte d'Ivoire... sont l'illustration. C'est probablement pour cette raison qu'au lieu de parler de partis politiques ou de gouvernants, Kourouma, à travers son personnage-témoin, préfère la désignation axiologique subversive de « groupe de bandits de grand chemin, de criminels de la grande espèce. »⁶⁴⁰ Il apparaît donc vital de trouver une nouvelle formule qui se substitue à la terreur comme argument politique.

En définitive, on retiendra que Bohi Di et Birahima, des serviteurs de divers personnages politiques, évoluent dans la jungle d'une nouvelle Afrique où règnent en maître absolu le cynisme et la barbarie politique. Leur présence dans ce milieu (tout se passe cette fois en Afrique et entre Africains) constitue ainsi une technique d'écriture qui permet de passer en revue les principaux éléments de la problématique socio-politique africaine. Une remarque qui concorde avec les propos de Van Tieghem qui disait du héros picaresque que le « récit de sa vie n'est qu'un prétexte pour faire défiler sous les yeux du lecteur divers types humains. »⁶⁴¹

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 207.

⁶³⁷ Emmanuel Dongala, *Un fusil à la main, un poème dans la poche*, Paris, Albin Michel, 1973, p. 273.

⁶³⁸ *L'art du roman, op. cit.*, p. 25.

⁶³⁹ La violence meurtrière et gratuite qui imprègne *Allah n'est pas obligé* et qui fait de ce texte un roman de la violence fait penser à la remarque de Jacques Petit selon laquelle « le roman de la violence apparaît comme un aspect moderne du picaresque », *Positions et oppositions sur le roman contemporain, op. cit.*, p. 58.

⁶⁴⁰ *Allah n'est pas obligé*, p. 135. Sur la question de la violence et de ses effets dans le roman africain, on renvoie le lecteur à l'article de Pius Nkashama Ngandu, « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », in *Présence francophone*, n°5, 1977, p. 77-92.

II. DES HEROS TRANSFORMES ET PROGRESSISTES : « LE PICARESQUE DE LA RESISTANCE »

L'analyse précédente nous a permis de voir comment les héros ont assumé le statut picaresque du personnage-montreux. C'est un procédé qui permet au romancier de présenter un panorama de sa société, d'en faire ressortir les scories à partir des personnages-types. La visée fondamentale d'une telle « monstration » est soulignée par Edmond Cros. Il s'agit, écrit-il, de « savoir si on peut imaginer une dynamique sociale ou si on doit considérer au contraire que la hiérarchie sociale est établie une fois pour toute. »⁶⁴²

A ce sujet, l'axiome idéologique du picaresque espagnol semble affirmer que la république des hommes est organisée selon une hiérarchie immuable et que, en conséquence, chacun doit accepter sa position. Pour ce faire, le picaro espagnol, en fin de parcours romanesque, se confesse et adhère aux valeurs qu'il avait longuement critiquées. Ce qui fait de lui le symbole dérisoire d'une classe – basse – qui a la prétention de bouleverser la hiérarchie sociale. A titre d'exemple, le héros de *La vie de Lazarillo de Tormes* a fini par s'accommoder aux « gens de bien », la classe nobiliaire. Il accepte la fonction ignominieuse de « crieur public » et se fait ainsi le bras séculier des bourreaux puisque le crieur participe aux exécutions publiques qui permettent aux nobles de conserver leurs privilèges. Fort curieusement, il dit être parvenu « au comble de toute bonne fortune. »⁶⁴³ Lazarillo exprime ici sa réconciliation avec sa société.

Quant à l'errance picaresque chez Mateo Aleman, elle prend figure de punition pour celui qui a voulu sortir de sa place naturelle dans la société : « Et la punition fut juste, puisque, ayant de quoi à vivre sans soucis, je voulus connaître le bien et le mal »⁶⁴⁴ reconnaît Guzman. Et comme son châtiment est « juste », il a « résolu de [se] confesser, de réformer [sa] vie et de nettoyer [sa] conscience »⁶⁴⁵ afin de respecter le « bon ordre »

⁶⁴¹ *Dictionnaires des littératures*, op. cit., p. 3053.

⁶⁴² *L'Aristocrate et le carnaval des gueux*, op. cit., p. 116.

⁶⁴³ *La vie de Lazarillo de Tormes*, p. 52. Nous nous référons dans ce travail à la traduction de Maurice Molho, *Introduction aux romans picaresques espagnols*, op. cit.

⁶⁴⁴ *La vie de Guzman d'Alfarache*, op. cit., p. 129.

⁶⁴⁵ *Ibid.*, p. 741.

établi. Le héros d'Aleman, au vu de cette décision finale, accepte et intériorise la structure morale de son pays. Le roman aboutit en fin de compte au maintien du *statut quo* de sorte que, selon Didier Souiller, il ne véhicule « aucune pensée démocratique. »⁶⁴⁶ Aussi le picaresque espagnol apparaît-il comme une sorte de « fictionnalisation » de la confession, du repentir. Il tend à montrer, au vu de la fin ignominieuse, que seront heureux et récompensés ceux qui seront le contraire et à l'antipode des héros mis en scène.

Par contre les « picaros » africains de notre corpus demeurent pour leur part dans la contestation allant même jusqu'à proposer d'autres valeurs, les meilleures à leurs sens. Cette réalité inscrit ces textes africains dans la perspective du « picaresque de la résistance »⁶⁴⁷ pour reprendre une expression de Jean Raymond. La permanence du discours-accusation, l'opposition invariable à l'idéologie dominante qui font des oeuvres de notre corpus une rhétorique juridique et politique justifient cette désignation. Quelques exemples tirés des romans étudiés suffiront à illustrer ces remarques théoriques.

A la fin de son parcours chez le colon, plutôt que de se confesser et d'intégrer l'ordre établi, Toundi tient des propos qui sont la manifestation d'une prise de conscience et dont le résultat est l'évanouissement de la conscience servile qui faisait de lui « la chose qui obéit ». Dans son journal, on lit cette déclaration qui fait de son texte le fruit de la dégradation de son rêve à partir d'un drame (la bastonnade de ses compatriotes) auquel il a assisté et dont il a lui aussi été victime :

« On ne peut pas voir ce que j'ai vu sans trembler. C'était terrible. Je pense à tous ces prêtres, ces pasteurs, tous ces Blancs qui veulent sauver nos âmes et qui nous prêchent l'amour du prochain. Le prochain du Blanc n'est-il que son congénère ? Je me demande, devant de pareilles atrocités, qui peut être assez sot pour croire encore à tous les boniments qu'on nous débite à l'Eglise et au Temple. »⁶⁴⁸

Ce paragraphe appelle plusieurs remarques. La question rhétorique ou d'opinion posée par le personnage (« le prochain du Blanc n'est-il que son congénère ? ») est

⁶⁴⁶ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 40.

⁶⁴⁷ *Positions et oppositions sur le roman contemporain, op. cit.*, p. 59.

⁶⁴⁸ *Une vie de boy*, p. 115.

instructive. Elle révèle le désir profond de Toundi, son idéal de société : une société égalitaire, fraternelle dans laquelle la race n'a aucune importance ou du moins n'empêche pas chacun de se considérer comme le prochain de l'autre. Il comptait sur le christianisme qui prêche l'amour du prochain pour favoriser et consolider cette vision. Mais la réalité est toute autre, d'où sa révolte qui est perceptible dans le terme « boniments » qu'il attribue au discours religieux et à sa mise en garde : est sot celui qui y croit. On touche ici à l'une des questions que pose *Une vie de boy*. Comment l'Africain converti peut-il rester chrétien devant l'oppression coloniale ? Et surtout, comment l'Africain colonisé qui pense, face aux abus du colonialisme, peut-il continuer à pratiquer la religion chrétienne ? En conséquence, plutôt que de rester à l'intérieur du système, Toundi en colonisé désabusé a fait volte-face ; il a choisi de renoncer à ses attaches avec un tel mécanisme. Il apparaît ici une métamorphose du personnage : la conscience de soi, l'intelligence des choses, la lecture critique, la liberté de penser remplacent la figure ou la conscience servile d'antan. Cela a pour effet de déposséder le colonisateur de son pouvoir corrupteur (de l'esprit) sur le colonisé Toundi. On retrouve dans ce parcours romanesque du héros oyonesque l'« anagnosis » aristotélicien qui signifie « reconnaissance ou plus exactement passage de l'ignorance à la connaissance par le moyen du drame. »⁶⁴⁹

Ce drame, ce choc émotionnel, tout comme l'épisode du coup sur la tête de Lazarillo de Tormes⁶⁵⁰ acquiert, dans *Une vie de boy*, une dimension thérapeutique puisqu'elle libère, mieux guérit le personnage de sa peur paralysante et donc de l'inaction dont nous parlions :

« Le commandant ne me fait plus peur. Quand il m'a appelé, sa voix m'a paru lointaine. Je me suis demandé pourquoi j'avais tremblé devant lui. Mon aplomb l'a beaucoup surpris. J'ai bien pris mon temps pour faire tout ce qu'il m'a dit de faire. Il a

⁶⁴⁹ *Le nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays*, Paris, Laffont, T. 2, p. 2109.

⁶⁵⁰ « [...] quand il [l'aveugle] sentit que j'avais l'oreille contre la pierre, il me poussa rudement la main, si bien que ma tête, telle une calebasse, s'en vint donner contre ce diable de taureau, dont le coup de corne me fit mal plus de trois jours. [...] Tout à coup me sembla que m'éveillais de la simplicité en laquelle, enfant, j'avais jusque-là sommeillé, et pensai à part moi : « Puisque je suis seul, il me faut ouvrir l'œil, aviser et voir à ne compter qu'avec moi », *La vie de Lazarillo de Tormes, op. cit.* p. 7.

crié comme d'habitude et je n'ai pas bronché. Je restai impassible sous ce regard qui m'affolait auparavant. »⁶⁵¹

A partir de là et d'une façon plus symbolique que Lazarillo – la vengeance physique du picaro de Tormes atteindra effectivement son maître⁶⁵² - Toundi va s'inscrire dans la perspective du conflit, de la résistance, de la revanche. Elle est certes encore voilée comme l'atteste cette scène du crachat mais révèle un changement d'état d'esprit :

« Je revins au réfrigérateur et profitai de l'instant où le Blanc ne me regardait pas pour cracher – oh ! pas grand-chose, deux gouttes seulement – dans un autre verre où je lui versai de l'eau. Il la but d'un trait puis reposa le verre. »⁶⁵³

Cette action marque à l'instar du picaro le commencement de la fin de l'innocence, le début du processus de maturation du héros d'*Une vie de boy*. On s'aperçoit donc que Toundi ne fait pas que raconter ce qui lui est advenu en un autre temps, mais surtout comment, d'autre qu'il était, il est devenu lui-même. Il retrace le chemin qui l'a amené à l'autoconscience et ses incidences sur l'état actuel des choses.

En fait, au vu de la connaissance acquise par son parcours initiatique dans le monde du colon, la nature de ses rapports avec Monsieur et Madame Decazy, ses derniers maîtres a, à certains moments, changé pour s'inscrire dans la dialectique hégélienne du maître et de l'esclave⁶⁵⁴. Il arrive que le boy prenne le pas sur le maître, qu'il naisse entre lui et son supérieur hiérarchique un rapport de dépendance qui fait de lui un être incontournable. En ces moments-là, le maître n'existe que par et grâce à lui. Il ne peut rien faire sans lui. Une telle situation apparaît dans *Une vie de boy* à plusieurs niveaux.

⁶⁵¹ *Une vie de boy*, p. 45.

⁶⁵² *La vie de Lazarillo de Tormes*, op. cit., p. 16.

⁶⁵³ *Ibid.*, p. 156.

⁶⁵⁴ L'exposé de la dialectique du maître et de l'esclave se trouve au chapitre IV de la *Phénoménologie de l'esprit* (p. 161-166 de la traduction française de Jean-Pierre Lefebvre, Paris, Aubier, 1991), auquel on renvoie le lecteur.

Courroucée contre son boy, Madame Decazy lui interdit d'allumer la lampe « Aïda » et s'en remet au cuisinier. L'exposé des faits qui prend en compte la décision finale de Madame et ses sentiments est éloquent :

« Le cuisinier balança ses mains en signe de prière et dit que, depuis qu'il travaillait chez les Blancs, il n'avait jamais allumé de lampe « Aïda ». Madame ne se découragea pas. Elle appela Baklu qui, à cette heure, devait cuver sa bière de maïs quelque part au quartier indigène. De l'index elle montra à nouveau la véranda au cuisinier qui se cabra comme un mouton qu'on pousse sous la pluie. Elle réprima un mouvement de colère et se retourna vers moi. Elle semblait faire un effort surhumain pour me parler. Je ne lui en laissai pas le temps et partis allumer la lampe. »⁶⁵⁵

En revenant sur sa décision de se passer de son boy, Madame est consciente qu'elle se met en position d'infériorité d'où son « effort surhumain » pour quérir son intervention. Il s'établit dans cet instant un rapport de subordination inversée née des limites de celle-ci qui fait de Madame Decazy une figure dépendante. Ce type de rapport est devenu fréquent après l'acte adultérin de la femme du commandant et qui a fait du héros d'Oyono le témoin oculaire de son infidélité.

Parce que Toundi connaît la liaison entre Madame Decazy et Monsieur Moreau, son regard devient pour elle sa mauvaise conscience. En conséquence, la rencontre des regards de Toundi et de Madame ne peut que la gêner comme l'illustre ce récit du boy-narrateur :

« Je baissai les yeux. Dans l'espace d'un éclair je les relevai. Ils rencontrèrent ceux de Madame. Je les vis devenir tout petits. Puis ils s'agrandirent comme si elle avait assisté à une scène d'épouvante. »⁶⁵⁶

Par la suite, quand le commandant, qui ignore à ce moment-là la véritable raison du malaise de son épouse, demande à son boy d'apporter à cette dernière de l'aspirine, elle est gênée puisqu'elle est consciente que Toundi n'ignore pas la vérité. Elle panique donc : « Quand je donnai la boîte à Madame sa main tremblait »⁶⁵⁷ note-t-il. Il n'est pas insignifiant de voir ici que Toundi, le colonisé, est objet de crainte. Le rapport

⁶⁵⁵ *Une vie de boy*, p. 129.

⁶⁵⁶ *Une vie de boy*, p. 104.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, p. 106.

dominant/dominé tend à se dissoudre au point que Madame l'appelle maintenant « Monsieur Toundi » (p. 154). Il acquiert donc, du fait du pouvoir qu'il a de provoquer sa chute en la dénonçant, le statut de personne à respecter.

Mais Toundi ne conditionnera pas que Madame. Il prendra, après que le commandant ait découvert l'infidélité de sa femme, une certaine ascendance sur lui. Gêné, « il n'osa me regarder de la soirée »⁶⁵⁸ constate Toundi. Ainsi, témoin de la vie intime de ses patrons, le regard du héros oyonesque recèle désormais, pour ces derniers, un mauvais souvenir. Parce qu'il détient leur secret, il les tient en quelque sorte à sa merci, il les empêche de jouer pleinement leur rôle de dominateur comme l'atteste Kalisia :

« Pour lui [le commandant] tu seras quelque chose comme l'œil du sorcier, qui voit et qui sait. Un voleur ou quelqu'un qui a quelque chose à se reprocher ne peut jamais se sentir tranquille devant cet œil-là [...]. Puisque tu connais toutes leurs affaires, ils ne pourront jamais oublier tout à fait tant que tu seras là. Comment pourraient-ils encore faire le gros dos et parler, la cigarette à la bouche, devant toi qui sais ! »⁶⁵⁹

Le maître est ici, en face de Toundi, théoriquement dépossédé de son pouvoir dominateur. D'ailleurs, en plus de le prendre en pitié, Toundi le considère à présent comme « un gamin. »⁶⁶⁰ Mais une précision s'impose tout de même sur la nature du rapport dialectique qui apparaît entre le boy et ses maîtres et qui est l'expression romanesque de la victoire de petites gens. En fait, alors que chez Hegel, le dépassement dialectique est réel et le rapport de domination effectivement renversé, *Une vie de boy*, qui reste fidèle à la structure de la société coloniale, ne peint qu'un renversement symbolique et limité de ce même rapport de domination qu'il subvertit du dedans. Par conséquent, le renversement dialectique dans ce texte d'Oyono n'existe que comme forme canonique, qu'à titre purement formel, théorique, dialogique. C'est ce qu'atteste la fuite de Toundi pour la Guinée espagnole. Elle témoigne de ce que, dans la pratique, le colonisateur, même gêné, contrarié, demeure puissant. Ses moyens coercitifs restent intacts.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 155.

⁶⁵⁹ *Ibid.*, p. 152.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 146.

Cette fuite transcende cependant la seule affirmation du pouvoir du maître. Elle est aussi et surtout l'expression du rejet du monde colonial tel qu'il est organisé, l'exigence d'un changement mélioratif. En quittant cet univers, Toundi refuse explicitement de le cautionner, de le légitimer, puisqu'il n'arrive pas à le changer de l'intérieur. Même s'il est conscient qu'il ne dispose pas du pouvoir de bouleverser la structure morale de cette société, il ne baisse pas les bras, ne se résigne pas contrairement à Lazarillo. C'est pour cela qu'il termine son journal par cette phrase forte : « Je vais courir ma chance, bien qu'elle soit mince. »⁶⁶¹ Il y a là une leçon : celle de ne jamais abandonner la lutte. Aussi, malgré le peu de force qui lui restait à la suite de la violente bastonnade dont il a été l'objet s'est-il efforcé de courir vers un « Ailleurs », l'incarnation de la liberté, de son idéal de société.

Est-ce la décision à laquelle Bohi Di est parvenu ? On pourrait le penser puisque dans les derniers moments du récit de Fantouré, on décèle sa volonté de sortir de l'anonymat dans lequel il s'était résolu. De la résistance silencieuse, il est passé à la résistance active au moyen de ce que Tzvetan Todorov nomme « la parole-action » :

« Il s'agit d'accomplir un acte qui n'est pas simplement l'énonciation de la parole. Cet acte est généralement accompagné, pour celui qui parle, d'un risque. Il ne faut pas avoir peur pour parler. La piété correspond au silence, la parole se lie à la révolte [...]. La parole-action est considérée avant tout comme un risque. »⁶⁶²

L'idée est donc celle d'un discours-révolte dans un contexte d'oppression, de bâillement de la liberté d'expression. Dans une telle atmosphère, parler, c'est être audacieux, oser ; c'est assumer une responsabilité, par conséquent aussi courir un danger. C'est ce qu'a fait Bohi Di devant un cadre du « messie-koïsme » venu le questionner, plus exactement le mettre en garde au regard de sa sympathie avec le « Club des travailleurs » :

« - Avez-vous des caches secrètes ? Vous n'êtes que des ingrats dans ce pays. Vous passez votre temps à comploter contre le Messie-koï. Qui que vous soyez, si vous

⁶⁶¹ *Une vie de boy*, p. 185.

⁶⁶² *Poétique de la prose*, *op. cit.*, p. 24, 25.

entreprenez quoi que ce soit contre le Parti vous serez fusillé [...]. Si ta femme, ton père, ta mère, tes enfants, amis ou connaissance sont infidèles au Parti que ferais-tu ?

- (Bohi Di) Un fou ne poserait pas une telle question [...]. Je n'ai jamais eu l'âme d'un délateur et je vous interdis de me traiter en esclave dépourvu de personnalité. J'ai droit à autant de respect que vous. Je ne vous permets pas de me dénier ce droit. Et croyez-moi, c'est le souhait de tous nos compatriotes. Je suis exténué. »⁶⁶³

On note dans sa réplique un changement de ton qui marque son passage à la virilité. Bohi Di résiste, conteste, menace, humilie (le cadre du parti est plus qu'un fou) malgré le danger. Avec audace il se fait le porte-parole de ses compatriotes. Avec dignité, il refuse de trahir, de servir le système. Il s'affirme donc.

Cette même volonté apparaît dans ces propos tenus par Fama, juste avant sa mort⁶⁶⁴, à l'endroit des gardes frontaliers armés, les représentants du parti unique. Après qu'il eut bravé discrètement l'interdiction de passer la frontière, on lit ce qui suit dans *Les soleils des indépendances* :

« Après quelques pas, craignant que tous ces enfants de la colonisation et des Indépendances n'identifient son départ à une fuite, il s'arrêta et cria à tue-tête : « Regardez Fama ! Voyez-moi, fils de bâtards, fils d'esclaves ! Regardez-moi partir. [...] Admirez-moi, fils de chiens, fils des indépendances. »⁶⁶⁵

Malgré le risque d'être fusillé, Fama fait ici montre d'audace, de « crânerie » (p. 146) en insultant, en défiant. Il y a dans cette déclaration une forte affirmation de soi (« regardez-moi, admirez-moi ») qui est antinomique à la soumission servile à autrui.

⁶⁶³ *Le cercle des tropiques*, p. 228-231.

⁶⁶⁴ Cette mort presque recherchée par Fama (viol de l'interdit en passant la frontière, traversée d'un fleuve contenant des caïmans visibles) pourrait être interprétée comme le résultat d'une exaspération, l'expression définitive du rejet de son univers soumis au parti unique et inique. La mort apparaîtrait alors comme une ultime réponse à son profond désespoir. Elle le libérerait de ses frustrations. C'est en cela que lors de son agonie, « tout s'arrange doux et calme » (p. 196). (Lire à ce sujet le bien-être qu'il ressent dans les derniers instants de sa vie aux pages 194 et 195 des *Soleils des indépendances*).

⁶⁶⁵ *Les soleils des indépendances*, p. 190, 191.

Son discours porte ici les marques de la « parole-action » qui le présentent aux yeux du lecteur comme un personnage à la fois héroïque et admirable.

On retrouve également ce nouvel état d'esprit chez le personnage de Fantouré dans son rejet de la « parole feinte ». Ce sont, explique Todorov, « les mensonges proférés par les personnages. On peut désigner ainsi le discours où un décalage visible s'opère entre la référence et le référent, entre le sens et les choses. »⁶⁶⁶ Le refus de Bohi Di, durant son incarcération à la suite de la « folie des marchés », d'accuser injustement Monchon comme l'organisateur d'un complot malgré les menaces de mort des « messies-koïstes » illustre cette remarque :

« Tu feras comme nous ou nous te crèverons ! m'avaient-ils menacé. [...] J'étais sûr que ce n'était pas Monchon. J'en étais certain. Je fermai les yeux comme pour me sauver de la menace qui planait sur moi et je répondis :

- Je n'ai jamais entendu parler, ni rencontré cet homme avant aujourd'hui.

- Répète, me dis Sept-Saint Siss.

- Je ne le connais pas. »⁶⁶⁷

Mais le personnage de Fantouré ne s'est pas contenté de la « parole-action » ou du refus de la « parole inadéquate ». Il a ajouté au discours-résistance, l'acte. Ainsi, une fois, il n'a pas hésité à corriger Halouma, le chef de la milice : « J'avais été si indigné qu'un matin, souligne-t-il, je profitai de la distraction de nos prévôts pour corriger Halouma. »⁶⁶⁸ Ainsi, tout comme Toundi et Fama, Bohi Di ne se réconcilie pas avec sa société telle qu'elle se présente. Il continue de manifester son désir de la voir changer ; de voir la tyrannie remplacée par la démocratie participative et apaisée, celle qui respecte les libertés individuelles et collectives. Mais d'où lui vient ce second souffle ? De l'instruction.

⁶⁶⁶ *Poétique du récit, op. cit.*, p. 27.

⁶⁶⁷ *Le cercle des tropiques*, p. 95, 97.

⁶⁶⁸ *Le cercle des tropiques*, p. 100.

Bohi Di a en fait appris à lire et à écrire, ce qui lui a permis de s'instruire et de changer non seulement sa façon de penser (il acquiert la confiance en lui) mais aussi la vision que les autres avaient de lui. En effet, grâce à ses nouvelles aptitudes, le fils de paysan naguère méprisé est devenu surveillant des marchandises puis commis à Porte-Océane. On le sollicite en tant qu'instruit pour mettre sur pied un centre d'élevage. L'instruction devient pour lui une force ; elle le libère de la dépendance et le transforme en personnage incontournable, indispensable ; d'où la possibilité qu'il a d'exprimer ses opinions, de réagir comme en témoignent les exemples précédents. Elle a fait de lui une conscience autonome.

Ce procédé d'acquisition de la notoriété (et d'une certaine liberté) du personnage de Fantouré est fondamental car de lui se dégage une idée importante chez le romancier : la mise en valeur de l'instruction comme condition *sine qua non* à tout progrès, à toute lutte. Ceci justifie les déclarations dithyrambiques de Malekê qui voit en Bohi Di l'« exemple même d'un enfant qui mènera son pays vers le progrès. »⁶⁶⁹ Dans cette logique, la survie et l'indépendance véritable des hommes des « Marigots du Sud » passent nécessairement par l'accession à la connaissance. Ceci fait dire au même Malekê que les « vingt-six lettres de l'alphabet feront plus de bien à nos compatriotes que toutes les déclarations des révolutionnaires réunis. »⁶⁷⁰

En cela, Bohi Di constitue un exemple quant à la valeur de l'instruction. L'Afrique, pourrait vouloir soutenir Fantouré, doit entrer dans le secret des lettres, des techniques pour se libérer et se développer. Si une nation souhaite être libre tout en restant ignorante, elle demande l'impossible. Tout peuple se réduit au silence faute de connaissance. Par conséquent, à l'exemple de l'érudit Monchon, Malekê le chirurgien, Fof le jeune officier, Salimatou l'anesthésiste du *Cercle des tropiques*, ceux qui ont le savoir devraient l'utiliser au profit du peuple, le mettre à sa disposition. Par ailleurs, l'instruction est une des armes qui permettent de ne pas se laisser leurrer par les discours fallacieux tenus par les faiseurs de miracles.

Ces quelques illustrations nous ont permis de montrer en quoi Toundi, Fama et Bohi Di n'ont pas, dans la perspective du « picaresque de la résistance » de Jean

⁶⁶⁹ *Ibid.*, p. 138.

Raymond, intégré la société qu'ils condamnaient et qui ne s'est pas améliorée. Ainsi, si le picaro espagnol, cherche comme le souligne Patrice Soler, à « gravir les échelons de la société, à l'intégrer »⁶⁷¹, nos personnages, fondamentalement, désirent pour leur part la changer.

Cela n'empêche pas quelques remarques. En effet, dans leur lutte contre l'arbitraire, ces héros agissent seuls. Ni Toundi, ni Bohi Di encore moins Fama ne sont des rassembleurs, des mobilisateurs à la manière de Bakayoko des *Bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane. Ils n'essaient même pas de partager leurs idées, leurs inquiétudes, leurs projets avec la masse ; ils ne l'amènent pas à prendre conscience des problèmes politiques, sociaux et économiques qui expliquent leur révolte. Ce qui fait en définitive qu'ils sont des personnages en marge du peuple. En conséquence, les actes que nous venons d'analyser quoique épiques, n'ont aucune incidence sur la vie de la population. Parce qu'ils sont solitaires, leurs exploits ne conduisent pas à la fondation d'un nouvel ordre, à la refondation. Aussi est-on amené à considérer leurs actions épiques comme la manifestation, selon la terminologie de Roger Chemain, de l'« épopée picaresque. »⁶⁷²

III. L'ECHEC CONSTANT DES HEROS : DU RELATIVISME AU PESSIMISME PICARESQUE

« La vie de l'homme sur terre est une milice ; il n'y a rien d'assuré en elle, rien qui dure, joie entière ni plaisir véritable. »⁶⁷³ Cette déclaration du personnage de Mateo Aleman résume la nature du parcours ou de la vie du personnage picaresque. Rien de ce

⁶⁷⁰ *Ibid.*, p. 186, 187.

⁶⁷¹ Patrice Soler, *Genres, formes, tons*, Paris, P.U.F, 2001, p. 330. S'il est possible d'admettre que Fama cherchait à intégrer le parti unique (il voulait les places les plus « viandées »), il est fondamental de rappeler qu'à la fin du texte il a rejeté les avantages dont il devait jouir à la suite de sa libération en tant que prisonnier politique, ce qui révèle un changement de perspective.

⁶⁷² Roger Chemain, *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 203.

⁶⁷³ *La vie de Guzman de Alfarache*, *op. cit.*, p 125.

qu'il entreprend ne lui réussit, de façon durable du moins ; il connaît maints déboires dont une fausse promotion sociale d'où cette remarque de Didier Souiller selon laquelle « la vie donne au picaresco l'illusion d'ascension bientôt suivie d'une chute brutale. »⁶⁷⁴ Le héros, dans la perspective de Héraclite, est ainsi victime de la loi de la mutabilité, de la vie-changement, du réel en devenir et qui n'autorise aucune prise sur lui.

Cette mutabilité, cette alternance de montées et de descentes comme principe structurant la vie du personnage picaresque est manifeste dans notre corpus avec une nuance quant à la portée. Si, pour Guzman et Lazarillo, elle exprime un détachement philosophique face aux difficultés, un moyen de relativiser les déboires en espérant mieux, ce qui suppose un fond d'espoir⁶⁷⁵, la vie-changement du moins la répétition de l'échec, la rareté du bonheur dans le corpus africain tend à exprimer le désespoir, le pessimisme. Plutôt que de générer une dynamique, de se dissoudre dans une synthèse méliorative, la tension des contraires (succès/insuccès) chez Toundi, Bohi Di et, dans une certaine mesure, chez Fama et Birahima révèle une vie figée, un horizon fermé. L'insuccès, dans l'évolution de l'intrigue, prend le pas sur le succès pour finir par anéantir toute perspective heureuse afin de traduire l'idée selon laquelle ces personnages ne sauraient échapper au mal dans leur univers où la seule certitude est la toute puissance du mal.

Dans cette logique, chacune des tentatives qu'entreprend Toundi pour échapper à la souffrance s'achève par une autre souffrance souvent plus atroce que la première. En effet, parce qu'il estime que son père ne l'aime pas, il rompt les amarres avec sa famille (premier échec) et semble trouver le bonheur auprès du père Gilbert, qu'il appelle affectueusement « mon bienfaiteur et maître ». Mais sa joie est de courte durée car son sauveur meurt brutalement (deuxième échec) ce qui le plonge à nouveau dans une vive douleur : « La Mission catholique de Dangan est en deuil. Quant à moi,

⁶⁷⁴ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 52.

⁶⁷⁵ Cet espoir deviendra réalité quand, par exemple, Lazarillo trouve à la fois travail et protection auprès d'un archiprêtre en fin de récit et quand, ayant reconnu l'innocence de Guzman, il acquiert de « Sa Majesté » liberté et dignité, ce qui augure une vie meilleure à l'opposé de son ex-statut de galérien. On pourra renforcer ces exemples par le principe picaresque souligné par Fernao Pintes selon lequel « le picaresco est un aventurier qui court après la fortune, qui part, trébuche, repart, tombe et repart encore, toujours animé par l'espoir du succès ». *Pérégrination, op. cit.*, p. 8. Nous soulignons.

précise-t-il, c'est plus qu'un deuil, je suis mort une première fois. »⁶⁷⁶ Mort symbolique s'entend, à laquelle succède le transfert du héros de la Mission catholique à la Résidence du commandant. Là, il devient le boy de Robert Decazy. Il est à nouveau très heureux d'où son exclamation, « Enfin ça y est ! »⁶⁷⁷ Mais ce n'est que pure illusion car le malheur le rattrape. Il est soupçonné de trop parler de l'infidélité de la femme de Decazy. En conséquence, ni Madame, ni son mari ne l'aident pendant ses heures tragiques. Ils le laissent arrêter pour un vol qu'il n'a pas commis. Le sadique Gosier-d'Oiseau, le commissaire de police et ses adjoints le meurtrissent de coups (troisième échec). En fin de compte, celui qui orgueilleusement se prenait pour « le roi des chiens » va connaître une mort violente en Guinée espagnole (quatrième et dernier échec). Ce qui fait que le récit s'encadre entre deux disparitions : celle du bienfaiteur de Toundi et la sienne propre. *Une vie de boy* devient ainsi non point le récit d'une quête réalisée (la fraternité entre le Blanc et le Noir) mais un itinéraire vers la mort comme pour dire que les deux communautés sont trop différentes pour s'unir, que l'aventure coloniale ne pouvait déboucher que sur la destruction, sur l'anéantissement brutal du nègre colonisé dont l'humanité est niée. C'est probablement pour cela que Toundi, parti en tant que *personne* chez le colon en revient en tant que *chose* comme semble l'attester le choix du pronom interrogatif « que » en lieu et place de « qui » par le romancier. En effet, agonissant en raison des coups du colon, il interroge : « [...] *que* sommes-nous ? *Que* sont tous les nègres qu'on dit français ? »⁶⁷⁸

Dans ses analyses sur la fonction et l'emploi des pronoms interrogatifs simples « que » et « qui », Maurice Grevisse donne la précision suivante : « Qui, pour des personnes.[...] Que, quoi, pour des choses ou des animaux. »⁶⁷⁹ Cela étant, l'itinéraire de Toundi imprégné de la dualité picaresque succès/insuccès et manifeste dans la thématique admiration/répulsion, amour/haine, espérance/crainte qui structure *Une vie de boy* transcende une simple approche philosophique de la vie pour aboutir au tragique avec la dégradation du personnage, sa déshumanisation, sa métamorphose symbolique

⁶⁷⁶ *Une vie de boy*, p. 32.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 32.

⁶⁷⁸ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁷⁹ Maurice Grevisse, *Le bon usage. Grammaire française* (refondu par André Goose), Paris, Duculot, 13^e édition, 1993, p. 1067.

en animalité ou sa chosification avant de se dissoudre dans la mort. Mais non pas, comme Samba Diallo de *L'aventure ambiguë* de Cheikh Hamidou Kane, une « mort au nom de la gloire »⁶⁸⁰, celle qui annule un anéantissement total, du moins au niveau spirituel et qui pourrait augurer la résurrection de l'Africain dans une nouvelle Afrique qui soit sans angoisse et sans désenchantement. Il s'agit, dans le cas de Toundi, d'une mort qui semble plutôt détruire tout espoir.

Le rêve qui a précédé sa mort tend à souligner cette lecture pessimiste du texte d'Oyono. Bien avant de voir en quoi il consiste soulignons, avec Roger Chemain, la valeur du rêve dans l'imaginaire africain : « [...] dans la mentalité « magique », écrit-il, il est le message des dieux. »⁶⁸¹ Quels messages Toundi aurait-il reçu ? On lit dans *Une vie de boy* :

« J'étais au faite du fromager⁶⁸², oui, là-haut dans ses branches. A mes pieds s'étendait le monde, un océan de lépreux, de pianiques, de femmes enceintes éventrées, de vieillards visqueux où des millions de Gosier-d'Oiseau, juchés sur des tertres à termitières, faisaient l'ordre à coups d'hippopotames... Je pris mon élan sur ma branche et fonçai, tête baissée, faisant un plongeon de mille kilomètres sur ce monde où ma tête éclata comme une bombe. »⁶⁸³

Ce rêve prémonitoire peut être considéré, dans la logique de Philippe Hamon, comme une des manifestations du « personnage-anaphore »⁶⁸⁴ qui sème, voire contient des indices qui aident à saisir le message global de l'œuvre, à anticiper sur les événements à venir. Outre le futur anéantissement de Toundi, on y perçoit l'annonce de la multiplication des personnes au caractère du violent Gosier-d'Oiseau (« des millions de Gosier-d'Oiseau »), ce qui sous-entend la progression exponentielle des souffrances et de la violence inouïe (« femmes enceintes éventrées », « tête éclatée », « coups d'hippopotames »).

⁶⁸⁰ *L'aventure ambiguë*, op. cit., p. 187.

⁶⁸¹ *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, op. cit., p. 106.

⁶⁸² Nous avons déjà évoqué avec W. Umezina que cet arbre, dans l'imaginaire camerounais, abrite les génies, les dieux. Ce qui, en partant de la logique de Chemain, donnerait un caractère divin au rêve de Toundi.

⁶⁸³ *Une vie de boy*, p. 182.

⁶⁸⁴ « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, op. cit., p. 123.

On retrouve, toujours à l'époque coloniale, la réalisation de ce rêve à travers la violence de ceux qui ont donné la mort à Omar Faye, le héros de *Ô pays, mon beau peuple !* de Sembene Ousmane parce qu'il proclamait la liberté, l'égalité, le respect mutuel :

« Subitement, quelqu'un, par-derrrière, lui porta un coup sur la tête. Au moment où il se redressait, il reçut un second coup sur l'épaule. Il voulut faire face, mais les coups redoublèrent, venant de deux côtés à la fois. [...] Faye, sous la violence du coup, eut l'impression que son avant-bras éclatait. Il s'effondra et s'allongea sur l'herbe, la figure vers le sol. Dans un dernier sursaut convulsif, il essaya de tendre encore les bras. Alors ils le broyèrent de coups de pieds, le piétinèrent et l'abandonnèrent. »⁶⁸⁵

A notre époque, les « Gosier-d'Oiseau » vus en rêve par Toundi s'incarnent, dans *Allah n'est pas obligé*, dans les personnages de Foday Sankoh, Prince Johnson, Papa le Bon, Rita Barclay, Charles Taylor... que Birahima qualifie de « bandits de grand chemin » en raison de ce qu'ils sèment violence et mort dans leur sillage. D'ailleurs, après des instants de joie submergés par la douleur, le traumatisme, le personnage retrouve l'objet de sa quête, sa tante Mahan, sa seule protectrice après la mort de son père et de sa mère, dans une situation qui étouffe tout optimisme dans une Afrique victime des guerres civiles :

« On avait eu trace de la tante Mahan. Elle était arrivée au camp malade. Vraisemblablement, elle avait la malaria et une fièvre de cheval qui l'avait obligée à conserver la natte (le lit). [...] Elle est restée couchée pendant trois jours, le quatrième jour elle est crevée comme un chien. J'ai pleuré à chaudes larmes. [...] On l'a jetée dans la fosse commune. [...] Nous sommes partis sur la fosse commune où la tante a été jetée. Nous nous sommes accroupis autour de la fosse pour prier. [...] Mais peut-être [les prières] n'ont pas été acceptées. »⁶⁸⁶

Même « Allah », parce qu'il n'est pas obligé, semble avoir abandonné Birahima et implicitement l'Africain (il doute de ce que ses prières aient été acceptées). D'ailleurs, n'est-ce pas un caïman sacré qui a causé la mort de Fama, cet autre personnage de Kourouma ? Pourtant, le narrateur avait estimé que les « caïmans sacrés

⁶⁸⁵ *Ô pays, mon beau peuple*, op. cit., p. 181.

⁶⁸⁶ *Allah n'est pas obligé*, p. 228-231. Nous soulignons.

du Horodougou n'oseront s'attaquer au dernier descendant des Doumbouya. »⁶⁸⁷ C'est bien le contraire qui s'est produit. Ne peut-on pas y lire un signe de l'abandon des dieux protecteurs ? Quoi qu'il en soit, après quelques moments de bien-être (mariage d'amour avec Salimata, reprise de la chefferie, liberté retrouvée après un temps d'emprisonnement) émaillés d'échecs (perte de notoriété dans la Capitale, héritage d'un pouvoir fantoche en raison de l'implantation du parti unique, stérilité), Fama n'a pas survécu à ses épreuves ; et le narrateur de conclure : « Maintenant, c'était fini. [...] Tout avait fini. [...] Tout était fini. [...] Fama avait fini, était fini. »⁶⁸⁸ « Tout » ici englobe Fama et ce qu'il représente : son monde d'avant la colonisation et les Indépendances, avec sa cohérence, ses traditions, son régime, ses hiérarchies, la vie « africaine non bâtardisée »⁶⁸⁹ qu'il voulait rétablir. Fama laisse ainsi ses pairs entre les mains « des pouvoirs bâtards et illégitimes »⁶⁹⁰, de ceux qui sont cyniquement « capables de tout, même de fermer l'œil sur une abeille. »⁶⁹¹ Mais ce peuple n'est-il pas aussi responsable de cette situation ? N'a-t-il pas trop facilement accepté la tyrannie ? Ne déçoit-il pas ?

Ce dialogue entre Ahocoh et Kossia, des personnages de *Violent était le vent* de Charles Nokan, nous permettra de répondre à ces questions tout en nous instruisant de ce que le romancier africain attend du peuple dans une Afrique désenchantée :

« Ahocoh. – Ah ! avoir mené cette lutte pour rien ! Nous croyions que l'indépendance nous apporterait quelque chose ; nous n'avons que faim. Nos efforts ont pour salaire la misère.

Kossia. – Il nous faut encore lutter contre ceux qui nous exploitent, contre cette bourgeoisie noire qui sème partout la faim pour bien manger, contre nos frères qui nous oublient. Nous comptons sur vous, sur le peuple pour gagner la bataille.

Alors viendrons les jours meilleurs. »⁶⁹²

⁶⁸⁷ *Les soleils des indépendances*, p. 191.

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 186, 197.

⁶⁸⁹ *Ibid.*, p. 95.

⁶⁹⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁶⁹¹ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁹² Charles Nokan, *Violent était le vent*, op. cit., p. 121.

Kossia semble ici être le porte-parole du romancier qui attend du peuple qu'il continue la lutte qu'il a entreprise pendant la colonisation et dont *Les bouts de bois de Dieu* de Sembene Ousmane constitue un témoin. Mais cette peinture hugolienne du personnage du peuple transparait moins dans le roman post-colonial en général et dans *Le cercle des tropiques* de Fantouré en particulier comme pour traduire son indifférence. Deux exemples parmi tant d'autres serviront à d'illustrer ce constat.

Le premier se rapporte à la réaction du peuple lors de l'exécution publique d'un adolescent accusé par le « Messie-Koï » d'avoir diffusé un poème de Bertolt Brecht qu'il juge subversif :

« L'enfant regardait la foule, il ne comprenait pas ce qu'on lui voulait. [...] Passive, la foule regardait. L'enfant fut attaché au poteau. Il criait, demandait pardon [...]. Les coups partirent [...]. La foule était figée dans le silence. [...] Elle quitta la grande place de la liberté. Une masse de somnambules semblait soudain se déplacer dans la ville. »⁶⁹³

Dans le second cas, devant cette même foule sans réaction, on arrêta et emmena tour à tour les leaders du « Club des travailleurs » lors d'un meeting électoral :

« La foule, figée, continuait son attente sous le soleil ; résignée, elle tenait son regard fixé sur un seul point du stade : la tribune, et elle restait vide. [...] Peu à peu la foule se remit en mouvement. Comme des abeilles qui sortent de leur ruche, quelques éléments s'étaient séparés de la masse et avaient pris la direction de leurs quartiers. Le flot commençait à se disperser. »⁶⁹⁴

Ces faits révèlent un peuple qui permet toutes les manipulations, qui prête le flanc à l'exaction, à la tyrannie. On a l'impression d'avoir affaire à un troupeau de moutons obéissants, à un peuple lâche, apathique, non désireux de s'engager dans la lutte politique. Pire encore, il semble dépourvu de sentiments d'humanité au regard de sa froideur devant les appels à l'aide de l'adolescent fusillé. Cette situation a amené Malekê, un des dirigeants du « Club », à s'interroger sur la nécessité de la lutte entreprise. Déçu, il n'a pu s'empêcher de soumettre la réflexion suivante à Mellé Houré :

⁶⁹³ *Le cercle des tropiques*, p. 227.

⁶⁹⁴ *Ibid.*, p. 147, 148.

« Il se fout de toi, ton peuple ! Vous pouvez disparaître aujourd’hui ou demain, il ne s’en portera pas plus mal. »⁶⁹⁵

Bohi Di, aux yeux de l’écrivain, se fait apparemment l’écho d’une population africaine qui serait passive⁶⁹⁶. Cette vision pessimiste se voit également dans le parcours dramatique du héros de Fantouré. Il est comme Toundi, Fama, Birahima fait de montées et surtout de chutes tragiques.

Ainsi, juste après sa fuite, (comme Toundi du domicile tutélaire, ce qui peut être considéré comme un échec), Bohi Di est embauché par un planteur blanc. Il s’instruit et est nommé superviseur des travailleurs de la plantation. C’est l’ascension sociale. A la fin de son contrat, ayant perçu un salaire non négligeable, il part en ville la tête pleine de rêves. Dans le car, le regard accusateur jeté sur lui instruit davantage de son aisance :

« Mon crime, déclare-t-il, était d’être propre, bien nourri et en bonne santé parmi des êtres qui traînaient avec eux le spectre de la misère. »⁶⁹⁷

Le contraste entre le bien-être du héros et la misère des autres est frappant. Ce ne sera pas pour longtemps car en digne picaro, il chute. Bohi Di sera en effet dépouillé pendant le voyage de son argent. Il ne pourra donc pas atteindre Porte Océane. Tout est perdu, tout est à reprendre. C’est cette même situation qu’il a vécue lorsqu’il est devenu planteur à Iondi, dans ses rapports avec Wali Wali, dans sa vie sentimentale avec Amiatou puis Mayalan, en tant que mécanicien chez Pélargi... Le bonheur est très rare

⁶⁹⁵ *Le cercle des tropiques*, p. 186.

⁶⁹⁶ On peut nuancer cette interprétation en évoquant, dans le réel africain, les actes de la population du Mali et de la Côte d’Ivoire qui ont permis respectivement en janvier-mars 1991 et en octobre 2000 la chute de deux pouvoirs militaires : celui de Moussa Traoré et de Robert Gueï. Au sujet de la Côte d’Ivoire, on pouvait lire sous la plume de Blaise-Pascal Talla : « La preuve est ainsi faite qu’à Belgrade, en Yougoslavie, comme à Abidjan, les peuples, qui ont soif de démocratie et de liberté, n’entendent plus se laisser voler leur victoire. Une page de l’histoire de la Côte d’Ivoire se retourne, en même temps que se referme la triste parenthèse militaire qui avait fini par transformer le pays de Houphouët-Boigny en une république bananière comme l’Afrique en compte tant. Voilà qui est important. [...] Toute l’Afrique devrait méditer les leçons de cette « révolution d’octobre » », *Jeune Afrique Economie*, n°319 du 6 au 19 novembre 2000, p. 5. On peut donc présumer, en partant du fait que le texte de Fantouré se situe dans les années soixante dix, un certain changement d’état d’esprit.

⁶⁹⁷ *Le cercle des tropiques*, p. 29.

dans le texte. La vie est difficile, trop désespérante. La permanence de l'écroulement est telle que l'avenir s'impose comme une illusion :

« Il me semblait que des années s'étaient écoulées depuis la fin de l'ère toubab. Sous le cercle des tropiques la roue du destin tourne si vite que nous finissons par n'avoir plus le temps de faire un bilan de notre existence. On se laisse mener par les jours qui se suivent, « pourvu que je me réveille demain, si dieu le veut ». Malheureusement, nombreux sont ceux dont les cheveux blanchissent prématurément ou dont le corps s'use si vite qu'ils n'ont pas le temps de vieillir. Incertitudes, souffrances, *espoirs toujours déçus sont les coordonnées immuables des Tropiques.* »⁶⁹⁸

Et Bohi Di, vraisemblablement vaincu, dérouter, de s'écrier dans cet univers absurde et sans espoir où le rêve de bonheur est hermétiquement et métaphoriquement enfermé dans un « cercueil de zinc » (titre assez évocateur de la deuxième partie du roman), « ce n'est pas juste. »⁶⁹⁹

A un autre niveau, l'étude d'un point de détail - le début et la fin du *Cercle des tropiques* - est instructive. Nous leur trouvons une correspondance. Les premières pages en effet s'illustrent par les difficultés et la mort : peine des planteurs, mort des parents de Bohi Di, son rejet du milieu tutélaire, mort de Wali Wali. A la fin du texte, à l'aube, le glas de la cathédrale, l'appel à la prière de la grande mosquée et le chant des tam-tams amplifient la montée de l'espérance qui envahit le cœur du héros de Fantouré. Mais les démocrates sont brutalement assassinés. Tout s'effondre. La victoire et l'espoir éphémères se volatilisent. La mort encore achève l'œuvre. *Le cercle des tropiques* est ainsi un itinéraire d'échec, un livre clos sur lui-même, un roman présentant une véritable circularité ; un cercle infernal sous « le cercle des tropiques ». En conséquence, le début triste et la fin malheureuse de ce texte marquent pour Bohi Di, l'impossibilité d'échapper à sa condition. A la fin de ses pérégrinations, on n'aboutit pour toute conclusion qu'à celle de la désillusion et du désarroi. Sa situation est dans une certaine mesure similaire à celle de Wangrin au regard de la structure prophétie/réalisation intégrale (richesse, faillite et mort) qui organise la vie et l'œuvre de Hampaté Bâ et qui est l'expression d'un échec inévitable.

⁶⁹⁸ *Le cercle des tropiques*, p. 190. Nous soulignons.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 23.

Au regard du dénouement douloureux de la vie de Toundi, de Birahima, de Fama et de Bohi Di après des efforts rythmés par le principe picaresque du succès très éphémère, on percevra la vie d'échecs constants comme la manifestation, chez ces personnages africains, d'un « picaresque tragique »⁷⁰⁰ ; celui qui exprime l'échec de l'individu en quête d'un bonheur rendu inaccessible par les conditions politiques et sociales (Toundi, Bohi Di, Birahima, Fama), l'échec des forces progressistes supplantées par les forces réactionnaires (les dirigeants du « Club des travailleurs » assassinés), l'échec d'une société à la recherche d'un équilibre perdu et dont rien ne semble présager le rétablissement futur (la persistance de la guerre civile destructrice au Liberia et en Sierra Leone parcourus par Birahima). Bohi Di, Fama, Toundi et Birahima apparaissent de ce fait comme des héros de l'impossible. Cette situation romanesque donne à ces personnages africains une charge pathétique qui les distingue du banal picaro.

IV. CONCLUSION SUR LE STATUT PICARESQUE DU PERSONNAGE-OBSERVATEUR

« Comment un homme devient-il un autre ? [...] Dans ses principaux moments de crise. »⁷⁰¹ Cette réflexion de Bakhtine, qui relève de la dualité crise/renaissance, a été un moyen romanesque utilisé par les romanciers étudiés pour motiver la métamorphose de leurs personnages. Ainsi, après avoir, à la manière d'un picaro, observé de l'intérieur le mode de vie du maître, le colonisateur, Toundi en vient, traumatisé, à changer d'opinion. Sa première vision, positive, est remplacée par une autre, critique, nuancée, empreinte de déception. Une série de révélations et de découvertes – racisme colonial, immoralité, etc. – et son expérience personnelle (douloureuse) l'ont amené à

⁷⁰⁰ L'idée de « picaresque tragique » vient en opposition avec ce que Blancas Acinas qualifie de « picaresque positif » et dont elle donne les caractéristiques à partir de la vie d'un personnage : « Après ses innombrables vicissitudes, sa véritable aventure, son exploit personnel est de devenir quelqu'un qui se prouve des choses à soi-même et *s'accomplit dans le risque surmonté* », « Entre l'autobiographie et le picaresque », in *Les lettres romanes*, n°12, février-mai 1997, p. 100. Nous soulignons.

⁷⁰¹ *Esthétique et théorie du roman*, op. cit., p. 265.

décomposer et à recomposer l'image du Blanc de Dangan, celui qu'il qualifiait au départ de « bienfaiteur », qu'il aimait tant au point de désirer ardemment « vivre comme lui ». De la sorte, la vie de Toundi peut se résumer en trois étapes : l'hypothèse, la vérification (l'expérimentation) et le résultat.

Le stade de l'hypothèse prend en compte le regard théorique que Toundi portait sur le colon alors qu'il vivait chez ses parents. Cette vision était mystificatrice, idéaliste. Le monde du Blanc était perçu comme le meilleur des mondes. La seconde phase, l'expérimentation, s'est faite au contact du colonisateur. Le temps passé à son côté (le colon de Dangan) lui a permis de vérifier ses hypothèses, de les mettre en rapport avec la réalité. Le résultat, la dernière étape, s'est soldée par la prise de conscience de l'erreur, la révision de ses opinions, de ses premières hypothèses et donc par la réinterprétation du monde colonial. « J'en ai pleuré »⁷⁰², avait-il noté très déçu dans son carnet.

Ces trois moments de la vie de Toundi – dont le deuxième (observation de l'intérieur pour découvrir la « vérité ») coïncide avec l'un des principes majeurs du picaresque – sont de ce fait des moyens efficaces de la circulation du sens dans l'œuvre de Ferdinand Oyono. On y voit, à la suite de Gérard Genette, le mécanisme romanesque du « renversement du pour par le contre »⁷⁰³ qui caractérise l'apprentissage de la vérité ou bien l'usage de la technique du lieu des contraires qui consiste à détruire une idée par l'autre. Au vu de cette logique qui assume un rôle maïeutique, *Une vie de boy* apparaît comme un roman de formation, un « bildungsroman ».

⁷⁰² *Une vie de boy*, p. 176. Les pleurs instruisent sur le fait que Toundi accorde beaucoup de prix à fraterniser avec la société blanche de Dangan. Ils traduisent, en amont, son refus de tomber dans le piège du « racisme antiraciste » ainsi que sa foi en la capacité des différentes races de transcender les structures étroites de la race, du milieu et les considérations purement matérielles, pour sympathiser avec d'autres hommes et d'autres peuples. C'est dire qu'en aval, après l'échec de sa tentative, la sévère critique de certains personnages blancs qui s'en est suivie est, à notre sens, non l'expression d'un racisme naissant mais la traduction de ses frustrations doublées d'anxiété. La vérité qui s'impose à lui – la difficulté voire la presque impossibilité des rapports dépouillés des postulats raciaux – est traumatique. Elle a donc généré un discours de la colère révélateur d'un échec égodystonique (mal vécu), selon une terminologie des psychothérapeutes. Sur la question du discours de l'anxiété, lire P. Brenot, *Les mots de l'anxiété*, Bordeaux, L'Esprit du temps, 1992.

On peut en dire autant de *Du Cercle des tropiques* et de *Allah n'est pas obligé*. Le parcours initiatique de Bohi Di l'a amené successivement auprès du Parti Social de l'espoir du « Messie-Koï » Baré Koulé et de l'opposition politique que constitue le « Club ». Birahima pour sa part a eu à servir différents groupes de rebelles tant au Liberia qu'en Sierra Leone. Leur compte rendu est sans appel : tout témoigne de la décrépitude au regard de la violence politique et de la multiplication d'une opposition armée. Leur univers est saturé de présences agressives et destructrices. La technique picaresque du personnage-observateur ou du personnage aux nombreux maîtres sert donc ici aux romanciers africains comme une sorte de caméra braquée sur des hommes, des milieux et des institutions auxquels les personnages sont confrontés et opposés afin de montrer au « lecteur-spectateur » la réalité de la problématique socio-politique africaine. Les romans deviennent pour cela des sortes de documents riches de renseignements sur la société africaine. Dès lors, le monde social dans ces œuvres n'est plus essentiellement l'occasion d'un apprentissage formateur pour les héros mais surtout un moyen romanesque permettant aux romanciers de constater les défauts de leur société et de les dénoncer. C'est pourquoi leurs auteurs ont privilégié un univers romanesque décloisonné.

En effet, l'usage de la technique picaresque de synthèse critique (présenter un panorama de la société à travers la rencontre de différents milieux durant les pérégrinations du héros) n'a été possible que parce que les personnages, malgré leur origine ignominieuse ou dégradée, évoluent dans une société romanesque qui « s'étire vers la verticale. »⁷⁰⁴ Aussi, les héros montent-ils et descendent-ils à travers presque toutes les strates de la société coloniale (avec Toundi) et post-coloniale (avec Birahima, Bohi Di et dans une certaine mesure avec Fama) de manière à en révéler la diversité contradictoire, de faire apparaître les divers courants idéologiques, les forces en opposition, les facteurs de division et la dynamique sociale qui en résulte.

Cette dynamique est perceptible dans l'évolution de la mentalité des héros étudiés, de sorte qu'ils sont sortis de leur statut de « héros involontaire » pour s'inscrire dans ce que nous avons qualifié à la suite de Jean Raymond de « picaresque de la

⁷⁰³ *Figures III, op. cit.*, p. 98.

⁷⁰⁴ M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman, op. cit.*, p. 303.

résistance » au travers d'« actes épiques picaresques ». Ces actes sont qualifiés ainsi en raison de leur portée limitée voire nulle sur les conditions de vie des personnages. Du moins leur réaction, en comparaison de certains personnages picaresques (Lazare et Guzman notamment qui ont rallié leur monde inchangé), est révélatrice de leur refus d'intégrer leur univers avec ses scories. Mais, en fin de compte, les incessants insuccès connus dans leur volonté d'améliorer leur sort (on parlera d'évolution contre-évolutive puisque l'état insatisfaisant est maintenu), doublés de la mort de certains héros (Toundi, Fama) ont convaincu de la nature tragique de leur parcours picaresque. Cet aboutissement est le reflet du désespoir qui imprègne les romans que nous avons eu à analyser. Mais est-ce là la finalité du « romancier picaresque africain » ? Qu'est-ce qui motiverait la permanence du tragique dans les romans étudiés ? Bien avant de souligner la portée d'une telle écriture, intéressons-nous à présent à une problématique fondamentale : les sources ou les origines du picaresque africain.

TROISIEME PARTIE :
DYNAMOGENESE OU
EMPRUNTS EXTERNES ?
ORIGINE(S) DU PICARESQUE DANS
LE ROMAN AFRICAIN

« On ne peut parler de l'origine d'un phénomène, quel qu'il soit, avant d'avoir décrit ce phénomène. »

Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et 1970, p. 11.

Les deux précédentes parties nous ont permis de mettre en évidence, à partir de l'étude thématique, structurelle et celle des personnages, les mécanismes que la critique lie au picaresque. Bien entendu nous n'avons pas omis la question de la variation, de la nuance dans le corpus africain étudié, ce qui n'entame pas l'analyse car, comme le soulignait Tzvetan Todorov dans une étude genrologique :

« Le noyau de traits identiques est accompagné par un nombre élevé d'autres traits, qu'on considère toutefois comme moins importants et partants non décisifs pour attribuer telle œuvre à un genre. En conséquence, une œuvre est susceptible d'appartenir à des genres différents, suivant qu'on juge important tel ou tel trait de sa structure. »⁷⁰⁵

La notion d'« importance », de quantité et de « noyau », c'est-à-dire de traits majeurs dont parle Todorov et qui sont manifestes dans notre corpus nous amène à la suite de Roger Chemain, de Daniel Withman, de Marcellin Boka auxquels nous avons fait référence dans notre introduction, à parler de picaresque africain.

Une telle remarque soulève toutefois une question importante sur les origines du picaresque dans le roman africain. En effet, selon Maurice Molho, le « picaresque naît en Espagne et non ailleurs »⁷⁰⁶ ou, tout au plus, « la pensée picaresque est liée à [...] l'Europe »⁷⁰⁷. L'idée majeure de ces propos est que le picaresque « reste » avant tout occidental. Cela revient à dire que pour l'écrivain ou le lecteur africain, le picaresque avec ce qu'il évoque est un mécanisme d'écriture étranger. En conséquence, dégager les traits identiques au picaresque dans un certain nombre de romans africains comme nous venons de le faire pourrait laisser penser, *a priori*, à l'existence d'un Ailleurs émetteur, l'Occident, et d'une Afrique réceptrice. Une telle lecture pourrait déboucher, dans la perspective de Pierre Brunel, sur une manifestation de la « loi de l'irradiation destructrice »⁷⁰⁸, cette loi stipulant que l'emprunt peut constituer une menace pour un texte dans la mesure où il tend à réduire son originalité, à le faire considérer comme une *mimesis*.

⁷⁰⁵ Tzvetan Todorov, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968, p. 97.

⁷⁰⁶ Maurice Molho, *Introduction aux romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, 1968, p. XVII.

⁷⁰⁷ *Ibid.*, p. CXLI.

⁷⁰⁸ Pierre Brunel et alii, *Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F, 1989, p. 52.

Au regard des remarques précédentes, cette partie tentera de lever toute équivoque en essayant de répondre aux questions suivantes : l'analogie esthétique mise en évidence entre les romans africains étudiés et le picaresque induit-elle une réception, une influence chez leurs auteurs ? Quelles peuvent-être les sources possibles du picaresque dans ces textes africains ? Sont-elles exogènes ou endogènes ? Plus encore, au-delà des restrictions de Maurice Molho ci-dessus évoquées, le picaresque ne serait-il pas, selon les termes de Jean-Marc Moura, une « World Fiction »⁷⁰⁹ ? En d'autres termes, la réalité picaresque de certains romans africains ne laisse-t-elle pas aussi envisager la possibilité d'une polygenèse qui ferait du picaresque une poétique transculturelle, supranationale ? Le picaresque africain pourrait-il alors être considéré comme une similitude indépendante des contacts directs avec l'Occident ?

Ces différentes questions soulignent que cette partie se veut une « abduction ». L'abduction en effet est « le raisonnement qui part de l'effet pour remonter à sa cause »⁷¹⁰. Ainsi, après avoir montré les « effets », les manifestations du picaresque dans *Une vie de boy*, *L'étrange destin de Wangrin*, *Les soleils des indépendances*, *Le cercle des tropiques*, *Allah n'est pas obligé*, il nous revient de tenter d'en expliquer la « cause ». Celle-ci peut varier selon qu'on se situe dans l'optique de l'écrivain (biographie) ou du lecteur. Le second cas étant lié à ce que Hans Robert Jauss qualifie d'« horizon d'attente ». Après avoir examiné ces deux perspectives, nous tenterons de les fondre dans une dimension supragénérique et supranationale au regard des rapports entre certains mécanismes du picaresque et ceux du conte africain.

⁷⁰⁹ Jean-Marc Moura, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, P.U.F, 1998, p. 193.

⁷¹⁰ Daniel-Henri Pageaux, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994, p. 17.

CHAPITRE PREMIER :

LA FORME PICARESQUE DU CORPUS

AFRICAIN : UNE QUESTION D'INFLUENCE

OCCIDENTALE ?

L'Afrique est rentrée récemment dans la pratique romanesque. La plupart des chercheurs qui se sont en effet intéressés au roman africain s'accordent sur une idée : l'Afrique traditionnelle, préeuropéenne, était un espace où le genre romanesque était inconnu. C'est le cas de Almut Nordmann-Seiller qui, dans son examen de la littérature néo-africaine aboutit à la conclusion que « l'Afrique connue, avant l'arrivée des Européens, tous les genres littéraires, sauf le roman. »⁷¹¹ Une des raisons fondamentales qui expliquent une telle remarque est que la fixation par écrit qui caractérise le roman exclut la transmission purement orale qui définit la société africaine « traditionnelle ». Les propos suivants de Makhily Gassama s'inscrivent dans cette perspective :

« On peut affirmer sans exagération aucune que le romancier négro-africain est un orphelin désemparé, qui ne jouit d'aucun héritage. Le roman est en effet un genre qui appartient, par excellence, à la civilisation de l'écriture ; il s'agit donc d'un genre complètement ignoré de notre littérature traditionnelle. »⁷¹²

Ces précisions montrent qu'il y a eu toute une histoire littéraire romanesque qui s'est construite sans l'Afrique et qui est essentiellement occidentale. Ce passé vide dans le champ romanesque influence profondément le regard que la critique porte sur le roman africain. Il est examiné – à tort ou à raison – avec un arrière-plan littéraire occidental. Cette habitude est accentuée par le fait que l'histoire du roman africain est intimement liée à la colonisation en général et à l'école coloniale en particulier. Cela étant, il nous apparaît judicieux, dans une étude qui porte sur l'écriture picaresque que Maurice

⁷¹¹ Almut Nordmann-Seiler, *La littérature néo-africaine*, Paris, P.U.F, 1976, p. 61.

Molho attribue exclusivement à l'Occident, d'examiner quelques éléments de cette institution pour voir dans quelle mesure elle pourrait ou non contribuer à l'émergence d'une écriture picaresque africaine.

I. L'ÉCOLE COLONIALE : UNE COURROIE DE TRANSMISSION DU PICAESQUE OCCIDENTAL ?

« Le procès de l'écriture est générique en ce sens que tout écrivain conçoit sa tâche en fonction de sa culture littéraire. »⁷¹³ Cette réflexion de Robert Scholes nous amène à examiner l'un des piliers de la culture littéraire de la plupart des premiers romanciers africains : l'école coloniale. Sa prépondérance est d'ailleurs mise en évidence par Ferdinand Oyono à travers la formation reçue par son personnage :

« Maintenant que le révérend père Gilbert m'a dit que je sais lire et écrire couramment, je vais pouvoir tenir comme lui un journal. Je ne sais quel plaisir cache cette manière de Blanc, mais essayons tout de même. »⁷¹⁴

Ces propos du héros d'*Une vie de boy* résument, en particulier, la situation de Ferdinand Oyono, Alioum Fantouré, Amadou Hampaté Bâ, Ahmadou Kourouma et des premiers romanciers africains en général. Tout comme Toundi, ceux-ci ont appris à lire et à écrire à l'école coloniale. Elle leur a donné et les moyens et l'exemple. C'est donc grâce à l'école coloniale que les Africains ont pu accéder à cette « manière de Blanc » c'est-à-dire, à l'écriture romanesque, à la culture littéraire occidentale. En tant que tel, on peut considérer cette école comme la « mère » du roman africain. Ce constat nous amène à nous poser un certain nombre de questions en rapport avec notre sujet : puisque l'écriture romanesque africaine procède de la formation coloniale, quelle est la nature de cette formation ? Aurait-elle pu contribuer à l'apprentissage du discours et de l'écriture picaresque ? L'analyse des objectifs de cette école, identifiables grâce aux théories qui

⁷¹² Makhily Gassama, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Dakar-Abidjan, N.E.A., 1978, p. 237.

⁷¹³ Robert Scholes, « Les modes de la fiction », in *Théorie littéraire, op. cit.*, p. 78.

⁷¹⁴ *Une Vie de boy*, p. 15.

la sous-tendent et à son contenu, nous aidera dans une certaine mesure à trouver des éléments de réponse. Nous nous servons des travaux de Bernard Mouralis sur l'enseignement colonial que l'on retrouve dans son livre *Littérature et développement*⁷¹⁵.

I.1. La doctrine initiale coloniale : un argument en défaveur de l'enseignement du picaresque à l'école coloniale

La doctrine qui a longtemps inspiré la politique scolaire en Afrique noire est anti-assimilationniste. Les défenseurs de ce courant s'insurgent contre un programme d'enseignement identique entre la Métropole et les colonies. L'argument évoqué est que l'assimilation politique et culturelle est un facteur de trouble et une menace pour l'équilibre de la société dominante. Jules Harmand, Léopold de Saussure, Gustave Le Bon... sont de ceux-là. Pour convaincre de la justesse de leur idée, ces théoriciens de l'école coloniale se sont servis de rappels historiques qui mettent l'accent sur le caractère funeste de la politique d'assimilation en matière d'enseignement.

Bernard Mouralis note, par exemple, que les propos de Léopold de Saussure tendent à soutenir que l'assimilation est la cause des problèmes qui se posent aux Antilles françaises :

« Ce n'est pas seulement par les institutions politiques mais par tous les détails de l'administration que cette malheureuse race nègre a été embrigadée dans une assimilation complète qui fera sa perte. On aurait pu faire beaucoup pour l'éducation du noir par le moyen des écoles professionnelles et d'une instruction appropriée, mais naturellement l'assimilation ne permet pas de distinction dans les programmes scolaires. »⁷¹⁶

De la même manière, les difficultés rencontrées par les Anglais chez les Hindous sont présentées par Jules Harmand comme une illustration des dangers que la politique d'assimilation fait courir aux Etats qui la pratiquent :

⁷¹⁵ Bernard Mouralis, *Littérature et développement*, Paris, Silex/ACCT, 1984, p. 59-99.

⁷¹⁶ Léopold de Saussure (*Psychologie de la colonisation française*, Paris, Alcan, 1899) cité par Mouralis, *Ibid.*, p. 87.

« On ne visa que l’instruction secondaire et supérieure en l’organisant avec des programmes anglais, avec des examens et des grades universitaires anglais [...]. Les Hindous y réussirent admirablement mais à quel prix et avec quels effets, on le sait aujourd’hui. [...] L’instruction anglaise, combinée avec les effets d’autres imprudences de la même nature assimilatrice, doit être tenue en grande partie pour responsable des embarras qui fondent à l’heure présente sur l’œuvre des dominateurs en Inde. Ils sont les premiers à proclamer leurs erreurs, et l’on pourrait composer un gros volume rien qu’avec des extraits pessimistes de leurs rapports officiels ou des livres de leurs écrivains indépendants. [...] L’instruction européenne, en résumé, est chose déplorable, et c’est elle, sans hésitation qui est la véritable cause de l’agitation de l’Inde. [...] Cet esprit de réveil, c’est l’éducation européenne qui l’a préparé. »⁷¹⁷

Au regard, selon eux, des dangers politiques de l’instruction européenne, ces théoriciens ont fréquemment soutenu la nécessité de limiter l’enseignement dispensé en Afrique à un contenu essentiellement pratique. C’est pour cela que Jules Harmand recommande :

« [D’] éliminer avec soin de l’enseignement tout ce qui est saturé de nos conventions sociales [celles de l’Occident], de nos traditions philosophiques et classiques, de nos passions politiques ; le dominateur ne doit, sur le terrain théorique, en conserver que ce qui est « positif » »⁷¹⁸.

Ce qui est « positif » doit être ici compris comme un enseignement qui exclut ce qui serait susceptible de permettre l’acquisition des connaissances et des méthodes qui pourraient aider à une prise de conscience critique de la situation coloniale, d’éveiller la conscience militante, politique. Notons déjà en passant que le picaresque est une écriture de révolte sociale. Pour éviter donc cette situation, Harmand suggère le rejet d’une certaine classe d’enseignants :

« En présence du but à atteindre, il faut se méfier grandement de l’instituteur primaire et tenir même en suspicion l’esprit universitaire et classique. [...] Des techniciens, des ouvriers bien choisis, de bons caporaux du génie de l’infanterie coloniale, des

⁷¹⁷ Jules Harmand, *Domination et colonisation*, Paris, Ernest Flammarion, 1910, p. 260 et 262, 263.

⁷¹⁸ *Ibid.*, p. 268.

mécaniciens intelligents de la marine, des conducteurs de travaux publics seront préférables aux meilleurs produits de nos Ecoles normales et de nos facultés. »⁷¹⁹

Mais quel est cet objectif que l'école coloniale doit atteindre et qui justifie une telle sélection du personnel enseignant ? On s'accorde généralement sur le fait que l'enseignement colonial, jusqu'à 1950 environ, avait pour but essentiel de former des cadres subalternes nécessaires au bon fonctionnement du système colonial. C'est ce que révèlent les écrits du Gouverneur Général Brévié, repris par Mouralis :

« Le devoir colonial et les nécessités politiques et économiques imposent à notre œuvre d'éducation une double tâche : il s'agit d'une part de former des cadres indigènes qui sont destinés à devenir nos auxiliaires dans tous les domaines et de préparer [...] au point de vue économique les producteurs et les consommateurs de demain. »⁷²⁰

Pour limiter l'enseignement à ce rôle, on lui donna un contenu approprié. Ce contenu devait éviter de faire du colonisé francophone un assimilé. Cela se manifeste par la très faible part accordée à la formation théorique qui peut être perçue comme une fermeture sur les fondements de la culture européenne. Les exemples qui suivent et qui sont empruntés à l'enseignement littéraire⁷²¹ sont assez révélateurs.

Georges Hardy nous donne une idée sur les programmes littéraires. Il souligne :

« Pour les grands élèves, nous ne nous soucions pas de les initier aux beautés de notre littérature classique [...]. En composition française, nous exigeons avant tout, des phrases courtes, exactes, des précisions justes, et nous luttons féroce­ment contre l'abus des images, l'amphigourisme, l'enflure et les mots qui ne veulent rien dire. Les sujets de devoirs sont empruntés à des circonstances locales et ne favorisent nullement les

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 269.

⁷²⁰ Bulletin de l'enseignement en A.O.F (Afrique Occidentale Française), n°74, cité par Mouralis, *Littérature et développement, op. cit.*, p. 81.

⁷²¹ Les principes sont aussi valables pour l'enseignement scientifique. On pourra se référer aux propos de Jules Harmand dont l'idée majeure est que l'« instruction scientifique » ne doit pas rimer avec « intentions pédantesques », *Domination et colonisation, op. cit.*, p. 267.

belles envolées. [...] Tout cela ne développe pas l'imaginaire littéraire de nos élèves. »⁷²²

On se rend bien compte, chez G. Hardy, du souci d'écarter le colonisé des mécanismes de la création de sorte que l'enseignement littéraire se réduit essentiellement à une certaine pratique de la langue française qui ne privilégie aucunement l'initiation à la littérature. En tant que tel, l'école coloniale vise avant tout à former des utilisateurs et non des créateurs, aspect que souligne Jules Harmand lorsqu'il soutient la nécessité de « rester réaliste, [de] viser avant tout l'utilité immédiate, [de] s'en tenir aux faits, [de] se proposer de faire des techniciens et non [de] préparer des professeurs et des savants, surtout dans l'ordre littéraire et juridique »⁷²³.

Paul Désalmand nous donne une idée assez précise sur le « réalisme » ou le pragmatisme de l'école coloniale :

« Chacune des écoles régionales comporte une *section d'agriculture* et une *section de travail manuel*. Les études sont sanctionnées par un diplôme intitulé « Certificat d'Etudes Primaires Elémentaires » avec soit la mention *Agriculture*, soit la mention *Travail manuel*. »⁷²⁴

A la suite des concours, les plus doués allaient dans une Ecole Primaire Supérieure (EPS) qui pouvait mener à la très célèbre Ecole William Ponty de Gorée d'où émane la plupart des cadres de l'Afrique libérée. Cette dernière comportait trois sections : une section enseignement qui permettait après l'obtention du diplôme de sortie d'obtenir un poste d'instituteur (apte à donner un enseignement agricole ce qui explique que l'école disposait d'une portion de terre que les élèves-maîtres cultivaient), une section administrative et commerciale qui formait les employés de l'administration et une section préparatoire au concours d'entrée à l'Ecole de Médecine de Dakar. On

⁷²² *Littérature et développement, op. cit.*, p. 93.

⁷²³ *Domination et colonisation, op. cit.*, p. 273.

⁷²⁴ Paul Désalmand, *Histoire de l'éducation en Côte d'Ivoire. Des origines à la conférence de Brazzaville*, Abidjan, CEDA, 1983, p. 162.

note bien l'absence d'une section secondaire⁷²⁵. Au sujet de la formation reçue, on lit sous la plume de Paul Désalmand :

« On travaille en français avec des ouvrages consacrés à l'Afrique, comme *Les paysans noirs* de Robert Delavignette [...]. Les élèves font du théâtre, faisant alterner Molière avec des pièces issues du terroir, mais il aurait été évidemment impensable de monter des pièces remettant en cause le système ou le critiquant tout simplement. On faisait rédiger aux élèves des mémoires sur la vie africaine (alimentation, structures sociales, jeux, etc.) mais la grande affaire restait l'acquisition d'une bonne maîtrise de la langue française. [...] L'ambiguïté de cette formation était la conséquence directe du rôle que l'on voulait faire jouer à ces futurs cadres puisque, en effet, ils devaient être des « collaborateurs » et servir d'intermédiaires entre la puissance dominante et ses sujets. Peut-être pour éviter l'éveil politique, mais aussi surtout pour que ces futurs cadres ne devinssent pas des scribes coupés de leur milieu, les responsables de l'école s'efforcèrent toujours de donner une formation plus solide que brillante à leurs élèves. On se méfiait de la spéculation et des enseignements trop académiques. »⁷²⁶

Ces réflexions sur l'école coloniale ne visent pas à la remettre en cause. Il ne s'agit pas pour nous de la faire voir sous un jour défavorable car en fait, un enseignement qui tient compte du milieu ambiant n'est pas systématiquement négatif. D'ailleurs, c'est un tel objectif que poursuit aujourd'hui l'enseignement en Afrique en général et en Côte d'Ivoire en particulier. En recentrant ici le but de l'école coloniale à partir des propos des théoriciens et des praticiens, nous montrons la difficulté de soutenir l'idée selon laquelle la littérature picaresque ait été enseignée dans cette institution. Il est improbable que cette forme d'écriture sous-tendue par une idéologie contestatrice et révolutionnaire puisse être volontairement enseignée aux écoliers africains qu'on voulait obéissants, sujets, simples auxiliaires. Ce sentiment ne doit toutefois pas nous faire passer sous silence une réalité notable que relève Almut Nordmann-Seiler. Elle est liée aux livres lus par les écoliers africains :

⁷²⁵ L'enseignement secondaire était réservé aux Européens et aux Africains qui, comme les habitants des « quatre communes » (Dakar, Gorée, Rufisque et Saint-Louis), avaient le statut de citoyen français. Il était donc très marginal. Le Lycée Faidherbe de Saint-Louis dispensait un tel enseignement. Les choses ont commencé à changer dans la seconde moitié du siècle.

⁷²⁶ *Histoire de l'éducation en Côte d'Ivoire, op. cit.*, p. 191, 192.

« Malgré l'hostilité envers tout ce qui signifie nouveauté, il ne faut pas sous-estimer l'influence des romans apportés par les Européens. C'étaient les classiques qu'ils faisaient lire aux écoliers africains. »⁷²⁷

Cela étant, quels sont les textes qui ont marqué certains auteurs du corpus étudié et quel rapport probable peuvent-ils avoir avec le picaresque ?

I.2. Un contact « inconscient » avec le picaresque occidental ?

A la suite de l'entretien qu'il a eu en 1977 avec Oyono à Yaoundé, le Camerounais Mendo Ze rapporte que des auteurs français comme Balzac, Zola, Molière, Montaigne, Voltaire... ont marqué l'esprit du jeune élève puis romancier Oyono⁷²⁸. Pour nous, des éléments de cette interview donnent un sens particulier à cette remarque de Didier Souiller :

« Le conte philosophique si brillamment illustré par Voltaire est à rapprocher du roman picaresque sur trois points. *La structure* : le héros du conte témoigne de la difficulté de vivre dans le monde comme il va, selon une certaine perspective philosophique ou thèse, qu'il s'agit de détruire au profit d'une vérité révélée progressivement par l'expérience ; d'où le recours au procédé de l'errance picaresque à travers les pays les plus divers et les milieux sociaux les plus différents [...]. *Le personnage* du conte, à la manière d'un picaro, est l'éternel ingénu, le marginal susceptible de s'étonner devant ce que tout le monde accepte sans discussion [...]. *Les questions* posées dans le conte sont les mêmes que l'on relève dans la littérature picaresque : les caprices de la destinée, la satire de l'optimisme, l'hypocrisie sociale.

⁷²⁷ *La littérature néo-africaine, op. cit.*, p. 62.

⁷²⁸ Mendo Ze Gervais, *La prose romanesque de Ferdinand Oyono*, Paris, Groupe Media International, 1984, p. 41-43. Ce fait a amené cet auteur à rechercher dans les œuvres d'Oyono ce qu'il qualifie de « clichés scolaires ». Par exemple, il trouve une certaine similitude morpho-syntaxique entre la déclaration « Il était une charogne avant d'être un cadavre » (*Une vie de boy*, p. 14) et celle employée par Hugo dans *Les contemplations* à propos de sa fille : « C'était un esprit avant d'être une femme ». Il ne faudrait toutefois pas passer sous silence la nuance sémantique : quand l'auteur camerounais exprime l'avalissement, le Français marque la fascination.

D'une manière générale, le regard du voyageur favorise la critique de la société et des mœurs. »⁷²⁹

On trouve donc une parenté générique sensible entre les textes de Voltaire qui n'ont pas laissé Oyono insensible puisqu'il affirme avoir été marqué par eux et la forme picaresque. Cela n'est pas sans conséquence quand on se réfère au rapport établi dans le *Dictionnaire des lettres françaises. Le XXe siècle* entre *Une vie de Boy* et l'écriture voltairienne :

« Quant à Toundi, héros pitoyable d'*Une vie de boy*, le regard faussement naïf qu'il porte sur une société finissante, marquée des stigmates de la médiocrité, du racisme et de la ségrégation, témoigne de la lucidité et du courage d'un écrivain dont le récit se situe dans la tradition voltairienne. »⁷³⁰

On peut, à partir des remarques précédentes, en tirer une déduction : Oyono exprime à Mendo Ze avoir été marqué par Voltaire ; or les textes de ce dernier sont le lieu d'expression de la structure du picaresque. De plus, il y a une certaine similitude entre *Une vie de Boy*, à l'architecture picaresque, et l'écriture voltairienne. A partir de là, ne serait-il pas plus ou moins légitime de penser que l'écriture picaresque chez Oyono dérive dans une certaine mesure de son contact avec l'écriture voltairienne et de sa fascination pour l'écrivain ? En d'autres termes, ne pourrait-on pas estimer qu'Oyono lisant Voltaire soit entré indirectement, involontairement ou inconsciemment en contact avec la structure narrative picaresque et qu'Oyono, écrivant comme Voltaire, ait produit du picaresque ? C'est Robert Scholes qui notait que « tout écrivain inscrit son travail dans une tradition donnée, et [que] l'on peut mesurer parfaitement ses réalisations dans les termes mêmes de la tradition où ce travail s'inscrit. »⁷³¹ Probablement, en voulant s'inscrire dans la tradition voltairienne, Oyono se serait fondu dans la tradition picaresque voltairienne. En somme, le picaresque oyonesque pourrait dans une certaine mesure puiser dans le picaresque voltairien.

⁷²⁹ Didier Souiller, *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 92, 93. On pourra se servir de *Zadig*, *Candide*, *L'ingénu* pour illustrer ce constat.

⁷³⁰ *Dictionnaire des lettres françaises. Le XXe siècle*, (sous la direction de Martine Bercot et d'André Guyaux), Paris, Librairie Générale Française, 1998, p. 822.

⁷³¹ *Théorie des genres, op. cit.*, p. 78.

On peut aboutir à cette même hypothèse en prêtant attention aux déclarations de Kourouma. Dans son cas, bien sûr, on ne se trouve pas systématiquement dans le cadre des lectures à l'école coloniale bien qu'il ait acquis l'aptitude à lire dans cette institution. En effet, dans presque toutes ses interviews, Kourouma affirme qu'il a lu le *Voyage jusqu'au bout de la nuit* de Louis-Ferdinand Céline avant d'écrire ses romans. On peut y percevoir une technique de marketing, une ruse tendant à se trouver un tuteur très connu et par ricochet d'étendre son audience. Il n'empêche que certains éléments tendent à montrer que le texte de Céline joue un rôle non négligeable dans la création romanesque de Kourouma. Nous en voulons pour preuve la problématique de l'inégalité sociale, l'absurdité romanesque, la déréliction voire la « crise du sujet » représentée par des personnages égoïstes, menacés, irresponsables ainsi que l'absence dans ses œuvres du sens de l'avenir, du bonheur dans un climat de violence meurtrière reproduite, qu'*Allah n'est pas obligé* partage avec *Voyage jusqu'au bout de la nuit*. Or, à propos du texte de Céline, on lit, sous l'intertitre « picaresque » dans le *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, la remarque suivante de Emmanuel Bury :

« Le *Gil Blas* de Lesage (1715) est une grande réussite du picaresque en langue française ; après lui, certains *Contes* de Voltaires, *Le Capitaine Fracasse* de Théophile Gautier (1863) et même *Voyage jusqu'au bout de la nuit* de Céline (1932) illustrent bien l'esprit picaresque dans le roman français. »⁷³²

Dès lors, on pourrait estimer qu'en se laissant envahir par l'esprit du *Voyage jusqu'au bout de la nuit* pour écrire ses textes, Kourouma, involontairement, s'imbibe de l'« esprit picaresque » du texte de Céline. Et de là envisager que le picaresque kouroumien procède dans une certaine mesure, et ce « accidentellement », du picaresque célinien. Jean Starobinski écrivait que « l'œuvre littéraire est soit reflet involontaire soit imitation délibérée d'une réalité. »⁷³³ Dans le cas de ces deux auteurs on se trouverait tour à tour dans une logique de « reflet involontaire » des picaresques voltairien et célinien. Mais le fait qu'on ne se situe pas dans la perspective d'une « imitation délibérée » du picaresque, - ce qui laisse entrevoir la logique du hasard -,

⁷³² Emmanuel Bury, « Picaresque », in *Dictionnaire encyclopédique de la langue française*, Paris, Laffont, 1999, p. 773.

⁷³³ Jean Starobinski, Préface de *Pour une esthétique de la réception* de Robert Jaus, Paris, Gallimard, 1978, p. 11.

soulève des questions à la lecture de Karl Viëtor. Dans ses analyses du rapport entre un genre donné et un texte, il écrit :

« Lorsque Günther Müller déclare que les genres dessinent un cercle de possibilités, cela ne vaut que si l'on entend : un cercle de possibilités formelles à l'intérieur d'un contenu doté d'une structure particulière. Le cercle est ainsi limité par un contenu doté d'une structure particulière qui, lorsqu'il veut s'exprimer dans un poème, se décide précisément pour tel ou tel genre sans laisser le choix au hasard. »⁷³⁴

Il ressort ici l'idée de décision, de choix voulu et assumé. C'est d'ailleurs dans cette optique que, parlant de l'influence des odes antiques, plus spécialement de la poésie de Horace sur les humanistes allemands, Karl Viëtor utilise des termes comme « un essai pour imiter », « un effort pour perfectionner ce genre », « la volonté de figuration du genre »⁷³⁵, etc. Partant, quel poids devrait-on accorder à l'hypothèse d'une influence involontaire, d'une écriture picaresque « inconsciente » chez Oyono et Kourouma ? Cela devrait-il servir d'argument pour soutenir systématiquement l'idée d'une influence occidentale ? Et si tout cela n'était fondamentalement qu'une question de compétence et de performance du lecteur nées de ses expériences de lecture ? Avant d'aborder cette voie qui nous semble intéressante, intéressons-nous d'abord au cas d'Amadou Hampaté Bâ, l'auteur de *L'étrange destin de Wangrin*.

Un épisode de sa vie qu'il raconte dans ses mémoires est assez parlant dans le contexte du problème que nous traitons ici. Caractérisant les différents surveillants qu'il a connus lorsqu'il était interne à l'Ecole professionnelle de Bamako, il écrit ce qui suit à propos de l'un d'eux :

« La méthode la plus pittoresque était sans conteste celle du surveillant auxiliaire Mamadou Sissoko, que nous avons surnommé « Don Quichotte » parce qu'il était aussi long et maigre que Fama était petit et trapu, ce qui avait d'ailleurs automatiquement valu à ce dernier le surnom de « Sancho Pança ». »⁷³⁶

On sait que Sancho Pança est le valet de Quichotte le célèbre personnage du *Don Quichotte* de Cervantes. Cette remarque nous apprend au moins que durant sa scolarité,

⁷³⁴ Karl Viëtor, « L'histoire des genres littéraires », in *Théorie des genres*, op. cit., p. 22.

⁷³⁵ *Ibid.*, p. 32, 33.

⁷³⁶ Amadou Hampaté Bâ, *Amkoullel, l'enfant peul. Mémoires (I)*. Paris, Actes Sud, 1992, p. 495.

Hampaté Bâ est entré en contact avec ce texte représentatif de la littérature espagnole du début du XVIII^e siècle. Et comme Cervantes pose dans son œuvre la problématique du picaresque en se référant à *Lazarillo de Tormes*, on peut présumer que celle-ci n'est pas inconnue du romancier africain qui d'ailleurs se présente comme « un pur autodidacte »⁷³⁷ ce qui est tout à son honneur. Mais de là à soutenir l'idée d'influence nous semble moins probable. Il n'y a d'ailleurs pas grand lien entre Wangrin et Quichotte ou Sancho. Tout au plus, on admettra, dans le cas de Hampaté Bâ, à la suite de Todorov, que son texte « évoque non un autre texte particulier mais un ensemble anonyme de propriétés discursives »⁷³⁸ du picaresque.

Ces propos de Todorov sont d'ailleurs intéressants à plus d'un titre. Le verbe « évoquer » qu'il emploie - qui signifie « rappeler à la mémoire », « faire penser à » -, met en évidence le rôle important du lecteur dans la problématique qui nous concerne. Il soulève la question des compétences, des performances voire expériences de lectures. En effet si, pour un lecteur ou un critique donné, les mécanismes structurels des textes étudiés évoquent dans son esprit des textes occidentaux, n'est-il pas possible que chez un autre il fasse penser, en conformité avec ses aptitudes, à certains textes oraux ou écrits africains ? En cela, la question sur la réalité et la source du picaresque dans le roman africain en particulier doit dépasser, nous semble-t-il, le seul stade de la biographie des romanciers pour prendre en compte celui de la réception.

II. LA SOURCE DU PICARESQUE AFRICAIN : UNE QUESTION D'« HORIZON D'ATTENTE » DU LECTEUR ?

Hans Jauss, Umberto Eco, Robert Escarpit ont eu à étudier le rôle du sujet récepteur dans le domaine de l'art. A ce sujet, le premier cité donne la position suivante :

⁷³⁷ *Ibid.*, p. 504.

⁷³⁸ *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique, op. cit.*, p. 45.

« La littérature et l'art ne s'ordonnent en une histoire organisée que si la succession des œuvres n'est pas rapportée seulement au sujet producteur, mais aussi au sujet consommateur – à l'interaction de l'auteur et du public. »⁷³⁹

Pourquoi accorder une telle attention au « consommateur » ? La réponse revient à Umberto Eco :

« Le texte est [...] un tissu d'espaces blancs, d'interstices à remplir, et celui qui l'a mis prévoyait qu'ils seraient remplis pour deux raisons. D'abord parce qu'un texte est un mécanisme paresseux (ou économique) qui vit sur la plus-value de sens qui y est introduite par le destinataire [...]. Ensuite parce que, au fur et à mesure qu'il passe de la fonction didactique à la fonction esthétique, un texte veut laisser au lecteur l'initiative interprétative [...]. Un texte veut que quelqu'un l'aide à fonctionner. »⁷⁴⁰

Il ressort de ces propos que le lecteur occupe le rôle fondamental du discriminateur. C'est lui qui apprécie le texte. Au regard de l'« initiative interprétative » qui lui est ici reconnue, il devient pour ainsi dire coproducteur du texte. Il se l'approprie et lui donne sens. Il n'y a donc pas derrière le texte quelqu'un d'actif (l'écrivain) et devant lui quelqu'un de passif (le lecteur). Il n'y a pas un sujet et un objet. Loin d'être une simple réception, la lecture est une activité. Mais selon quel mécanisme le lecteur assume-t-il en général cette responsabilité ? Essentiellement grâce à son « horizon d'attente » soutient Jauss dans son analyse sur le processus psychique d'accueil d'un texte :

« C'est une perception guidée, qui se déroule conformément à un schéma indicatif bien déterminé, un processus correspondant à des intentions et à des signaux [...]. Le texte nouveau évoque pour le lecteur (ou l'auditoire) tout un ensemble d'attentes et de règles du jeu avec lesquelles les textes antérieurs l'ont familiarisé [...]. Lorsqu'elle atteint le niveau de l'interprétation, la réception d'un texte présuppose toujours le contexte d'expérience antérieure dans lequel s'inscrit la perception esthétique. »⁷⁴¹

Ainsi, l'« horizon d'attente » qui permet au sujet récepteur d'apprécier idéologiquement et esthétiquement un texte se constitue-t-il par une tradition ou une série d'œuvres déjà connues et par l'état d'esprit qu'elles ont suscité chez lui. En d'autres termes, c'est une grille interprétative, préexistante à une œuvre, constituée par

⁷³⁹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 39.

⁷⁴⁰ Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris Grasset, 1985, p. 63, 64.

⁷⁴¹ *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 50, 51.

les expériences esthétiques antérieures de celui qui la lit. C'est dire que la tradition culturelle dans laquelle chaque lecteur se situe joue un rôle non négligeable. Elle détermine, mieux oriente la prise de contact avec un texte nouveau. Celui-ci est, en général, reçu et interprété avec des « pré-acquis » que Umberto qualifie de compétences. C'est pourquoi Victor Chklosvski soutenait que l'œuvre d'art est « perçue par contraste avec un arrière-plan d'autres œuvres et par association avec celles-ci. »⁷⁴² Notons que cet « arrière-plan », ce « contenu de conscience » est dans une certaine mesure marqué par la formation (l'Ecole et l'Université ainsi que la Critique en apparence la plus avancée de l'heure) comme le remarque Robert Escarpit lorsqu'il soutient que la « caractéristique du lettré est sa capacité théorique de porter des jugements littéraires motivés. La formation scolaire a pour but de rendre possible ce jugement. »⁷⁴³

L'esprit du lecteur n'est en définitive pas une « page blanche » ; le lecteur n'est pas un sujet innocent⁷⁴⁴. L'œuvre est conditionnée par l'« altérité », c'est-à-dire par la relation avec l'autre conscience compréhensive. A partir de ce constat, n'est-il pas possible d'envisager que la vision que quelqu'un peut avoir sur la source du picaresque africain soit orientée par son « horizon d'attente » ? Guidé par son expérience littéraire personnelle l'on pourrait être amené à soutenir, exclusivement, soit l'origine occidentale soit africaine du picaresque chez Oyono et les autres auteurs étudiés. Une attitude de Toundi dans *Une vie de boy* illustre cette remarque.

Toundi accompagne le commandant, invité à prendre l'apéritif, chez le « directeur de l'Ecole officielle de Dangan ». La réflexion qu'il fait est assez éloquente :

⁷⁴² Cité par Jauss, *Ibid.*, p. 41.

⁷⁴³ Robert Escarpit, *Pour une sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F, 1968, p. 114.

⁷⁴⁴ Sur cette question, Roland Barthes cité par Nicolas Carpentiers écrivait : « Ce « moi » qui s'approche du texte est déjà lui-même une pluralité d'autres textes, de codes infinis », *La lecture selon Barthes*, Paris, L'Harmattan, 1998, p. 26. Ce propos appuie bien l'idée que le lecteur n'aborde jamais « vierge » la lecture d'une œuvre. On renvoie le lecteur à deux textes de Jean-Louis Dufays : « Les théories de la lecture : essai de structuration d'un nouveau champ de recherche », *Le langage et l'homme*, vol. XXVI, n°2-3, juin-septembre 1991 et *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994 qui traitent de la question.

« Je portais le paquet qu'il devait offrir à Mme Salvain. C'est bien une manière d'indigène que les Blancs ont là, d'apporter quelque chose à leurs hôtes. »⁷⁴⁵

Comme on le remarque, dans une situation d'analogie, de parallélisme, Toundi, orienté par sa performance culturelle, estime que l'acte du commandant est « une manière indigène », donc que ce dernier imite le Noir. Il n'a pas un seul instant pensé qu'offrir quelque chose à un hôte peut être commun aux deux cultures, en d'autres termes qu'il s'agit d'une pratique ni exclusivement indigène ni spécifiquement française en l'occurrence. Il apparaît, pour ainsi dire, que son « horizon d'attente » constitué en grande partie par sa culture africaine a été déterminant dans la réception de l'acte du commandant. C'est pour cela que pour lui, le parallélisme a signifié filiation à la tradition africaine. C'est une telle impression, à l'inverse, que nous donnent les conclusions de Roger Chemain sur la source du picaresque dans *Une vie de Boy* :

« Nous avons relevé chez Ferdinand Oyono des ressemblances avec le roman picaresque qui postulent une connaissance directe de la littérature espagnole : la surcharge dans la caricature, l'accumulation parfois outrancière de détails grotesques, si caractéristiques du style du romancier camerounais, sont en effet beaucoup plus proches du *Lazarillo de Tormes*. »⁷⁴⁶

Parce qu'il y a ressemblance, R. Chemain en déduit une filiation entre le texte d'Oyono et le *Lazarillo* espagnol. *Une vie de boy* serait un des avatars africains du texte espagnol. Mais son idée d'Oyono lisant et s'inspirant du *Lazarillo* (ce qui laisse entendre une source exogène du picaresque oyonesque) n'est pas soutenue par une réflexion bibliographique ou une interview du romancier africain⁷⁴⁷. Elle s'articule autour de deux arguments qu'il tire du prologue d'*Une vie de boy*.

Le premier est le contact entre populations. Ce rapprochement est favorisé par la proximité entre le Cameroun et la Guinée espagnole d'alors. Oyono met d'ailleurs en

⁷⁴⁵ *Une vie de boy*, p. 48

⁷⁴⁶ Roger Chemain, *L'imaginaire dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1986, p. 17.

⁷⁴⁷ Dans l'interview qu'il a accordée à Mendo Ze Gervais (*La prose romanesque de Ferdinand Oyono, op. cit.*), Oyono ne cite que des auteurs français. Idem pour sa biographie qui apparaît dans ses entretiens avec Françoise Ligier et Edouard Maunick (Radio France internationale Club des lecteurs d'expression française. Archives sonores, deux disques compacts). Il n'y fait pas allusion à une traduction française du *Lazarillo*.

scène des personnages camerounais qui vont en Guinée espagnole pour « faire peau neuve » quand rien n'allait plus avec les colons français. A partir de ce constat, R. Chemain soutient que, tout comme ses personnages, Oyono est entré en contact avec la littérature espagnole par le biais d'une colonie espagnole frontalière au Cameroun. Un peu comme pour dire que Kourouma serait influencé par la littérature anglophone parce que l'itinéraire romanesque de son personnage dans *Allah n'est pas obligé* se situe dans des espaces anglophones que sont le Liberia et la Sierra Leone dont le premier est frontalier à la Côte d'Ivoire. Cet argument nous semble insuffisant pour soutenir les sources espagnoles du picaresque dans l'œuvre de Ferdinand Oyono.

Le second argument qui justifierait l'influence directe de la littérature espagnole serait l'usage de termes espagnols (« Madre de Dios ») ou de baragouin d'espagnol (« un Françés ») dans *Une vie de boy*. Les procédés de Birahima dans *Allah n'est pas obligé* nous aideront à nuancer cette lecture :

« Pour raconter ma vie [...] je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l'Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. Ces dictionnaires me servent à chercher les mots, à vérifier les mots et surtout à les expliquer. »⁷⁴⁸

Rien n'exclut d'envisager qu'Oyono se soit servi de cette méthode courante : utiliser un dictionnaire espagnol pour émailler son texte de quelques mots espagnols qui sont d'ailleurs en nombre très réduit dans *Une vie de boy*. Au regard de ce qui précède, il nous semble qu'expliquer la structure picaresque du texte du romancier camerounais par l'influence directe de la littérature espagnole comme le fait R. Chemain est problématique. Cette lecture prend source, selon nous, dans deux faits : l'antériorité du picaresque dans son rapport avec le roman africain et l'horizon d'attente du lecteur que nous évoquions précédemment.

La théorie de la polyvalence intertextuelle introduite par Mikhaïl Bakhtine nous aide à saisir à la fois le sens et la portée de l'antériorité. Il remarque en effet :

« L'artiste prosateur évolue dans un monde rempli de mots d'autrui [...]. Il trouve [...] non pas des mots neutres « linguistiques », libres des appréciations et des orientations

⁷⁴⁸ *Allah n'est pas obligé*, p. 11.

d'autrui mais des mots habités par des voix autres. [...] Il les reçoit emplis de la voix d'autrui. Tout mot de son propre contexte provient d'un autre contexte, déjà marqué par l'interprétation d'autrui. Sa pensée ne rencontre que des mots déjà occupés. »⁷⁴⁹

Les termes « mots déjà occupés » rendent bien compte de l'impact de l'antériorité. Ils évoquent du « déjà là » dans le temps et dans l'espace de sorte qu'un langage, qu'un discours romanesque peut évoquer des « manières de parler » antérieures. Tel est le cas incontestable du picaresque dans son rapport avec le roman africain.

On sait en effet, dans une perspective synchronique, que le genre est un type de discours qui a eu une existence concrète, qui a participé au système littéraire d'une époque. Ainsi, le picaresque en tant que genre littéraire est considéré comme une construction propre à des écrivains espagnols des XVI^e et XVII^e siècles. Le picaresque a donc sa « grammaire », c'est-à-dire ses règles reconnues par l'histoire littéraire. A partir de ce moment, tout texte ultérieur qui comporte le « corps générique existant », le modèle organique du picaresque userait, pourrait-on dire de « mots déjà occupés » par la littérature espagnole et pourrait être considéré comme appartenant au même type, à la même famille :

« Le type, notait Todorov, se définit comme la conjonction de plusieurs propriétés du discours littéraire, jugées importantes pour les œuvres où on les rencontre. [...] Il suppose qu'on fasse abstraction de plusieurs traits divergents, jugés peu importants, en faveur d'autres traits, eux identiques, et qui sont dominants dans la structure de l'œuvre. [...] Au degré maximum d'abstraction, on considère toutes les œuvres comme appartenant au même type. »⁷⁵⁰

Ainsi, puisque le roman africain est un roman tard venu alors que le picaresque en tant que système d'écriture codifié du discours romanesque remonte à bien longtemps avant, il n'est pas illégitime, à partir des parallélismes de structure de qualifier un roman africain de picaresque ou appartenant au même type⁷⁵¹.

⁷⁴⁹ Mikhaïl Bakhtine, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1963, p. 262, 263.

⁷⁵⁰ *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique, op. cit.*, p. 95, 96.

⁷⁵¹ On retrouve cette logique chez Didier Souiller qui, au regard des parallélismes, a pu parler de romans picaresques allemands, français et anglais. *Le roman picaresque, op. cit.*, 1980, p. 67-100.

Nous retrouvons d'ailleurs de telles conclusions chez de nombreux critiques mais nous nous limiterons à celles de Bernard Mouralis⁷⁵². Dans son article « Le roman africain et les modèles occidentaux », Mouralis détecte dans le roman africain quatre types de modèles *déjà* répertoriés dans la structure du roman occidental. Il s'agit :

- du « roman historique objectif » tel que manifesté dans les *Martyrs* de Châteaubriand et *Salambô* de Flaubert qu'on retrouve dans des romans africains comme *Doguiçimi* de Paul Hazoumé et *Crépuscule des temps anciens* de Nazi Boni,
- du « roman de mœurs classique » à la manière de Zola, Balzac qu'il retrouve chez Abdoulaye Sadju (*Maïmouna*) et Bernard Dadié (*Climbié*),
- du « roman initiatique » de Kafka, Alain Fournier qu'il compare à *L'enfant noir* et au *Regard du roi* de Camara Laye, au *Piège sans fin* de B. Quénoum et à *L'aventure ambiguë* de C.H. Kane,
- du « roman de combat ». L'usage à cette fin d'un personnage faussement naïf l'amène à rapprocher entre autres *Le pauvre Christ de Bomba* de Mongo Beti à *L'Ingénu* de Voltaire⁷⁵³.

Ces exemples de B. Mouralis posent clairement le problème des modèles occidentaux des romans africains. Il soutient qu'il y a dans les textes romanesques africains un certain nombre de convergences qu'on peut relever dans les domaines les plus divers : types de description, types de personnages, formes romanesques. Mais comme on peut le remarquer, les analyses de Mouralis, comme cela se fait dans toute étude portant sur un mouvement littéraire, s'articulent autour d'un prototype, de ce que Karl Viëtor qualifie d'« œuvre individuelle pure » :

⁷⁵² On peut notamment se référer à Jacques Chevrier qui relève le « procédé balzacien » de Ferdinand Oyono et les « comédies moliéresques » de Seydou Badian dans *La Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1990, p. 100, 102. Amadou Koné note pour sa part une homologie entre la forme narrative originale du *Récit du cirque... de la vallée des morts* d'Alioum Fantouré et le Nouveau Roman d'Alain Robbe-Grillet et Nathalie Sarraute. (*Des textes traditionnels aux romans modernes en Afrique de l'Ouest*, thèse de Doctorat d'Etat ès Lettres et Sciences Humaines, T. 1, Limoges, 1987, p. 78).

⁷⁵³ Bernard Mouralis, « Le roman africain et les modèles occidentaux », in *Annales de l'Université d'Abidjan*, Serie D Lettres, T. 3, 1970, p. 89-91.

« C'est en partant du type qu'il faudrait décider quelles œuvres individuelles appartiennent au genre considéré. Le type ne pourrait, dans ce cas, sortir de l'expérience, mais il devait la précéder. Je ne vois donc pas d'où on le tirerait, à moins de prendre une œuvre individuelle pour exemple parfait et de l'élever à la pureté d'un type générique. »⁷⁵⁴

Dans cette logique, on peut considérer, au regard des rapprochements effectués par Mouralis, *L'Ingénu*, *Les martyrs* comme des « exemples parfaits » du mouvement littéraire qu'ils représentent. C'est ce même rôle que joue *Lazarillo de Tormes* pour ce qui est du genre picaresque. Il est une référence inévitable dans toute réflexion historique et esthétique sur le picaresque. L'usage qu'on en fait rappelle celui qui était fait des lieder de Goethe :

« L'on pren[ait] comme typique du genre du lied l'un des plus beaux lieder de Goethe et mesurer[ait] ensuite à cette aune idéale toute la masse des poèmes qui ont été, au cours de l'histoire, écrits sous la forme du lied : ceux qui s'y conforment entreraient dans l'histoire du lied et ceux qui ne veulent pas s'y conformer seraient rejetés comme étrangers au genre. »⁷⁵⁵

On réfère des œuvres littéraires spécifiques à certains types idéaux dans lesquels résident l'essence de chaque genre et ses potentialités. Dès lors, ne serait-ce pas le prestige, le poids du *Lazarillo de tormes* en tant qu'œuvre prototype en matière picaresque qui aurait pesé dans l'optique de R. Chemain selon laquelle Oyono aurait lu cette œuvre ? Quoi qu'il en soit, ce qui retient particulièrement notre attention, c'est la conclusion à laquelle B. Mouralis aboutit après les divers rapprochements et qui, sur le plan théorique, nous paraît intéressante dans le cadre de notre étude sur le picaresque des textes africains :

« Pour nombreux qu'ils soient, les parallélismes de structure que nous venons de signaler ne doivent pas faire illusion. [...] On peut établir des rapprochements entre les romans africains et les romans européens, mais non un rapport de filiation. »⁷⁵⁶

⁷⁵⁴ « L'histoire des genres littéraires », in *Théorie des genres*, op. cit., p. 25.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

⁷⁵⁶ *Annales de l'Université d'Abidjan*, op. cit., p. 92, 93.

C'est montrer que toute homologie ne signifie pas systématiquement influence. Des réalités qui ont des traits communs peuvent en effet avoir une existence autonome, indépendante. Sur cette base, il est possible d'envisager que si le picaresque en tant que mécanisme d'écriture codifié est historiquement lié à l'Espagne, les éléments constitutifs de ce genre peuvent se retrouver sous d'autres cieux. L'Espagne serait alors perçue comme « mère » du picaresque conventionnel, codifié ; du picaresque en tant que contenant et non en tant que contenu. Cela donnerait lieu à la possibilité de considérer les traits du picaresque du corpus africain en termes de convergence, de coexistence plutôt que d'influence directe de la littérature espagnole comme dans l'optique de Roger Chemain. Mais gardons-nous de tirer pour le moment des conclusions trop définitives avant d'examiner un certain nombre de procédés de quelques contes africains dans une perspective comparative avec les mécanismes reconnus au picaresque en tant que genre constitué.

III. CONCLUSION

L'écriture picaresque dans le corpus dérive-t-elle nécessairement du picaresque occidental ? C'est à cette question fondamentale que ce chapitre s'est attelé à répondre. Pour ce faire, eu égard à la formation des auteurs étudiés à l'école coloniale, il nous a paru judicieux d'examiner cette institution afin de voir si elle avait pu être une courroie de transmission du genre. Les théories qui l'ont sous-tendue nous ont amené à prendre conscience de la difficulté qu'il y a à soutenir l'hypothèse de la place éventuelle du picaresque dans l'enseignement. Il n'empêche que l'école coloniale a permis aux romanciers d'entrer en contact avec des textes qui sont reconnus par la critique comme étant représentatifs des mécanismes d'écriture du picaresque. Or, suggère Hans Robert Jauss :

« Quand le rapport aux sources et aux modèles de l'auteur d'une œuvre ne peut être établi qu'indirectement, la meilleure méthode est [...] de la replacer dans le contexte

des œuvres que l'auteur supposait, explicitement ou implicitement, connues de son public contemporain. »⁷⁵⁷

Dans cette logique, comme Oyono fait des allusions à Voltaire et que Kourouma se réclame de Céline, auteurs occidentaux dont certains textes précités sont qualifiés de picaresques, nous avons postulé, en l'absence de tout signal explicite du picaresque dans les propos de ces romanciers africains, la possibilité d'une rencontre « indirecte, inconsciente » avec le picaresque occidental.

Cette vision dépasse cependant le cadre des auteurs pour atteindre celui du discours critique. C'est le critique qui admet, à partir de ses analyses sur les lectures d'un auteur, la possibilité et la nature d'une influence. Il le fait en tenant compte de ce que nous avons appelé, à la suite de Jauss, son « horizon d'attente » qui est une grille herméneutique établie à partir de son expérience esthétique. Cela ne manque pas de soulever la problématique du déterminisme que nous avons soulignée et qui est exprimée par Yves Chevrel :

« Sans remettre évidemment en cause l'importance de ce dernier, il est loisible de se demander si, de même que certaines contraintes caractérisent tel ou tel genre littéraire, le discours critique n'est pas, lui aussi, passible de certaines déterminations, surtout quand il s'agit de parler d'une œuvre étrangère. On peut formuler l'hypothèse suivante : on ne commente pas de la même façon un ouvrage appartenant à la culture dont on est soi-même issu et un ouvrage appartenant à une autre culture : ce qui est dit pour présenter ou expliquer un texte venu d'ailleurs est souvent référence implicite à sa propre culture, qui apparaît tellement comme la norme qu'elle n'a pas besoin d'être explicitement présente [...]. A étudier les reproches et les réserves que des critiques comme Brunetière, Lemaitre, Wyzena émettent à propos des romans étrangers qu'ils étudient dans les dernières décennies du XIXe siècle, on voit se profiler comme une sorte de modèle en creux du roman idéal, c'est-à-dire du roman que ces critiques ont en tête. »⁷⁵⁸

C'est cette impression que nous a donné la conclusion de R. Chemain consistant à lier l'origine du picaresque oyonesque à l'Espagne. Aussi avons-nous tenu à montrer, tout en ne niant pas l'impact de la littérature occidentale sur celle de l'Afrique, à la suite

⁷⁵⁷ *Pour une esthétique de la réception, op. cit.*, p. 58.

⁷⁵⁸ *Précis de littérature comparée, op. cit.*, p. 195, 196.

de B. Mouralis, que toute homologie, tout parallélisme ne signifie pas systématiquement influence. Cette logique nous conduit, à partir de la réflexion de Yves Chevrel, à nous poser ces questions : à quelles conclusions peut aboutir celui qui a « en tête » des textes africains pour analyser un corpus africain qu'on peut qualifier de picaresque ? Ne serait-il pas possible qu'il décèle des textes traditionnels africains qui comporteraient un certain nombre de mécanismes identiques à ceux qu'on qualifie de picaresque ? Si tel était le cas, que penser du picaresque du corpus étudié, mieux, comment considérer l'esthétique picaresque ?

CHAPITRE DEUXIEME :

LE PICARESQUE, UNE ESTHETIQUE TRANSCULTURELLE

La réponse de Toundi à sa patronne qui fait suite aux inquiétudes de celle-ci au sujet de son probable retour aux croyances ancestrales africaines, situe l'enjeu de ce chapitre :

« - Tu ne crois plus en Dieu ? Tu es redevenu fétichiste ?

- La rivière ne remonte pas à sa source. *Je crois que ce proverbe existe aussi au pays de Madame ?*

- Bien sûr. »⁷⁵⁹

Les personnages d'Oyono ouvrent ici un champ de réflexion qui nous paraît intéressant : la ressemblance comme signe non systématiquement de l'influence d'une culture sur une autre mais aussi comme une possible expression de l'universalité, des fonds communs. Est-il possible de tendre vers une telle conclusion s'agissant du picaresque africain ? En d'autres termes, l'Afrique et l'Europe auraient-elles en commun des procédés littéraires qui, associés, donneraient lieu à l'écriture picaresque ? Dans une telle éventualité, qu'est-ce que ces deux espaces ont en commun et qui servirait de lieu d'émergence et d'expression des mécanismes du picaresque ? Les deux protagonistes de Ferdinand Oyono ci-dessus cités nous ouvrent la voie.

Ce qu'ils retrouvent chez l'un et l'autre est un proverbe, lequel est une émanation de la littérature orale en général et du conte en particulier. Cela devrait moins surprendre puisqu'il est admis que le conte en effet est un genre universel. Il brise les barrières géographique, linguistique et culturelle. Il est perçu comme un patrimoine de l'humanité. Partant, certains principes du conte, entre autres les proverbes, les

⁷⁵⁹ *Une vie de boy*, p. 88, 89. Nous soulignons.

devinettes et des personnages comme le naïf, l'orphelin, s'observent dans nombre de sociétés différentes. Qu'est-ce que cette remarque apporte à la question qui nous préoccupe, celle de l'éventualité de l'universalité du picaresque ? Des analystes, à l'exemple de Marcel Bataillon, s'accordent sur une idée : le picaresque peut être considéré comme une émergence du conte.

Sur cette question, M. Bataillon révélait au sujet de *Lazarillo de Tormes*, père du picaro, que les historiettes constitutives de ce roman ont été :

« [...] recueillies de la bouche du peuple andalou. Toutes les aventures de Lazare ont une saveur bien caractérisée du conte populaire [...]. Il est donc infiniment probable que l'auteur du *Lazarillo* s'est approprié un fonds d'historiettes préexistantes vulgarisées déjà par le récit oral. Il a mis à profit très certainement les contes. »⁷⁶⁰

Dans un autre texte, M. Bataillon élargit la provenance des contes dans lesquels a puisé celui qu'on reconnaît comme le précurseur du picaresque :

« Ses histoires (celles du *Lazarillo*) appartiennent à un *folklore international* et sans âge précis. [...] Les folkloristes connaissent des contes dont certaines versions offrent l'agrément supplémentaire d'être contées à la première personne. »⁷⁶¹

Ne serait-ce pas là une piste fondamentale qui permettrait d'expliquer la présence des principes, des critères dits picaresques dans un certain nombre de romans africains ? Si l'Afrique est globalement⁷⁶² passé de l'oralité à l'écriture sous l'effet de la colonisation, il n'empêche que la plupart des écrivains africains ne cessent de puiser dans les sources orales. Par exemple, Jacques Chevrier remarque, à propos de l'écriture de Mongo Beti, ce qui suit :

⁷⁶⁰ Marcel Bataillon, *Le roman picaresque*, op. cit., p. 15.

⁷⁶¹ Marcel Bataillon, *Introduction à La vie de Lazarillo de Tormès*, Paris, Montaigne, 1958, p. 36, 37. Nous soulignons.

⁷⁶² Cet adjectif se justifie au regard de quelques exceptions mises en évidence par Alain Ricard s'agissant de la présence de l'écriture dans certaines cultures africaines dans *Littératures d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995, p. 63-84.

« Il nous entraîne à sa suite dans un monde dont les structures évoquent irrésistiblement l'univers initiatique du conte traditionnel, base de la culture nègre et « véritable temple du savoir » ». ⁷⁶³

Cette lecture vaut pour tous les auteurs que nous avons étudiés au regard de l'« horizon d'attente des œuvres », défini comme une situation dans laquelle un auteur « définit la manière de lire son œuvre » ⁷⁶⁴. En effet, après s'être présenté dans l'avertissement de son texte comme un « jeune conteur », Hampaté Bâ situe la naissance de son héros dans un décor de conte :

« D'où venait Wangrin? Wangrin venait dans un pays à la fois ancien et mystérieux. Un pays où les pluies et les vents, au service des dieux, croquèrent de leurs dents invisibles et inusables les murailles des montagnes, créant, pour les besoins de la cause, un relief plat en même temps que monotone. » ⁷⁶⁵

Comme pour insister sur les mécanismes de l'oralité dont il faut tenir compte pour décrypter son œuvre, l'auteur malien fait dire ce qui suit à son narrateur : « *Écoutons* ce thaumaturge bambara nous *conter* l'histoire mystérieuse du pays. » ⁷⁶⁶ A travers le verbe « écouter », l'auteur nous situe dans le monde de la parole, dans une situation de conte populaire où le conteur s'adresse à l'assistance. Le style est ici quasi conversationnel. On comprend donc pourquoi, sur l'axe paradigmatique, l'auteur a choisi le verbe « conter » plutôt que d'autres afin de prévenir le lecteur de la manière de décrypter son texte ⁷⁶⁷. D'ailleurs, lorsque Kountera, son griot préféré, dit de lui qu'« Allah [l'] a doté de la ruse du lièvre » ⁷⁶⁸, Wangrin répond qu'il a « plus de ruses

⁷⁶³ Préface de *L'esthétique romanesque de Beti : essai sur les sources traditionnelles de l'écriture en Afrique* de Fame Ndong, Paris, Groupe Média International, 1985, p. 13.

⁷⁶⁴ *Précis de littérature comparée, op. cit.*, p. 206.

⁷⁶⁵ *L'étrange destin de Wangrin*, p. 11.

⁷⁶⁶ *Ibid.*, p. 11. Nous soulignons. On pourra se référer aux analyses d'Alain Ricard qui présentent Hampaté Bâ comme un « interprète peul » qui transcrit des textes oraux. *Littératures d'Afrique noire, op. cit.*, p. 160-162.

⁷⁶⁷ On pourrait ici être en présence d'une perspective nouvelle sur l'oralité qui montre comment l'Afrique invente son passage de l'oralité à l'écriture selon des modalités spécifiques nées du choc colonial.

⁷⁶⁸ *L'étrange destin de Wangrin*, p. 161.

dans la tête qu'il n'y en a dans celle d'un vieux lièvre. »⁷⁶⁹ Cela peut donner à voir *L'étrange destin de Wangrin* comme une vaste et savante amplification, sur le mode réaliste, des contes du cycle du lièvre qui pullulent en Afrique au sud du Sahara.

Ces remarques sont valables pour *Allah n'est pas obligé* de Kourouma dans lequel on retrouve le style oral doublé de quelques propos qui font partie des archétypes ou du rituel du conte comme « Je commence à vous conter mes salades » et « Asseyez-vous et écoutez-moi »⁷⁷⁰. Outre ces formules d'introduction du conte, Kourouma use dans son texte de formules finales comme « Voilà ce que j'avais à dire aujourd'hui »⁷⁷¹, « Je m'arrête ici aujourd'hui »⁷⁷² pour clore les différents épisodes racontés par son personnage. On n'est donc pas surpris quand, Kourouma, répondant à une question de Bonifasse Mongo-Mboussa, déclare : « Dans mon écriture, je fais souvent référence à la tradition orale, aux contes. »⁷⁷³ On ne peut enfin passer sous silence le fait que Toundi et Bohi Di participent à des veillées de contes⁷⁷⁴ et que des contes sont intégrés au récit des *Soleils des indépendances*⁷⁷⁵. On pourrait légitimement voir en ces textes des contes romanesques.

Cela étant, ne serait-ce pas, avant tout, le fait d'avoir puisé ensemble dans l'oralité en général et le conte en particulier qui expliquerait le mieux la ressemblance structurelle entre certains romans africains et des romans occidentaux qualifiés de picaresques ? Il est intéressant dans cette optique de noter que Vladimir Propp décelait des « éléments constants, permanents du conte [...] ; la parenté morphologique très étroite des contes »⁷⁷⁶. Recensons donc quelques mécanismes du conte africain qui sont identiques aux mécanismes dits picaresques pour voir s'il n'est pas justifié de soutenir

⁷⁶⁹ *Ibid.*, p. 161. Voir aussi la page 163 où la vitesse de course de Wangrin est comparée à celle d'une hyène.

⁷⁷⁰ *Allah n'est pas obligé*, p. 9, 12. voir aussi p. 14.

⁷⁷¹ *Ibid.*, p. 51

⁷⁷² *Ibid.*, p. 101. Voir aussi la page 135. On a le sentiment de participer à une veillée de contes.

⁷⁷³ Bonifasse Mongo-Mboussa, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 81.

⁷⁷⁴ *Une vie de boy*, p. 8 et *Le cercle des tropiques*, p. 32.

⁷⁷⁵ *Les soleils des indépendances*, p. 124, 125.

⁷⁷⁶ Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et 1970, p. 31.

qu'il est possible que le picaresque africain découle, pour une part qu'il nous faudra examiner ultérieurement, du conte africain.

I. MISE EN PARALLELE ENTRE CERTAINES STRUCTURES DU CONTE AFRICAIN ET CELLES DU PICARESQUE

Dans sa tentative d'explication du réalisme dans le roman africain, Claire Dehon soutient l'idée que, même si les écrivains africains ont emprunté à la littérature française le genre romanesque avec son lot d'auteurs réalistes, leur engouement pour ce type d'écriture est aussi lié au fait que les romanciers africains ont déjà un passé réaliste bien établi. Elle en veut pour preuve le conteur qui, dans la tradition littéraire africaine, entre autres, mime en parole et au moyen des gestes les personnages de son conte afin de les rendre plus « vrais » dans l'esprit de son auditoire⁷⁷⁷. C'est dire que si le réalisme en tant que procédé littéraire constitué est français, les principes qui le sous-tendent ne sont pas méconnus dans les autres contrées. C'est à ce constat qu'on aboutit à propos de la présence des mécanismes du picaresque dans certains romans africains. En effet, l'analyse des formes d'expression caractéristiques de la littérature traditionnelle africaine nous permet de nous rendre compte qu'elle est le lieu d'expression des procédés dits picaresques.

Dans son article « Sur les « formes traditionnelles » du roman africain »⁷⁷⁸, Mohamadou Kane tente de faire l'inventaire de ce qu'il nomme l'« héritage traditionnel » dont les romanciers sont porteurs dans leurs textes. Parmi les éléments identifiés, cinq ont attiré notre attention⁷⁷⁹ en rapport avec notre problématique : la

⁷⁷⁷ Claire Dehon, *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 29, 30.

⁷⁷⁸ Mohamadou Kane, « Sur les « formes traditionnelles » du roman africain », in *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines. Littérature, Poétique, Histoire, Géographie*, Publications de l'Université de Dakar, n°5, 1975, p. 9-38.

⁷⁷⁹ L'auteur analyse d'autres procédés que sont les proverbes, les dictons, l'atmosphère de veillées paysannes, la forme de « légende historique » de certains romans, la mise en scène des personnages qui

présence des principes du picaresque dans les formes traditionnelles africaines. Ainsi en est-il des « histoires imbriquées »⁷⁸⁰ que M. Kane relève comme un mode d'expression caractéristique de la littérature traditionnelle. En partant de ce constat, on serait tenté, par exemple, de penser que les actions multiples qui convergent autour d'une action principale dans *Les soleils des indépendances* et dans *Allah n'est pas obligé* de Kourouma peuvent être la résurgence du canon esthétique traditionnel africain dans son texte et la manifestation de son enracinement dans sa culture. La seconde forme de la littérature traditionnelle est le « mélange de genres ». Notons à ce sujet cette remarque de M. Kane :

« Il faut ajouter que le souci de la classification rigoureuse n'est pas la préoccupation majeure des Africains. La littérature orale le montre fort bien. [...] Au sein d'un même conte, le récit et le chant, la musique et le jeu du conteur, créent assez vite l'impression d'un véritable théâtre. L'histoire et la légende se marient intimement ; la poésie et le chant sont partout présents. Aujourd'hui encore, la séparation des genres n'est pas pratiquée de façon absolue. »⁷⁸¹

Avec lui, le mélange des genres dans le roman africain constitue une des manifestations de l'influence de la littérature traditionnelle.

Le troisième principe est l'usage du « je » qui fait que la voix du narrateur domine tout. Il faut certes reconnaître que l'autobiographie ne faisait pas partie des habitudes de la littérature orale puisque l'anonymat était l'un des plus importants principes. D'ailleurs, dans la société traditionnelle africaine, les contes, légendes... se transmettaient de père en fils sans que qui que ce soit n'en revendique la paternité⁷⁸². Le but majeur des textes était moins l'intérêt accordé à des individualités qu'à la solidification des liens qui régissent le groupe social. Il n'empêche qu'on trouve dans l'emploi du « je » ou de la formule du roman-journal une atmosphère essentielle à la littérature traditionnelle. En effet, ce procédé permet au romancier africain de baigner

ont moins d'existence autonome, etc. Malgré leur pertinence, ils sont sans rapport avec notre problématique ; c'est pourquoi nous n'en avons pas fait usage.

⁷⁸⁰ *Ibid.*, p. 14.

⁷⁸¹ *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines, op. cit.*, p. 17, 37.

⁷⁸² On parlera de vision non patrimoniale qui, pour ainsi dire, dégage le texte oral de perspective nationaliste.

dans une certaine mesure dans les relations particulières qui lient le conteur populaire, le griot et son auditoire. Dans la société traditionnelle, le conteur populaire est confronté à son public. Lui seul incarne tour à tour les multiples protagonistes. Sa voix transcende tout, dit et crée tout. A l'image donc de son émule du conte, le « je » permet au romancier africain d'apostropher le lecteur, de commenter les événements, les actions et les réactions des personnages, en somme d'établir directement le contact avec le lecteur⁷⁸³. C'est ainsi que le romancier retrouve la position privilégiée du conteur et donc reproduit une forme du discours oral de sorte qu'on peut voir dans les romans africains au ton autobiographique une certaine résurgence des formes du discours traditionnel.

Les deux derniers critères proposés par Mohamadou Kane se rapportent aux thèmes du destin et du voyage. Le destin, perceptible entre autres dans le rêve prémonitoire, est un aspect clé de la culture africaine. Il illustre une réelle curiosité voire une interrogation sur l'avenir et le besoin de communication avec les esprits supérieurs, ceux des ancêtres. L'homme de la tradition communique avec la nature ; il vit au sein d'un univers qu'il veut cohérent. C'est ainsi que rien ne se passe dans *Les soleils des indépendances* sans que cela n'ait été annoncé par les dieux. C'est dans la même logique que les cris des chimpanzés ont précédé la mort du père Gilbert dans *Une vie de boy*, sans omettre le rêve prémonitoire de Toundi dans lequel se profilent les signes de sa mort à venir⁷⁸⁴.

Quant au voyage, il est l'une des pièces maîtresses de la littérature traditionnelle au regard du didactisme qui la caractérise. L'on sait que la nervure centrale de la culture traditionnelle s'articule autour des rites d'initiation conçus comme une série d'épreuves redoutables que le héros doit franchir avant d'atteindre la maturité à la suite d'un voyage périlleux, d'un parcours jalonné de divers obstacles. De ce fait, les pérégrinations constituent la meilleure épreuve et permettent à la véritable personnalité

⁷⁸³ Un autre procédé consiste, au niveau discursif, à interpeller directement le lecteur. Kourouma, dans *Les soleils des indépendances*, a opté pour cette méthode à la place du « je ». C'est ainsi que le narrateur s'adresse aux lecteurs sceptiques à propos de l'« ombre » d'Ibrahima Koné qui serait retournée chez lui après sa mort : « Vous paraissez sceptique ! Eh bien, moi je vous le jure, et j'ajoute : si le défunt était de caste forgeron, si l'on n'était pas dans l'ère des Indépendances, je vous le jure, on n'aurait jamais osé l'inhumer dans une terre lointaine et étrangère. » (p. 9).

⁷⁸⁴ *Une vie de boy*, p. 31, 182.

du héros de se manifester. Il ne s'agit donc pas en règle générale de voyage à des fins exotiques mais plutôt de voyage initiatique. Des œuvres comme *Kaidara*⁷⁸⁵, *Les aventures de Moni-Mambou*⁷⁸⁶, *Thiéni Gbanani*, *l'enfant terrible*⁷⁸⁷ entre autres illustrent cette assertion. Elles ont en commun avec notre corpus l'esthétique du voyage ou la structure initiatique à cette exception près : alors que les épreuves, dans l'esthétique traditionnelle, sont le plus souvent euphoriques, glorifiantes et ascendantes, on constate plutôt une fin malheureuse dans la plupart des récits qui ont fait l'objet de cette étude. On se trouve donc dans le cas spécifique d'initiations manquées. C'est ainsi que le voyage des personnages d'Oyono, de Fantouré, de Kourouma, se termine par un échec. D'ailleurs, il est remarquable que rares sont les œuvres qui mettent en scène une initiation heureuse. Cela semble résulter de la crise de société, voire de civilisation que traverse l'Afrique après le choc colonial. Les textes débouchent sur le vide et le chaos, les héros baignent dans la déréliction, la frustration. Quoi qu'il en soit, le didactisme qui apparaît dans les œuvres étudiées au travers du thème du voyage qui est une technique essentielle de la littérature orale fait penser aux *Contes du père voilà pourquoi*⁷⁸⁸.

Nous venons, avec l'appui de Kane, de mettre en exergue cinq formes de la littérature traditionnelle : le mélange de genres, les histoires imbriquées, le statut du conteur à travers le « je » et les thèmes du voyage et du destin. Or ces critères font partie des composantes du picaresque. Cela signifie que les mécanismes qui fondent le picaresque, indépendamment de toute influence occidentale, ne sont pas étrangers à la culture africaine à travers sa littérature traditionnelle qui, elle, précède le roman et dans une certaine mesure la colonisation et ce qu'elle implique. Cette impression – la présence des procédés dits picaresques dans les mécanismes d'expression de la littérature traditionnelle africaine – est renforcée par les analyses de Pierre N'Da portant sur l'un des personnages les plus courants du conte : l'orphelin.

⁷⁸⁵ Ahmadou Hampaté Bâ, *Kaidara*, Paris, Julliard, 1969.

⁷⁸⁶ Guy Menga, *Les aventures de Moni-Mambou*, Yaoundé, CLE, 1971 et 1974.

⁷⁸⁷ Mamadou Kouyaté, *Thiéni Gbanani, l'enfant terrible*, Abidjan, CEDA, 1979.

⁷⁸⁸ *Les contes du père voilà pourquoi*, Abidjan, CEDA, 1979. Collection réalisée par le Programme d'Education Télévisuelle de Côte d'Ivoire.

Dans son article « Le personnage de l'orphelin dans les contes africains »⁷⁸⁹, il dégage les caractéristiques de ce personnage de conte qui, à l'analyse, rappellent ceux du personnage picaresque notamment dans ses attributs (situation, apparence extérieure avec ses particularités) et ses caractéristiques morales. Pour ce qui est des attributs, Pierre N'Da souligne que la présentation du cadre de vie du jeune orphelin permet de se faire une idée de son état : un enfant abandonné, pauvre ; une misère physique liée à son statut de souffre-douleur. L'orpheline, quant à elle, est mise en conflit le plus souvent avec sa marâtre. Elle est brimée, humiliée. Ces attributs posent le décor de l'enfant en difficulté qui doit affronter la vie, seul ou en compagnie d'êtres qui ne sont pas généralement bienveillants à son endroit. Ces aspects sont importants dans le cadre de notre sujet puisque, rappelons-le, autant que l'orphelin du conte, le picaro est aussi un enfant miséreux, souvent un orphelin qui, malmené par ses parents adoptifs, doit fuir le domicile familial. Tous deux voyagent à la recherche de mieux-être.

Au sujet des caractéristiques morales, un certain nombre de contes africains présentent l'orphelin abandonné comme un personnage rusé et parfois perfide, deux attitudes qui ne sont pas sans rappeler le lièvre. Tout comme lui, l'orphelin n'a pas, face à certains personnages, de scrupules à utiliser des procédés douteux, immoraux. Pierre N'Da nous donne la moralité qui sous-tend ce genre de conte lorsqu'il écrit :

« Pour l'auditoire africain, le sujet n'est pas la perfidie d'un orphelin mais plutôt la condamnation sans pitié du manque d'intelligence chez un être (le protagoniste de l'orphelin) qui se prétend supérieur. L'on rit [...] de sa niaiserie, de sa stupidité. »⁷⁹⁰

Précisons que, dans la plupart des cas, l'orphelin utilise ces procédés en s'attaquant aux despotes, aux puissants et aux profiteurs. Cela le présente comme celui qui soutient le petit peuple de sorte qu'il parvient en général à se disculper ou à reconquérir les sympathies de l'auditoire, étant donné qu'il utilise sa malice et sa perfidie pour la bonne cause. Les roueries de Wangrin dans *L'étrange destin de Wangrin* de Hampaté Bâ et de l'orphelin Toundi dans *Une vie de boy* d'Oyono à l'endroit des oppresseurs dans leur univers romanesque épousent bien la moralité et la structure du conte portant sur

⁷⁸⁹ Pierre N'Da, « Le personnage de l'orphelin dans les contes africains », in *Revue de la littérature et d'esthétique négro-africaines*, Abidjan, NEA, 1987, p. 23-38.

⁷⁹⁰ *Revue de la littérature et d'esthétique négro-africaine, op. cit.*, p. 25.

l'orphelin dont la ruse, doublée de sa perfidie, le rapprochent du picaresque malicieux et bien des fois sans scrupules.

Par ailleurs, comme le constate Pierre N'Da, l'orphelin brimé, en général, ne sort pas du cadre ordinaire de la vie courante et n'est pas mis sur le même pied d'égalité que les enfants prodiges, doués de pouvoir magiques, qui se métamorphosent, triomphent des monstres les plus redoutables, etc.⁷⁹¹ On se rappelle que le héros picaresque est lui aussi fondamentalement un personnage ordinaire, en proie aux doutes, à la peur, connaissant l'échec et même la mort. Il est l'opposé du héros chevaleresque, voire prodigieux. L'orphelin humilié et lui se présentent tous deux comme des personnages-victimes.

Autre remarque importante, le personnage du naïf n'est pas inconnu des textes oraux. Si, en Europe, il peut évoquer la tradition du clown, en Afrique, il est le plus souvent incarné par le lièvre opposé à l'araignée symbole de sagesse, d'intelligence ainsi que par l'enfant de la méchante marâtre⁷⁹².

Les différentes combinaisons du conte africain mises en évidence par Denise Paulme nous sont également utiles dans notre tentative de comparaison des mécanismes du picaresque et de ceux du conte africain. Après avoir longtemps analysé plusieurs contes en Afrique au sud du Sahara, Denise Paulme en est arrivée à dégager, au regard des constantes et des structures, une typologie. Les composantes de certains types nous intéressent ici d'autant que D. Paulme s'est écartée de certaines conclusions de Vladimir Propp. Elle soutient en effet que l'ordre dans lequel se suivent les séquences des contes

⁷⁹¹ Il y a des contes qui décrivent les actes d'un enfant prodige qui se présente comme un orphelin. Il apparaît cependant que, dans ces récits, l'accent est mis non sur la situation particulière de l'orphelin mais sur ses prodiges, ses éclats. C'est, par exemple, le cas de certains contes de l'enfant terrible. *Thiéni Gbanani, l'enfant terrible (op. cit)* illustre cette catégorie de conte.

⁷⁹² Bernard Dadié, « La cruche », *Le pagnon noir*, Paris, Présence Africaine, 1955, p. 23-55.

n'est pas nécessairement immuable. Un conteur peut omettre des séquences ou en intervertir l'ordre, ce qui justifie des variantes d'un même conte⁷⁹³.

Le premier type de conte qui nous intéresse est celui que Paulme qualifie de « descendant »⁷⁹⁴. Il est combiné comme suit :

1. situation normale ;
2. détérioration ;
3. manque.

La détérioration est le plus souvent la conséquence de la désobéissance, de la transgression d'un interdit. Elle apparaît donc comme une punition. On retrouve cette structure dans les contes du lièvre et de l'hyène, très répandus en Afrique. Cette combinaison est manifeste dans *Une vie de boy* dans lequel le héros Toundi voit sa vie se dégrader et s'achever par une mort violente en guise de punition pour avoir désobéi et humilié son père devant le père Gilbert. Il en va de même de Wangrin qui, dans *L'étrange destin de Wangrin*, connaît l'échec et finalement la mort pour avoir passé outre aux interdits des dieux protecteurs. Mais bien plus, les séquences « détérioration » et « manque » qui achèvent le conte de « type descendant » rappellent le principe d'une vie d'échecs constants que connaît le picaro. En effet, à l'image de tout conte africain qui entre dans cette morphologie établie par D. Paulme, la situation normale que vit le personnage picaresque est brève, momentanée. Elle se dégrade très vite et s'achève dans un manque qui l'amène, par désillusion le plus souvent, à réintégrer la structure sociale contre laquelle il luttait au départ.

Sous le même « type descendant », Denise Paulme répertorie les contes dans lesquels un personnage de mauvaise foi entend tricher aux dépens d'un protagoniste en apparence niais, mais dont l'astuce est découverte grâce à une contre-ruse. Il s'agit généralement des contes sur l'araignée, le lièvre, la tortue... La combinaison de ces contes dont la ruse est le thème principal dégagée par Paulme est la suivante :

⁷⁹³ Denise Paulme, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976, p. 22, 23.

⁷⁹⁴ *Ibid.*, p. 28.

1. situation normale ;
2. ruse (par exemple du lièvre) ;
3. contre-ruse (de la tortue entre autres) ;
4. punition (du lièvre)⁷⁹⁵ .

Les séquences 2 et 3 (ruse et contre-ruse (du personnage perçu au départ comme naïf)) ne sont pas sans lien avec la thématique picaresque du « trompeur trompé » dans laquelle un personnage (en général respecté) qui veut tricher se voit pris à son propre piège grâce à la contre-ruse du personnage de seconde zone : le picaro. On a établi ce type de rapport entre Toundi (le colonisé) et le commandant (le maître) dans *Une vie de boy*.

Le second type de conte est dit « cyclique ». Il est organisé comme suit :

1. manque initial ;
2. manque comblé ;
3. insatisfaction ;
4. désobéissance ;
5. retour au manque.

Il y aussi cette autre possibilité :

1. situation normale ;
2. dégradation ;
3. danger couru ;
4. danger conjuré ;
5. situation à nouveau normale⁷⁹⁶ .

⁷⁹⁵ *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains, op. cit., p. 30.*

La première combinaison nous intéresse davantage du fait que les composantes 1 à 3 (manque initial/manque comblé/insatisfaction) et 5 (retour au manque) sont parallèles à la structure « haut » (succès, manque comblé) et « bas » (insuccès, chute, insatisfaction ou retour au manque) qui résume la vie instable du picaresque (échec constant) dont nous parlions. On la retrouve dans les séquences 1 à 3 (situation normale/dégradation/danger couru) de la deuxième combinaison.

Achevons notre recours à Denise Paulme avec ce constat qu'elle fait au sujet de la narration dans des contes africains :

« Il arrive qu'une séquence élémentaire, sinon plusieurs, se gonfle jusqu'à former une histoire indépendante à l'intérieur de la narration. Ces récits dans le récit (ce sera par exemple celui des différentes tâches que le héros se voit imposer) obéissent eux-mêmes à certains arrangements qui ne sont pas en nombre illimité, mais forment des sortes de moules où se coule la narration. »⁷⁹⁷

Une remarque qui n'est pas sans corrélation avec celle d'Alexander Parker selon laquelle le récit picaresque est :

« No la narración de una vivencia que se va desarrollado en la interacción de relaciones personales, sino una rama « episódico » que consiste en una serie de « aventuras » más o menos inconexas. »⁷⁹⁸

La conséquence de cette forme - récits dans le récit qui caractérise l'aventure picaresque – est que les multiples histoires, précise A. Parker, « Se van desarrollado paralelamente, interpolándose el tratado en la trama de la ficción como una serie de digresiones discursivas. »⁷⁹⁹ Les quelques contes qui suivent nous aideront à illustrer les constats qui précèdent.

⁷⁹⁶ *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains, op. cit.*, p. 32-35.

⁷⁹⁷ *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains, op. cit.*, p. 23.

⁷⁹⁸ Alexander Parker, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europea*, (traduction de Rodolfo), Madrid, Biblioteca Románica, 1975, p. 6.

⁷⁹⁹ *Ibid.*, p. 60.

II. QUELQUES CONTES ET EXTRAITS DE CONTES AFRICAINS EMAILLES DE MECANISMES DITS PICARESQUES.

Après avoir, à partir d'une analyse théorique, attiré l'attention sur quelques similitudes entre certaines structures de contes africains et la forme picaresque, il nous paraît utile de citer des exemples de récits oraux transcrits pour renforcer la réflexion théorique.

L'héritage⁸⁰⁰

« [...] Près du foyer qui mourait, incapable désormais de rendre leur chaleur à ses membres que tant de jours avaient réchauffés et que tant d'aubes avaient refroidis, le vieux Samba s'éteignait. Devant sa couche, sa dernière couche avant le sein de la terre, la terre nourricière, mère des hommes, se tenaient Momar, Moussa et Birame, ses fils.

Levant le bras, le moribond leur désigna, pendues au toit de chaume, trois outres. Après que chacun en eut pris une, son bras retomba, il avait quitté la maison des vivants pour le pays des ombres. [...]

Au terme du deuil, qui dura une lune, Momar, Moussa et Birame pensèrent à regarder ce que contenaient les outres que leur père leur avait léguées. Plus légère que les autres, l'outre de Birame renfermait des bouts de corde, celle de Moussa, qui était la plus lourde, était remplie de pépites et de poudre d'or, et la troisième, qu'avait prise Momar, contenait du sable.

- Père nous aimait d'un amour égal, dit Moussa, et je ne comprends pas, qu'étant le plus jeune, ce soit à moi qu'il voulût laisser tout cet or.

- Je ne comprends pas qu'à moi, l'aîné, il n'ait laissé qu'une outre de sable, dit Momar, et à toi, Birame, des bouts de corde.

⁸⁰⁰ Birago Diop, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence africaine, 1961, p. 163-171.

- Ni à l'un, ni à l'autre, dit Birame, père n'a laissé ni ceci, ni cela. Il nous avait montré les outres et nous les avons prises au hasard. Il nous faut savoir ce qu'il n'a pas eu le temps de nous dire avant de rejoindre les aïeux qui l'ont appelé. Allons trouver les vieux du village, ils nous le diront peut-être. Ils s'en furent à l'arbre-des-palabres, à l'ombre duquel devisaient les anciens du village. Mais les vieux, dont la sagesse était grande cependant, ne purent leur expliquer ce que Samba mourant n'avait pu leur dire. Ils les envoyèrent aux vieux de N'game, qui leur conseillèrent d'aller interroger ceux de Niane. Le plus vieux des vieux de Niane leur dit :

- Je ne sais pas ce que votre père a voulu vous ordonner par l'intermédiaire de ces trois outres, et je ne sais qui pourrait vous le dire dans ce pays, où je suis celui qui a vu le plus de jours se lever et le plus de lune croître et décroître ; mais, du temps où je n'étais qu'un bambin, j'entendais la grand-mère de ma grand-mère parler de Kém Tanne, l'homme qui savait tout. Allez à sa recherche et que votre route soit douce.

Le vendredi, jour faste pour voyager, Moussa, Momar et Birame, laissant la bride à leurs chevaux blancs, sortirent du village à la recherche de Kém Tanne. Sept jours ils allèrent, traversant bois et marigots, forêts et rivières. A l'aube du huitième jour, ils rencontrèrent, sur un sentier, M'bam Hal-le-Phacochère. Certes, ils connaissaient, et de longue date, M'bam Hal. Ils avaient eu, plus d'une fois, des démêlés avec lui ; celui-ci ne prenait-il pas leurs champs de maïs ou de patates pour ses propriétés privées ? Mais M'bam Hal accoutré ainsi qu'ils le voyaient ? C'était la première fois de leur vie et, peut-être bien même, depuis N'diadiane N'diaye, depuis la nuit des temps, c'était la première fois qu'il était donné à un fils d'Adama N'diaye, le père des hommes, de le voir. Mais l'homme ne doit s'étonner, ni montrer son étonnement que devant qui peut le renseigner. Ils se dirent tout simplement, « Qui marche longtemps voit beaucoup », au spectacle de M'bam Hal vêtu d'un grand boubou rouge, coiffé d'un bonnet blanc à deux pointes, chaussé de babouches jaunes et dévidant un chapelet dont chaque grain était plus gros qu'une noix de cola. Et ils continuèrent leur chemin. Sept fois sept jours, ils allèrent à travers bois et savane, mares et plaines, vers le soleil levant. Le soleil était pendu au-dessus de leur tête, l'ombre cherchait abri au pied des arbres et sous le ventre de leurs montures, lorsqu'ils trouvèrent Diakhlor-le-Bouc, bavant et chevrotant, qui luttait une souche de tamarinier à moitié engloutie par

une termitière. « Qui marche longtemps voit beaucoup », dirent les trois frères, et ils continuèrent leur chemin.

Le grand fleuve était traversé depuis des jours et des jours, les arbres avaient, chaque matin, diminué de taille, l'herbe chaque jour plus maigre était chaque jour plus jaune, lorsqu'ils trouvèrent, près d'une flaque d'eau boueuse, un taureau. Ce taureau était dans un tel état d'embonpoint que le plus beau taureau du troupeau de leur père aurait paru un veau de deux mois en comparaison ; mais son corps était couvert d'abcès qui suppuraient. « Qui marche longtemps, voit beaucoup », dirent les trois frères, et ils continuèrent leur chemin. Le ciel se lavait déjà le visage. Dans les terres habitées par les hommes, le coq avait déjà chanté deux fois. Comme une pastèque géante, le soleil, tiré par des mains impatientes et soucieuses de commencer la nouvelle journée, frôlait un instant l'horizon, puis montait rapidement devant eux, quand ils arrivèrent dans une prairie qui s'étendait à perte de vue. Sous le poids de la rosée, l'herbe courbait encore la tête. De jeunes ruisseaux déjà réveillés se disputaient et jouaient à cache-cache. Le soleil, faisant son ménage, balaya de ses rayons la rosée, et les chevaux des trois voulurent boire et manger. Mais l'eau du ruisseau le plus clair était amère comme du fiel et l'herbe la plus verte était comme de la cendre. Au milieu de la prairie, dont l'herbe frôlait ses flancs flasques, se tenait une vache si maigre que l'on voyait à travers son ventre. « Qui marche longtemps, voit beaucoup », dirent les trois frères et ils continuèrent leur marché.

Son labeur terminé, le soleil se hâtait vers sa demeure, leurs ombres, les devançant, grandissaient à chaque instant et leur indiquaient la prochaine étape sur le sable encore brûlant qui avait succédé au pâturage verdoyant et amer, lorsqu'ils trouvèrent, au milieu de ces terres nues et désolées, une vache près d'une touffe d'herbe qu'un enfant aurait tenue dans ses bras et une flaque d'eau qu'un homme aurait recouverte d'une main. Les chevaux s'abreuèrent et mangèrent sans pouvoir épuiser l'eau, qui était douce comme du miel, ni l'herbe qui était succulente. La vache était si grasse que son corps brillait comme de l'or aux derniers rayons du soleil. « Qui marche longtemps voit beaucoup », dirent les trois frères, et ils continuèrent leur chemin. Ils allèrent encore trois fois trois jours. Le dixième jour, à leur éveil, ils virent devant eux une biche qui n'avait que trois pattes, et qui se sauva à leur approche, s'arrêta plus loin, semblant les narguer. Ils montèrent sur leurs chevaux et lui donnèrent la chasse. Ils la

poursuivirent jusqu'aux lueurs rouges qui annoncent le furtif crépuscule, puis elle disparut à leurs yeux. Devant eux, soudain, l'horizon était frangé par les cases pointures d'un village. Où donc se dirige votre chemin ? leur demanda une vieille femme.

- Nous allons à la recherche de Kém Tanne, lui dirent-ils.

- Votre chemin s'achève, dit la vieille, c'est ici la demeure de Kém Tanne, mon grand-père. Allez sous le tamarinier du village, vous l'y trouverez.

Sous le tamarinier, au crépuscule, des enfants commençaient à jouer. Les trois frères demandèrent Kém Tanne ; le plus jeune des enfants quitta le jeu et leur dit : « c'est moi. » [...] Je sais ce qui vous a conduits jusqu'à moi ; avant de vous l'expliquer, dites-moi ce qui vous a paru extraordinaire sur votre chemin.

- Nous avons rencontré M'bam Hal-le-Phacochère, habillé et disant son chapelet, dit Momar

- Tel est le roi sans trône. Le roi déchu se fait marabout. Confit en dévotion, il recherche dans la religion sa supériorité perdue. Son gros chapelet, son grand bonnet, son boubou voyant en imposent au commun. Sa splendeur passée, croit-il, ne meurt pas ainsi entièrement, puisque l'on parle encore de lui et qu'on le vénère. Sa dévotion n'est qu'extérieure. Rendez-lui son trône, il oublie ses prières. Un roi ne peut être religieux.

- Nous avons, dit Moussa, trouvé en plein soleil, Diakhlor-le-Bouc luttant une souche.

- Tel, dit Kém Tianne, fait l'homme jeune qui a épousé une femme plus âgée que lui. Il perd son temps en accouplement stérile et ridicule. Rien de bon ne peut sortir de ce ménage mal assorti où l'homme tue ses enfants, car la femme sera comme Heuk-la-Souche, qui ne produira jamais.

- Nous avons vu, dans un endroit désert, un taureau bien gras, malgré les abcès qui recouvraient tout son corps, dit Birame.

- Ce taureau qui mettait quarante jours pour aller de sa flaque d'eau boueuse à son pâturage bien maigre, pour revenir au bout de quarante jours s'abreuver et qui conservait malgré cela sa graisse, c'est l'homme au grand cœur, c'est l'homme de bien,

c'est l'homme d'honneur que ni le travail, ni les ennuis, ni les maux ne rebutent. Il conserve égal son caractère en dépit des méchancetés, des vilénies qui ne touchent que sa peau comme des abcès.

- Nous avons trouvé, dans la plus belle des prairies que l'on puisse voir, la maigre des vaches maigres de notre vie.

- Telle est, dit Kém Tanne, la mauvaise épouse, la méchante femme au milieu des richesses de son mari. L'aigreur de son caractère, son égoïsme l'empêchent de jouir de ses biens et elle n'offre rien de bon cœur. Vos chevaux n'ont pu ni boire cette eau, eau abondante mais amère, ni manger cette herbe qu'arrosait du fiel. Nul ne mange avec plaisir un mets préparé sans cœur. Le don rend l'être meilleur, et qui ne sait donner ne peut avoir du bonheur.

- Nous avons trouvé, ensuite, une vache très grasse près d'un peu d'herbe et d'un peu d'eau qui semblaient inépuisables.

- Telle est la femme au grand cœur, la bonne épouse, la mère généreuse. Les biens de sa maison peuvent être minimes, elle en est satisfaite et donne sa part à qui franchit le seuil de sa demeure.

- Nous avons poursuivi vainement une biche qui n'avait cependant que trois pattes.

- Cette biche, c'est le monde, c'est la vie, telle que l'homme la parcourt et la poursuit. Imparfaite, fugitive et inexorable. Rien ne l'arrête, rien ne l'atteint. Des jours passent avec leurs ennuis que l'on ne peut hâter ; des jours s'écoulent, avec leurs joies que l'on ne peut retenir ; et l'on court après la biche-aux-trois-pattes jusqu'à ce que sonne l'appel des ancêtres. [...] Retournez chez vous et n'oubliez rien de ce que vos yeux ont vu, de ce que vos oreilles ont entendu. »

La structure externe de ce conte se présente comme suit :

1. manque (mort du père) ;
2. quête (décryptage du legs du père) ;

3. manque comblé (legs expliqué).

Les séquences 1 et 2 (manque/quête) rappellent la séquence de base, voire d'« ouverture » de tout récit dit picaresque mais nous y reviendrons. Pour l'heure, intéressons-nous à la conséquence du manque : le voyage. Celui-ci est jalonné de multiples rencontres : entre autres, Hal-le-Phacochère, Diakhalor-le-Bouc, la vache maigre. Mais ces rencontres ne sont pas fortuites. Les animaux rencontrés sont les symboles des travers humains que le conte veut dénoncer. Par exemple, Hal-le-Phacochère dans son rôle de roi incarne l'hypocrisie et la duplicité dont font preuve la plupart des autorités politiques quand Diakhalor-le-Bouc et la vache maigre sont respectivement la métaphore humaine du déraisonnable, de l'égoïsme et de la méchanceté. La fonction révélatrice, voire dénonciatrice accordée au voyage à la suite d'une situation de manque dans ce conte africain est identique à celle des pérégrinations du personnage picaresque. Rappelons que le picaro est considéré comme un « voyageur-observateur/enquêteur », un « voyageur-dénonciateur » avec une attention particulière accordée dans le récit au regard et à l'ouïe. Les trois orphelins du conte (Birame, Momar, Mousa) assument cette même fonction comme en témoignent cette maxime redondante du récit traditionnel, « Qui marche longtemps voit beaucoup » ainsi que les dernières recommandations faites aux héros : « N'oubliez rien de ce que vos yeux ont vu et de ce que vos oreilles ont entendu. »

Par ailleurs, le voyage associé aux nombreuses rencontres génèrent l'infrastructure suivante : départ → rencontre → (nouveau) départ. Comme effet, chaque rencontre se présente comme une histoire autonome, indépendante des autres de sorte que ce conte se donne à lire comme un récit traditionnel épisodique ayant une infrastructure répétitive. Ces principes participent de ceux qui définissent le texte picaresque. Tout en témoignant de la fréquence du voyage et de ce qu'il induit comme forme de récit, le conte qui suit ne manque pas d'intérêt sur d'autres aspects semblables à l'esthétique picaresque.

L'homme qui voulait être roi⁸⁰¹

« Un homme voulait être roi. Le matin et le soir, le jour et la nuit, il ne pensait qu'à cela, être roi. Et ainsi chaque matin, ce rêve davantage en lui s'imposait. Le rêve, en lui, était si profondément entré, qu'un matin, il partit trouver Dieu. Cette ambition lui avait donné tant d'audace, qu'il dit tout simplement à Dieu :

- Dieu fais-moi roi.
- Tu es mécontent de ton état ?
- Fais-moi roi.
- Pourquoi veux-tu être roi ?
- [...] Pour rendre la justice.
- Es-tu prêt à faire ce que je te demanderai ?
- Prêt.
- Parcours le monde et reviens ensuite me dire ce que tu auras vu.

Et l'homme partit. Il courut les villes et les hameaux, la brousse. Partout, il assistait à des scènes, à des jugements. Il vit les hommes rendre la justice, les animaux rendre la justice, les plantes rendre la justice. Même les eaux, les insectes, les pierres, cet homme les vit rendre la justice. Il allait de merveille en merveille. Toute la création se révélait à lui. Ses facultés décuplées, il saisissait tout dans la nature, décelait les liens entre les créatures. [...] Une altercation s'était produite entre le Singe et le Lion. Le Lion avait tort. Mais comment le lui dire ? Il savait bien qu'il avait tort, aussi attendait-il en aiguisant ses griffes, celui qui se permettait de le lui dire. L'éléphant présidait la séance, ayant à ses côtés le Buffle, le Phacochère, la Panthère et le Tigre. La Panthère se lissait la moustache, tandis que le Lion, comme pour jouer, tressait sa crinière. Il bâillait aussi, voulant dire : « J'ai faim ! » Chacun attendait le verdict dans un silence angoissé. L'Eléphant, de sa trompe, se grattait la tête, cherchant la forme dans laquelle il devait prononcer la sentence. Et ses petits yeux dans leur cavité luisaient, mais luisaient, mon

⁸⁰¹ Bernard Binlin Dadié, *Le pagne noir*, *op. cit.*, p. 151-158.

Dieu, luisaient tellement que le Singe, très subtil, comprit et s'esquiva. On lui donna tort, parce qu'il avait fait défaut. Une autre fois, ce fut l'Eléphant qui se plaignit d'avoir été piqué par une Fourmi, une petite fourmi toute tremblante devant tous ces maîtres de la brousse réunis. La gent insecte, pétrifiée, se tenait coite face à ces porteurs de grosses moustaches, de crinières, de griffes, de crocs, devant ces maîtres tout-puissants de la brousse. L'Eléphant levant une patte, exhiba une grande plaie suppurante et il affirma – et il avait des témoins pour appuyer ses dires – que c'était la petite Fourmi qui l'avait piqué. Et la Fourmi fut déclarée coupable. On ne voulut même pas l'entendre. Elle est coutumière du fait. Elle vous pique toujours lorsque vous êtes à l'affût, lorsque vous somnolez ! Chacun donc lui gardait une dent. Or c'était le Taon qui jouait ces tours-là. Mais le Taon était de la caste des grands.

Un jour le Fleuve porta plainte contre la Rivière parce que la Rivière chantait une chanson pareille à la sienne, la chanson qu'il avait héritée de ses aïeux. En quoi le doux murmure d'une rivière sur les galets, contre les cailloux, les arbres, ressemble-t-il au bruit monotone d'un Fleuve pressé de courir faire sa court à l'océan ? Une Rivière, elle joue avec les herbes, les branches que le Fleuve arrache. Les deux chansons peuvent-elles être les mêmes ? La Rivière, elle coule, tourne sur elle-même, vagabonde, se tasse contre un arbre couché en travers de son lit, entre dans une caverne pour apprendre une chanson nouvelle, joue avec les ombres, les lumières, les coquillages, les papillons, les libellules, les insectes. Elle sert de glace à tous les arbres, à toutes les lianes, à tous les oiseaux, au soleil lui-même, à la lune, aux étoiles, au ciel bleu. Ici, elle dépose un nénuphar ; là, elle embarque une lentille... Elle emporte les rires des jeunes filles, les chansons des lavandières, le murmure des bambous et des roseaux. De la communauté, dans aucune famille, jamais elle ne fait verser des larmes. Elle connaît trop les hommes pour leur créer des soucis nouveaux. Chacun ne vient-il pas chaque jour lui conter un peu de ce qu'il pense, un peu de ce dont il souffre ? Et gazouillante, elle leur dispense son eau douce et fraîche. Eh bien ! la Rivière dont la chanson ne ressemble en rien à celle du Fleuve gourmand, impitoyable, traînant toutes sortes de cadavres, la Rivière eu tort.

L'homme allait toujours. Il avait vu des chimpanzés, dans le creux d'une racine palette, cacher des canaris d'or, une femme venir prendre de ces canaris d'or et s'en aller ; un homme en venir prendre et s'en aller à son tour ; les chimpanzés revenir et se

plaindre du vol. Ils virent un homme près de la cachette, mais ne lui firent aucun mal. Une autre fois, un homme ressemblant trait pour trait à celui qui prit l'or des chimpanzés, abattit un palmier pour en extraire la sève. Des chimpanzés vinrent boire le vin de palme. L'homme, à son retour, voyant un chimpanzé dans les environs l'accuse et le tue. Les chimpanzés ne disent rien. L'homme qui voulait être roi continuait sa route. Ce jour-là, il faisait si chaud que les feuilles accablées de chaleur ne remuaient pas. [...] L'homme fatigué de marcher arrive au bord d'un fleuve qui coulait uniforme, sans un seul remous, tout blanc sous le soleil féroce. Un Martin-Pêcheur planait ; et plus haut un Aigle trompetait : « Seule la mort pour me vaincre ! » L'homme pour se reposer, grimpe sur un arbre. A peine était-il dans cet arbre que vint un homme qui ressemblait trait pour trait à l'homme au canari de vin, l'homme qui avait tué le chimpanzé. A une branche, il accroche un sac qu'il portait en bandoulière. Il se baigne longtemps, puis s'en va, oubliant de prendre son sac. Après lui, vint un chimpanzé qui se frappait la poitrine comme pour dire : « Je suis l'homme de la forêt. » Lui aussi se baigne, joue, voit le sac, le décroche, l'ouvre... C'est de l'or en pépite qu'il sème. L'homme revenant sur ses pas pour prendre son trésor, rencontre un autre chimpanzé qu'il accuse de vol. Tous les deux se prennent de querelle. Les chimpanzés et les hommes ont maille à partir. Les animaux en sont inquiets, car ils ont décidé d'en appeler à eux. L'homme qui voulait être roi, courut aussitôt vers Dieu.

- Qu'as-tu vu ?

Et il lui conta tout ce qu'il avait vu sans rien omettre.

- Et quel est le verdict des animaux ?

- Ils ne l'avaient pas encore rendu lorsque je suis parti.

- Repars donc et reviens m'apporter la sentence. Et après je te fais roi.

L'homme qui voulait être roi pour la véritable justice partit et ne revint pas. Les animaux [...] n'ont pas encore rendu le verdict... Ils s'informent, et vous demandent à vous, dans cette affaire, quel verdict prononcerez-vous ? Et depuis aussi, Dieu attend l'homme qui voulait être roi. »

Comparons dans ce tableau des aspects de ce récit traditionnel et ceux du récit picaresque.

Aspects du conte	Aspects du texte picaresque
<p>a. Structure :</p> <p>1. manque (justice),</p> <p>2. quête (être roi pour rétablir la justice),</p> <p>3. manque non comblé (désenchantement).</p> <p>C'est la structure standard des récits qui posent la problématique de la désillusion, de l'échec. Nous avons déjà démontré qu'<i>Une vie de boy</i>, <i>Les soleils des indépendances</i>, <i>Le cercle des tropiques</i>, <i>Allah n'est pas obligé</i> emploient cette structure traditionnelle.</p>	<p>a. Structure :</p> <p>1. manque,</p> <p>2. quête,</p> <p>3. désillusion/insatisfaction (manque non comblé). On parle d'échec constant comme principe régissant la vie tumultueuse du picaro.</p>
<p>b. Le voyage initiatique : « Parcours le monde et reviens me dire ce que tu as vu » recommandait Dieu à l'homme qui voulait devenir roi.</p>	<p>b. Le voyage picaresque comme moyen de formation. « Ce fut lui qui me fit homme et [...] m'a éclairé »⁸⁰² affirmait Lazare, le « père » des personnages picaresques.</p>

⁸⁰² *La vie de Lazarillo de Tormes*, op. cit., p. 8.

c. texte « ouvert » : « L’homme qui voulait être roi partit et ne revint pas. Les animaux n’ont pas encore rendu le verdict. [...] Et depuis aussi, Dieu attend l’homme qui voulait être roi. »	c. récit non conclusif.
---	-------------------------

Le parallélisme que nous venons d’établir dans ce tableau poursuit un objectif bien précis : faire prendre conscience que, du point de vue strict de l’organisation du récit, de la structure, certaines lois qui régissent la forme du texte picaresque ne sont pas étrangères à la culture africaine, à la littérature traditionnelle africaine. Renforçons ce constat avec ces débuts de conte.

La séquence « manque → départ (voyage) » est incontournable dans le récit picaresque. Elle sert de « propulseur » du récit puisqu’elle lance le héros sur la route ; elle le pousse à l’aventure. Elle est donc le point de départ de tout récit picaresque ; en d’autres termes, tout auteur « picariste » débute son texte par une telle séquence. Par ailleurs, cette séquence fondamentale permet à l’écrivain, dans la logique picaresque, de mettre en exergue les origines du héros et les raisons (plus précisément les difficultés) qui l’ont amené à l’errance. Sans taxer les débuts de conte qui suivent de picaresques, notre volonté en les citant est de montrer que cette procédure se retrouve aussi dans la forme traditionnelle africaine.

Le pagne noir⁸⁰³

« Il était une fois, une jeune fille qui avait perdu sa mère. Elle l’avait perdue, le jour même où elle venait au monde. [...] Le mari, à sa femme, fit des funérailles. Puis le temps passa et l’homme se remaria. De ce jour commença le calvaire de la petite Aïwa. Pas de privations et d’affronts qu’elle ne subisse ; pas de travaux pénibles qu’elle ne fasse ! [...] La marâtre multipliait les affronts, les humiliations, les corvées, les privations. [...] Aïwa se levait avant les coqs, et se couchait lorsque les chiens s’étaient

endormis. La marâtre cherchait ce qu'il fallait faire pour vaincre cette jeune fille. Et ces pensées par ses yeux jetaient des lueurs fauves. [...] Elle chercha ce moyen avec tant de patience, tant d'ardeur, qu'un matin, sortant de sa case, elle dit à l'orpheline :

- Tiens ! va me laver ce pagne noir où tu voudras. Me le laver de telle sorte qu'il devienne aussi blanc que le kaolin. Aïwa prit le linge noir et partit... »

Les orphelins chassés⁸⁰⁴

« Le père et la mère moururent et les laissèrent seuls. Le père avant de mourir, parla de ses enfants au chef de village. Il lui demanda de veiller sur eux. [...] Sur ces mots, le père mourut. La mère des enfants tomba malade, elle dit au chef du village: « Occupez-vous de mes deux petits enfants, je sais que je ne guérirai pas de cette maladie. » [...] Après la mort de leurs parents, les deux enfants furent chassés du village... »

L'ingrat puni⁸⁰⁵

« Il était une fois un pauvre chasseur. Oui, vraiment, un pauvre chasseur ! Le produit de sa chasse lui permettait tout juste de vivre misérablement. [...] Les années passaient. Tous les camarades de sa classe d'âge s'enrichissaient et devenaient respectés : mais lui seul restait pauvre. Un matin, quittant ses chemins habituels, il s'enfonce dans la forêt... »

A qui la pointe d'ivoire ?⁸⁰⁶

⁸⁰³ *Le pagne noir, op. cit.*, p. 18, 19.

⁸⁰⁴ Jacques Chevrier, *L'arbre à palabre. Essai sur les contes et les récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986, p. 122.

⁸⁰⁵ Suzanne Lafage et Gaston Duponchel, *Contes des lagunes et des savanes*, Paris, Conseil International de la Langue française, Paris, 1975, p. 10.

« Un jeune homme las de mener une vie monotone dans son village, décida un jour de partir. Il dit à sa mère : Je suis fatigué de vivre ici ou rien de bon ne m'attend. Je veux aller à l'aventure, par n'importe quel chemin. Peut-être trouverai-je une aubaine quelque part... »

Situation d'« orphelinage », de maltraitance, de rejet voire de mépris, de pauvreté sont dans ces quelques extraits de conte les conditions sociales qui poussent les personnages à l'aventure à l'image de Toundi, Bohi Di, Fama et de Birahima. Tout comme eux, le picaro passe inévitablement par cette étape.

Même si cela est peu fréquent, il existe des contes dans lesquels la première personne du singulier est utilisée comme modalité d'expression narrative de l'errance qui suit ces conditions de vie pénible. L'usage du « je » (narration de sa vie par soi-même, un des principes sacro-saint de la littérature picaresque) n'est donc pas absolument absente dans la formule narrative africaine traditionnelle. Nous en voulons pour preuve cet extrait.

La pierre barbue⁸⁰⁷

« Ah non ! Ananzè ne vous parlera jamais du tour que j'ai réussi à lui jouer ! Un tour de maître, un tour de chien. C'est depuis ce jour-là que mes descendants ne dorment que d'un œil, jamais sur les deux oreilles. Ananzè et moi [le narrateur, un chien] étions amis ; mais il était si faux qu'il me fallait constamment être sur mes gardes. [...] Donc, Ananzè et moi étions amis. Nous ne le sommes plus, après l'avoir été pendant autant d'années qu'il y a de cheveux sur la tête d'une jeune fille.[...] Arrêtez une seconde, vous tous qui paraissiez avoir le feu aux trousses, et écoutez ma merveilleuse histoire.

Il y a peut-être mille ans, peut-être cent mille ans, est-ce que je sais, quelque part était une pierre qui avait de la barbe. [...] On met aujourd'hui en doute l'existence de la

⁸⁰⁶ Beling Nkoumba, *Contes du Cameroun*, Yaoundé, CLE, 1978, p. 89.

⁸⁰⁷ Bernard Dadié, *Les contes de Koutou-as~Samala*, Paris, Présence Africaine, 1982, p. 75-78.

« Pierre barbue ». Or, je l'ai vue. Ananzè l'a vue, et c'est cette pierre qui nous a brouillés à jamais. [...] Un chien ne rapporte que ce qu'il a vu. Je rapporte ce que j'ai vu, ce que j'ai vécu... »

Et le chien, personnage en général méprisé dans certains contes au profit du rusé Ananzé (l'Araignée), tout comme le colonisé Toundi, le pauvre Bohi Di et le personnage picaresque de seconde zone, de se voir offrir le privilège de raconter lui-même ses aventures, c'est-à-dire comment il a déjoué un piège de Ananzè.

Si l'on s'intéresse aux personnages, on constate que les antihéros ne sont pas absents dans la pratique littéraire africaine traditionnelle. Entre autres, Zakole et Sabako sont de cette catégorie.

Zakole Zepe⁸⁰⁸

« Objet des railleries des villageois, Zakole [...] décide de voyager. Il se rend auprès de Gbato, le tresseur des bambous. Là, il s'assoit sur un lit de bambous, les bambous le pincent. Furieux Zakole s'enfuit en emportant les bambous. Il se rend chez des forgerons qui n'avaient jusque-là pas d'abri pour leur forge. Il leur offre des bambous comme abri ; mais les bambous sont incendiés. Zakole prend donc un fer de houe en compensation. Il se rend chez des planteurs d'ignames, qui ne connaissait pas le fer, n'avaient pour outil qu'un bâton en bois. Zakole fixe à l'extrémité du bâton son fer, obtient ainsi une houe. En partant, il s'enfuit avec une igname.

Zakole arrive chez les mangeurs d'huile, qui ne connaissent pas d'autre nourriture ; il leur enseigne la cuisine (à rôtir les ignames, qu'on trempe ensuite dans une sauce à base d'huile). Il dérobe un vase plein d'huile.

Zakole parvient chez un vieillard, où tous vivent en paix, ne meurent que très vieux. Il surprend son hôte se frottant d'une eau magique où a trempé son talisman. Zakole offre son huile, vole le talisman. D'où la mort du vieillard.

⁸⁰⁸ D. Paulme, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, op. cit., p. 140-142.

Zakole atteint le fleuve Ibo, si large que seul peut le traverser l'aigle *djubi*. Le fleuve est démonté. Zakole l'apaise en posant sur les flots le talisman puis il vole le sable.

Zakole arrive chez des bijoutiers qui lavent leurs bijoux avec la cendre de charbon ; il leur enseigne l'usage du sable et s'enfuit avec des bijoux.

Zakole parvient chez les « accompagnateurs d'épouses », qui conduisent la mariée chez son époux. Zakole se présente à un tel cortège, offre ses bijoux. Puis vole un pagne.

Zakole arrive dans un pays où la reine est morte depuis deux jours ; l'enterrement est fixé au troisième jour, le corps entouré de feuilles de bananier. Zakole offre son pagne. Il ampute le cadavre d'une jambe. Chargé de la jambe du cadavre, il regagne son village en poussant des cris pour écarter quiconque de son chemin. Il annonce qu'un mort le poursuit, sa vision tue. Il dépose la jambe chez lui, puis frappe le tambour, annonçant son mariage. On lui demande de s'expliquer. Il peint la jambe de plusieurs couleurs, la dispose sur le seuil, ne laissant visible que la partie du pied au genou, abuse ainsi des villageois. Les jeunes femmes chantent des chants de mariage. Le lendemain a lieu le repas de noces, que Zakole mange seul dans sa case. Le troisième jour est celui de la présentation de l'épouse. Zakole va aux champs. Les villageois sont alertés par l'odeur de putréfaction. Un petit garçon pénètre chez Zakole, il s'enfuit en pleurant. Les villageois indignés incendient la case. Zakole voyant son secret éventé, s'enfuit. »

L'absence d'héroïsme de Zakole, sa marginalité est perceptible à deux niveaux. On note d'abord son manque de scrupules : escroquerie, perfidie, fourberie, mensonges déloyauté et vol définissent ses actions. Zakole est un tricheur. Il est le « Wangrin » du texte oral. Ensuite, insensible malgré son statut de héros à la notion de l'honneur, il choisit la fuite devant la difficulté. Héros faible, poltron, il peut être perçu comme l'« ancêtre » de Toundi, de Bohi Di, etc. dans ce que nous avons qualifié d'antihonneur et qui leur a valu d'être considérés comme personnages picaresques. Cette absence de

scrupules n'est pas l'apanage des personnages masculins dans le conte. On la retrouve chez des héroïnes comme Sakole dans cet extrait chanté d'un conte.

Sakabo⁸⁰⁹

« Elle a dissipé toute ma fortune,

Sakabo a dissipé ma fortune tout entière, Sakabo.

Quels appâts as-tu utilisés pour m'attirer dans tes nasses, Sakabo ?

Ton lit mielleux m'a attiré, Sakabo.

La ceinture de perle de tes fesses m'a fait pâmer d'admiration.

Ton visage joliment maquillé de craie m'a ébloui, Sakabo.

Elle a mangé tout mon argent.

C'est Sakabo qui m'a rongé jusqu'au dernier sou, Sakabo. »

Femme fatale à la ressemblance des « picaras », Sakabo, personnage traditionnel, trouve sa « réincarnation » dans des personnages féminins du roman africain comme Chaïdana-Fille de *La vie et demie*, Sophie d'*Une vie de boy*, etc.

En revenant à Zakole, il est intéressant de noter qu'on peut reconnaître en lui certains mérites. A chaque rencontre, avant de voler, Zakole apporte ou enseigne aux hommes des techniques et des usages : fer de houe à la place du bois, offrande des bijoux lors d'un mariage, suaire pour un enterrement, etc. A partir de son apport, Zakole le décepteur prend les allures de bienfaiteur ; il est donc un personnage ambivalent, capable à la fois du « bon » et du « mauvais », possédant qualités et défauts à l'image des personnages réalistes que sont Birahima, Wangrin et le picaro.

Il arrive que certains personnages, dépourvus de tendance révolutionnaire, voire guerrière, n'ont pour seule arme que la ruse pour se sortir d'affaire. En règle générale, ils ont en face d'eux un adversaire arrogant, plus fort, puissant. C'est dans cette perspective que ruse et contre-ruse organisent ce conte mettant en scène le fragile lièvre opposé au redoutable léopard.

Le lièvre et le léopard⁸¹⁰

« Le lièvre et le léopard vivaient ensemble dans un village, mais chacun dans son quartier, avec ses femmes et ses enfants. Le lièvre ne trouvait pas grand-chose à manger. Avec sa femme et ses enfants, il se contentait d'herbes, sans plus. Le léopard au contraire, tuait beaucoup d'animaux pour nourrir ses femmes et ses enfants. Voici qu'un jour une grosse pluie, une véritable pluie battante, survint, empêchant les gens de se rendre en forêt. Or, le lièvre avait, dans sa concession et aux abords immédiats de sa case, un régime de noix de palme mûres. Il envoya donc son fils aîné décrocher ces noix, et les cadets les mirent dans un panier creux, les apportèrent à leur père. Le lièvre ordonna à sa femme d'envelopper les noix dans des feuilles pour les faire cuire au feu, à l'étouffée. Entre-temps, le feu s'était éteint dans le foyer du léopard. Ainsi, le seul feu qui restait dans tout le village se trouvait chez le lièvre. Alors le léopard envoya un de ses enfants chercher le feu chez le lièvre. Il n'y avait pas d'autre choix. Le fils du léopard dit au lièvre : « Papa m'a envoyé chercher le feu chez vous car le nôtre s'est éteint. » Le lièvre répondit favorablement et dit à son propre enfant : « Retourne cela qui cuit afin que ton camarade puisse prendre le feu. » Au même moment, l'huile des noix de palme enveloppées fit grand bruit au contact du feu. L'enfant du léopard prit le feu. Arrivé chez lui, il raconta ce qu'il vit à son père. « Tu sais, papa, sur le feu du lièvre il y a de la viande que l'on cuit à l'étouffée : la graisse de la viande inonde littéralement le feu. C'est du jamais vu ! » Le léopard envoya alors un autre enfant, plus âgé. Celui-ci dit au lièvre. « Le feu qu'on vient de prendre chez vous s'est éteint à cause de la pluie : c'est alors que

⁸⁰⁹ Jacques Chevrier, *L'arbre à palabres. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, op. cit., p. 258.

⁸¹⁰ J. Chevrier, *L'arbre à palabre. Essai sur les contes et récits traditionnels d'Afrique noire*, op. cit., p. 153, 144.

papa m'a encore envoyé prendre des chardons ardents. » L'huile des noix de palme attisait le feu. L'enfant confirma le premier rapport. Le léopard envoya, cette troisième fois, sa femme préférée : « Regarde bien ce qui cuit à l'étouffée ! » La femme répéta : « C'est exact, chéri, ils ont de la viande. C'est indescriptible ! »

Le léopard médita alors : « Que vais-je pouvoir faire ? » Peu après, un des enfants du léopard tomba subitement malade ; il fut au bord de la mort, et on le pleurait déjà. Le lièvre, qui ne se doutait de rien, dit aux siens : « On se lamente chez le léopard ! » Conformément à la coutume sociale, le léopard envoya un message chez le lièvre pour l'avertir de son deuil subit. Avant de se rendre sur les lieux des funérailles, le lièvre dit à ses enfants : « Je m'en vais avec votre mère chez le léopard pour l'assister dans sa douleur. Mais gare ! Le léopard ment. Il faut que vous quittiez le feu et que vous restiez cois dans la case. Compris. »

Pendant que le lièvre et les femmes du léopard pleurent de tristesse pour l'enfant gravement malade, le léopard s'éclipse furtivement, se rend chez le lièvre, emporte les paquets qui cuisaient à l'étouffée, gagne la forêt, tout heureux. Mais déception, amère déception : les paquets ne contiennent que des noix de palme, rien de plus. De son côté, le lièvre s'empare de la viande qui séchait sur les claies du léopard, traverse le fleuve avec sa femme et ses enfants. Fou de colère et écumant de rage, le léopard bondit, déchire les forêts, fouette les savanes, jette de la bave, va, revient, hors de lui, sans jamais tomber sur le lièvre. Finalement, il retrouve les pas du lièvre, les suit, arrive au bord du fleuve, voit le lièvre, sa femme et ses enfants de l'autre côté du fleuve. Au moment où il tente de se jeter à l'eau pour traverser le fleuve, le lièvre, qui a bonne bouche et qui sait que le léopard ne sait pas nager, de crier : « Fleuve, attrape-moi cet homme ! » Impuissant, le léopard regarde niaisement en l'air, tout malheureux, tel un baudet. C'est ainsi que le lièvre surpasse le léopard en intelligence, parce que le léopard a donné de la viande en lieu et place de noix de palme pourries. »

Dans ce conte africain, apparaît un triptyque cher à la littérature picaresque : ruse, vol, fuite. S'inscrivant dans une vision démystifiante, cette conjonction tendait à montrer comment le picaro, un gueux, un personnage de seconde zone, arrivait avec un peu d'imagination à triompher des personnages redoutables de la haute société. Et

Toundi, et Wangrin, personnages de romans africains ont aussi assumé cette fonction mais bien avant eux le lièvre, dans le texte traditionnel africain.

Nous venons de suivre une piste qui nous a paru intéressante : la critique admettant que l'esthétique picaresque occidentale en général et espagnole en particulier dérive en grande partie des textes oraux, il était opportun de fouiller dans la pratique littéraire traditionnelle africaine pour voir si on n'y trouvait pas des mécanismes qui, associés, auraient pu générer une forme endogène de picaresque. L'examen théorique et pratique qui précède nous permet de soutenir cette analyse. Les procédés picaresques sont pratiqués dans la littérature traditionnelle africaine. Ils font donc aussi partie de ce que Mohamadou Kane qualifie d'« héritage traditionnel »⁸¹¹ du romancier africain. Cela nous amène à tirer deux conclusions.

La première est empruntée à Senghor. Taxé d'avoir imité le « Centre », c'est-à-dire l'Europe, il s'est défendu en ces termes dans la postface d'« Ethiopiennes » :

« Si l'on veut nous trouver des maîtres, il serait plus sage de les chercher du côté de l'Afrique. Comme les lamantins vont boire à la source du Simal. »⁸¹²

Loin de nous toute volonté de chauvinisme, d'isolationnisme intellectuel. Nous voulons nous servir de cette réponse pour soutenir l'idée que, quand un problème d'homologie se présente entre textes africains et européens (dans le cas d'espèce), le premier réflexe du critique, il nous semble, devrait être d'interroger d'abord les pratiques littéraires africaines reconnues dans lesquelles baignent les écrivains africains. Bien sûr, par la suite, et cela est indéniable, du fait de la biculturalité incontestable de l'écrivain africain au regard de son histoire coloniale, le critique, après avoir investi la culture africaine de ce dernier, pourra interroger sa culture occidentale. Ainsi, la démarche de départ, au lieu d'être systématiquement, de l'Europe vers l'Afrique, devrait être de l'Afrique vers l'Europe et finir par une synthèse, voire une symbiose dont la finalité serait non point de hiérarchiser en termes de « Centre » et de « Périphérie » mais de relever la situation

⁸¹¹ « Sur les « formes traditionnelles » du roman africain », in *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines. Littérature, Poétique, Histoire, Géographie, op. cit.*, p. 12.

⁸¹² Léopold Sédar Senghor, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990, p. 158.

particulière et originale de la production littéraire africaine née d'une spécificité : la biculturalité.

Ces réflexions de Senghor mettent en évidence un des avantages de cette situation de l'auteur africain :

« A la découverte de Saint-John Perse, après la Libération, je fus ébloui comme Paul sur le chemin de Damas. Et le *Livre des Morts* provoqua en moi le même *ravissement*. Quoi d'étonnant ? Cette poésie n'est pas tout à fait d'Europe, et ce n'est pas un hasard si Jean Guehenno affirme que les textes des cosmologies *dogon* « ne sont pas sans analogie avec les poèmes de M. Claudel ou de M. Alexis Léger. » »⁸¹³

Le poète africain montre dans ces propos qu'un texte européen peut émouvoir un écrivain africain et l'amener à écrire non forcément pour et/ou comme le texte occidental en lui-même, mais parce qu'il lui rappelle une réalité, une sensation africaine existante et connue de lui. Finalement, c'est à cette réminiscence culturelle provoquée qu'il recourt, c'est en elle qu'il plonge pour écrire. Dans ce cas spécifique, le texte européen aura eu le mérite de servir de « déclic ». Ainsi pourrait-on, dans une certaine mesure, par exemple, expliquer l'émotion créatrice que produit le texte de Céline sur Kourouma mais dont les œuvres expriment avec intensité sa culture africaine. De sorte qu'il est possible que le picaresque célinien dont nous parlions rappelle à Kourouma les mécanismes littéraires traditionnels africains semblables au picaresque que nous avons mis en exergue. Il en va de même d'Oyono dans son rapport avec les œuvres de Voltaire.

La seconde conclusion dérive de la réflexion qui précède. Si une forme d'écriture occidentale peut rappeler une forme de penser et d'expression littéraire africaine à un auteur africain, c'est qu'il y a analogie, mais une analogie qui puise son existence dans la transculturalité.

⁸¹³ *Œuvre poétique, op. cit.*, p. 157.

III. LA PROBLEMATIQUE DU MOT ET DE LA CHOSE OU LA TRANSCULTURALITE DU PICARESQUE

Dans son analyse de l'humour en tant que forme littéraire, Robert Escarpit aboutit à un constat qui nous intéresse à plus d'un titre : la double signification de ce genre liée à la problématique du mot et de la « chose » :

« L'une sera celle du mot anglais et de la réalité anglaise d'abord [...]. L'autre sera celle du *mécanisme intemporel et universel* que l'analyse permet de découvrir dans l'humour anglais, et qu'on découvre aussi, sous mille autres formes et dans mille autres contextes [...]. L'humour n'est pas un phénomène spécifiquement britannique ; on trouverait, *hors de toute influence anglaise* et dans toutes les littératures, des auteurs à qui s'appliqueraient fort bien le nom d'humoristes. »⁸¹⁴

Robert Escarpit aboutit à ce double sens parce qu'il a reconnu que l'humour, à partir du XVIII^e siècle, est devenu à la fois un trait psychologique répandu en Angleterre et surtout une forme littéraire. La réflexion consciente, dans ce pays, s'est en effet emparée de l'humour et en a fait l'inventaire de sorte que s'est construite une esthétique de l'humour anglais. N'empêche, tout en reconnaissant l'initiative de l'élaboration d'une théorie de l'humour à l'Angleterre, le critique ne peut s'abstenir de remarquer que les mécanismes et la pratique de l'humour existent sous d'autres cieux ; à l'Angleterre la théorisation, à l'humanité la pratique d'où la théorie du mot et de la « chose » :

« D'une part, il y a le mot qui a été inventé ou emprunté pour désigner, dans un certain pays, dans une certaine communauté, un ensemble d'expériences vécues. D'autre part, il y a la « chose », c'est-à-dire le produit fini d'une réflexion qui a logiquement organisé certaines parties de l'expérience originelle, puis qui a généralisé le concept ainsi créé en l'étendant à d'autres expériences étrangères, mais similaires. »⁸¹⁵

C'est à cette vision que nous aboutissons dans notre démarche explicative des techniques du picaresque dans le roman africain. Si le mot, voire l'objet verbal, le

⁸¹⁴ Robert Escarpit, *L'humour*, Paris, 1987 (8^e édition corrigée ; 1960, 1^{ère} édition), p. 10, p. 63. Nous soulignons.

⁸¹⁵ *Ibid.*, p. 8.

contenant, le désignant, le concept picaresque (inventé par la critique) renvoie d'abord à la réalité historique et littéraire espagnole, la « chose », en d'autres termes, le contenu global, la « réalité muette », le mécanisme rationnel, la pratique a son similaire - hors de toute influence - sous d'autres cieux. Ainsi en est-il :

- du personnage de l'orphelin,
- de la maltraitance d'un personnage pauvre qui fuit son milieu natal,
- du voyage initiatique, formateur,
- de la vraie/fausse naïveté dans l'optique de la dénonciation des tares de la société,
- de la désillusion sociale,
- de l'antihéros (refus de l'engagement, peu de scrupules, etc.),
- de la lutte pour sortir d'un déterminisme social,
- du mélange des genres,
- du récit « ouvert »,
- du récit épisodique...

Cette « chose » ou ce contenu du picaresque se retrouve un peu partout dans le monde et dans le cas d'espèce dans le champ historique et littéraire traditionnel africain de sorte que sa présence dans le roman moderne africain est moins une question d'influence exogène que l'expression de la transculturalité de la « chose » picaresque⁸¹⁶.

La transculturalité qui « comme le souligne la racine latine *trans* veut dire de part en part des cultures, ou qui va à travers les cultures nationales, et aussi bien par-

⁸¹⁶ Elle est soulignée par cette brève revue littéraire : Derragui Zoubir, *Le genre picaresque dans les littératures arabe, espagnole et française*, Thèse de doctorat, Paris 3, 1987 ; Jippensa Ikkû, *A pied sur le Tôkaido : roman picaresque*, Paris, P. Picquier, 1998. Trad. du japonais par Jean-Armand Campignon ; « Aspects du picaresque en Angleterre et aux Etats-Unis, *Caliban*, n°20, 1983 ; Alexeï Slapovski, *Vodka, dollars et gueule de bois : roman picaresque*, Paris, Albin Michel, 2001. Trad. du russe de Christine Zeytounian-Beloüs.

delà, au-delà de la culture »⁸¹⁷ et qui repose sur le postulat qu'il existe des formes universelles et atemporelles de la littérature, des universaux, induit l'idée de convergence et nous amène à voir la manifestation de la « chose » picaresque dans le roman africain comme le fait d'une polygenèse. L'enjeu ou la finalité étant de faire ressortir que la similitude entre le contenu du picaresque et des formes romanesques africaines fait partie, parmi les « quatre similitudes » répertoriées par Michel Foucault, de l'« *aemulation* » qui stipule « une ressemblance sans contact [...] ni proximité de lieu. »⁸¹⁸ Toutefois, l'absence de proximité de lieu se trouve supplanté par la transgénéricité des mécanismes du picaresque qui, rappelons-le, appartiennent à la fois au genre oral et écrit, de sorte que l'universalisme du genre oral (surtout) et maintenant de l'écrit explique leur présence dans diverses cultures. Et maintenant que certaines émergent, du point de vue littéraire s'entend, on découvrira de plus en plus ce genre de similitude⁸¹⁹.

Précisons cependant que la transculturalité de la « chose » picaresque ne signifie pas, pour reprendre Foucault, une « ressemblance assurée par le jeu des sympathies » :

« La sympathie est une instance du *Même* si forte et si pressante qu'elle ne se contente pas d'être une des formes du semblable ; elle a le dangereux pouvoir d'*assimiler*, de rendre les choses identiques les unes aux autres, de les mêler, de les faire disparaître en leur individualité. »⁸²⁰

C'est dire que l'universalisme de la « chose » picaresque infère le couple sympathie/antipathie qui veut qu'une chose peut ressembler à une autre, s'approcher

⁸¹⁷ Josias Semujanga, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 29.

⁸¹⁸ Michel Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, p. 34.

⁸¹⁹ On parle d'émergence lorsqu'un phénomène littéraire, selon Jean-Marie Grassin dans son article "The problematics of emergence in comparative literary history", « gained importance and is therefore receiving extensive critical attention not only inside its own environment but also at the international level. » Cet avènement génère, dans l'espace littéraire, la déconstruction des hégémonies littéraires, intellectuelles, idéologiques et la construction d'identités plurielles qui à la fois se composent (ressemblance) et se décomposent (différence). *Emerging literatures*, New York, Bern, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1996, p. 5.

⁸²⁰ *Le mot et les choses. Une archéologie des sciences humaines, op. cit.*, p. 39.

d'elle sans s'y engloutir et préserver une certaine singularité. Ainsi, si le voyage picaresque est effectué par des personnages aux noms espagnols comme Lazarillo, Guzman, ceux des textes étudiés portent des noms d'africains (malinké, sossou (Guinée), maka (Cameroun)) que sont respectivement Birahima et Wangrin, Bohi Di, Toundi. A cela s'ajoutent les tensions locales qui font que du « pessimisme gai » qui caractérise l'aventure de Lazarillo, on passe au « picaresque tragique » africain. Ce dernier est la résultante du « pessimisme ténébreux » qu'on ressent à la lecture des textes et dont la manifestation est la mort violente de certains héros (Toundi, Fama) ou de « l'optimisme triste » dans lequel les héros survivent à la violence meurtrière ambiante qui n'est que momentanément suspendue (Bohi Di, Birahima).

Le tragique du picaresque des textes africains examinés est également renforcé par « la picarisation » des nobles. Des rois comme Fama se ridiculisent en mendiant ; ils deviennent donc des picaros, ce qui génère une nouvelle structure que nous qualifions de « picaresque inversé ». Il ne s'agit donc pas de ressemblance sans « signature ». Ainsi, d'un groupe social à un autre, d'une société à une autre, la « chose » picaresque conserve sa structure, son thème, sa morale, mais les éléments secondaires changent. Ces derniers sont en général ceux-là mêmes qui permettent aux lecteurs de retrouver dans l'univers du texte (ou du « conte romanesque » picaresque) l'image de leur société et une peinture de caractères qui s'apparentent aux leurs, entendons des éléments qui les mettent à même de se sentir concernés. C'est de cette adaptabilité que vient l'universalité de la chose picaresque. Rien d'étonnant, dès lors, qu'on en ait tiré parti dans la plupart des pays, surtout qu'ils ont en commun l'injustice sociale :

« L'inégalité des chances de la vie en société, la hiérarchie sociale rigide fondée sur la violence et le mépris des plus petits, le conservatisme politique, social et moral de la classe dominante sont autant d'aspects d'une société dans laquelle la littérature picaresque peut s'épanouir. Le simple bon sens suffit à prouver que ces notions existent dans n'importe quelle société contemporaine ou non. [...] La pensée picaresque est donc sans doute étroitement liée à une constance des relations humaines. »⁸²¹

⁸²¹ Daniel Marcheix, *Permanence et renouveau du picaresque dans la littérature française du XXe siècle*, *op. cit.*, p. 5.

Certes, l'inégalité et le malheur n'ont pas la même intensité sous toutes les latitudes mais ils sont universels à l'image de la poétique picaresque qui tire son essence, son existence de sa volonté d'appivoiser la souffrance humaine. La dimension humaine du picaresque - du fait qu'il naît de l'écoute des souffrances de l'homme - infère son universalité. C'est une écriture de la défense de la vie, des droits inaliénables de l'être humain, une poétique de dénonciation des injustices perpétrées par des systèmes politiques et des pensées abjectes et par l'exploitation de l'homme par l'homme. En tant que tel, la question du picaresque dans le texte africain n'est plus fondamentalement une question de « Centre » et de la « Périphérie » ; elle est, au-delà du débat terminologique, une réaction esthétique, voire traditionnelle humaine face à des problèmes humains (colonisation, parti unique, guerre, etc.) connus par l'être humain africain. De sorte qu'en définitive, le picaresque, ici, doit être perçu non comme une esthétique espagnole qu'on retrouverait dans le texte africain mais finalement comme une catégorie esthétique générale propre à l'humanité, surtout l'humanité angoissée, souffrante.

IV. CONCLUSION

Convergence et non imitation, tel est le constat auquel nous aboutissons dans notre démarche d'explication des mécanismes picaresques dans le roman africain. Nous nous situons non dans la dimension d'Oyono lisant *Lazarillo* mais dans celle de la rencontre des imaginaires. Cela donne lieu, selon les termes de Hans Jauss, à une « fusion des horizons »⁸²². La raison tient à la polygénéricité des principes du picaresque qui induit que ce qui est « dit » là-bas se vit également « ici » et ce, en dehors de toute influence externe. Ainsi, dans le rapport entre l'ordre du regard et celui du langage, ce qui fut dit du picaresque espagnol, dans une certaine mesure, se voit, se pratique aussi « ici ». C'est dire que l'Afrique l'a vécu, le vit mais ne l'a pas « dit ». D'où la problématique du mot et de la « chose » que nous avons soulignée pour démontrer que si le concept, dans une perspective historico-générique, est espagnol, la pratique, le contenu, dans une lecture transhistorique, est aussi africaine ou autre en n'oubliant pas

⁸²² Pour une esthétique de la réception, *op. cit.*, p. 61.

que la « chose » préexiste au mot. En fin de compte, on aboutit à la transculturalité qui est antithétique à la « muraille de la culture-prison »⁸²³ et qui implique, pour ainsi dire, l'existence d'un « picaresque muet » en rapport avec le « picaresque institutionnalisé » occidental.

Ce « picaresque muet », nous l'avons découvert dans les formes traditionnelles littéraires africaines, plus particulièrement dans le conte. En effet, Marcel Bataillon avait soutenu que le picaresque espagnol dérivait du conte. Cette piste nous a amené à analyser, avec l'appui de spécialistes en littérature orale africaine que sont Mohamadou Kane, Pierre N'Da, Denise Paulme, des formes littéraires traditionnelles africaines. Nous nous sommes aperçus de la présence et de la pratique des procédés dits picaresques dans des contes africains. Et il est remarquable que des textes d'auteurs comme Kourouma, Hampaté Bâ qui aiment s'appuyer sur les formes du récit oral soient considérés comme lieu d'expression du picaresque. Cela pour dire, dans la logique de Bataillon, mais cette fois dans l'espace africain, que l'écriture du picaresque dans le texte africain résulte de l'exploitation romanesque des formes traditionnelles porteuses des principes picaresques. Par conséquent, la similitude entre romans picaresques espagnols et romans africains découle d'une pratique commune : les formes traditionnelles en général et le conte en particulier comme source d'inspiration. Cette remarque est d'autant plus intéressante qu'on peut lire ce qui suit sous la plume de Mohamadou Kane :

« Aucun pays ne peut en revendiquer la paternité exclusive. Ils ont proliféré partout où les conditions de vie s'y prêtaient. [...] L'histoire ne nous permet pas de supposer qu'il ait existé un peuple privilégié, ayant reçu la mission d'inventer les contes dont devrait à perpétuité s'amuser l'humanité future. [...] On sait que l'existence dans plusieurs pays de contes bâtis sur les mêmes thèmes et techniques ne permet nullement de déterminer l'origine des contes. »⁸²⁴

⁸²³ Jean-Marc Moura, (notion empruntée à Sartre), *Littératures européennes et l'ailleurs*, op. cit., p. 157.

⁸²⁴ Mohamadou Kane, *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*, NEA, Abidjan - Dakar - Lomé, 1981, p. 10, 11.

Kane souligne ici l'universalité du conte en tant que genre, spécificité qui favorise l'universalité des principes du picaresque dont il est porteur, voire le véhicule. C'est une voie essentielle dans l'explication du picaresque africain.

Il a été aussi question de la logique sociale. L'écriture picaresque, avons-nous souligné avec Daniel Marcheix, est directement associée à des conditions sociales douloureuses : inégalité, pauvreté, injustice, etc. Ainsi, en Espagne, Lazarillo, de parents pauvres est victime d'une société hiérarchisée qui le maintient au bas de la société ; en Angleterre, Moll Flanders⁸²⁵, survit en se prostituant, en volant. En Allemagne, Simplicius veut partager avec la postérité les horreurs et les cruautés inouïes qui furent commises durant la guerre religieuse de Trente ans⁸²⁶. En France, Justine se plaint de l'abus du pouvoir du plus fort sur le faible⁸²⁷. En Afrique, Toundi, souffre d'appartenir à la race colonisée, et Birahima, orphelin, est victime des guerres civiles meurtrières souvent provoquées par des dictatures politiques que vit Bohi Di. Plus ou moins intenses d'un espace à un autre, ces conditions dramatiques ont favorisé l'émergence d'une écriture picaresque, celle dont la fonction première est de se dresser contre les inégalités sociales. Que des conditions de vie particulières génèrent chez des auteurs de tout horizon des réactions identiques ou des « fusions d'imaginaires » n'est pas un fait insolite comme en témoigne cette remarque de Mohamadou Kane :

« Il est certain que les peuples [...], placés dans des conditions particulières, ont répondu avec les moyens du bord à certaines exigences intellectuelles, esthétiques et morales. La similitude des situations a fait la similitude des thèmes et des techniques. »⁸²⁸

Mais peut-être, convient-il, pour mieux décoloniser tout texte picaresque hors de l'Espagne au regard de la polygénéricité et pour répondre aux défenseurs des

⁸²⁵ Daniel Defoe, *Moll Flanders*, (1772). Texte analysé par Didier Souiller dans *Le roman picaresque*, *op. cit.*, p. 105-113.

⁸²⁶ Grimmelshausen, *Les aventures de Simplicius Simplicissimus*, 1668, cité par D. Souiller, *Ibid.*, p. 71-73.

⁸²⁷ Sade, *Les infortunes de Justine*, 1787, analysé par D. Souiller, *Le roman picaresque*, *op. cit.*, p. 97-99.

⁸²⁸ *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*, *op. cit.*, p. 11.

« hétéropies »⁸²⁹, de proposer une terminologie médiane, dérivée, neutre : le « picarisme ».

⁸²⁹ « [...] les hétéropies minent secrètement le langage, empêchent de nommer ceci ou cela, brisent les noms communs, ruinent d'avance la « syntaxe », et pas seulement celle qui construit les phrases mais aussi celle moins manifeste qui fait « tenir ensemble » les mots et les choses », (*Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines, op. cit.*, p. 9). A cette tendance qui arrête les mots sur eux-mêmes au point de frapper de stérilité la pensée, de la figer, Michel Foucault oppose l'« utopie » qui recommande « un œil plus ouvert » puisqu'elle privilégie « une pensée sans espace, des mots et des catégories sans feu ni lieu, mais qui reposent au fond sur un espace solennel, tout surchargé de chemins enchevêtrés, de secrets passages et de communications imprévues. » (p. 10, 11).

CONCLUSION GENERALE :
DU PICARESQUE AU
« PICARISME » ?

Le premier objectif assigné à cette étude était de repérer les caractéristiques dominantes de l'esthétique picaresque dans *Une vie de boy*, *Le cercle des tropiques*, *L'étrange destin de Wangrin*, *Les soleils des indépendances* et *Allah n'est pas obligé*. Celui-ci nous a conduit à examiner leur intrigue. Cet examen nous a permis d'en faire ressortir les composantes que sont les origines, l'enfance et les souffrances.

Comme les picaros qui, de naissance souvent obscure ou infamante, de toutes les manières rompent rapidement avec leur famille, Toundi, Bohi Di et Birahima sont, en effet, des personnages sans attaches. Orphelins, fils de subalternes, c'est-à-dire de colonisés, de misérables paysans, les mauvais traitements qu'ils ont subis les ont poussés à la vie picaresque, autrement dit à une vie d'errance. Quant à Fama, sa déchéance sociale née de la colonisation l'a « picarisé ».

Les composantes ainsi identifiées ont été narrées dans une architecture décousue, déambulatoire et dans un univers spatial pléthorique. Ces aspects qui constituent des principes dominants du texte picaresque ont ajouté à la dimension picaresque des textes du corpus.

D'ailleurs, nous n'avons pas manqué de faire ressortir des œuvres les sous-thèmes fondamentaux que sont l'argent, l'errance, la faim, la fortune, l'apparence. Ceux-ci ont renforcé l'allure picaresque des textes africains étudiés et révélé avec intensité le désarroi.

L'étude des personnages nous a ensuite montré qu'*Une vie de Boy*, *Le cercle des tropiques*, *Les soleils des indépendances*, *Allah n'est pas obligé* mettent en scène des « êtres de papier » qui donnent le sentiment de flotter entre deux mondes. Ce sont des individus au statut imprécis, ballottés par les événements, lâches à plusieurs égards et qui connaissent la peur, le chômage, la misère, la faim.

Toundi, Bohi Di, Fama et Birahima sont des héros ou anti-héros qui éprouvent les plus grandes difficultés à se situer, ou tout simplement à exister dans une société marquée à la fois par la violence et par l'effondrement consommé des valeurs traditionnelles. Violence coloniale et néo-coloniale, le monde dans lequel ils évoluent est ravagé par une cohorte de maux plus abominables les uns que les autres et qui ont pour noms répression, racisme, délation, corruption, misère, guerre civile et tribale.

C'est un regard incisif qu'ils jettent sur un univers de cauchemar qui génère des personnages sans scrupules de la trempe de Wangrin. A l'analyse, les conditions de vie et les traits qui caractérisent Toundi, Bohi Di, Fama, Wangrin et Birahima s'apparentent à ceux des personnages de la tradition picaresque.

Maurice Molho présente l'écriture picaresque comme le « véhicule d'une pensée grave. »⁸³⁰ Dans ce cas, de quelle pensée grave peut-il s'agir dans le contexte africain ? *Allah n'est pas obligé* est représentatif pour répondre à cette interrogation.

Bien plus intensément que *Les soleils des indépendances* et *Le cercle des tropiques*, *Allah n'est pas obligé* est un champ d'expérimentation philosophique d'une interrogation fondamentale sur l'état actuel de l'Afrique. Il est la représentation panique de l'envahissement par l'intolérance, l'incertitude, l'angoisse. Dans ce texte, durant les pérégrinations transfrontalières de Birahima, l'impression de désolation provoquée par les Africains est telle que pendant la lecture, quand Kourouma accumule les mots pour accentuer les maux de l'Afrique, emballés, nous ne voyons plus de papiers, plus de pages, de mots, de lettres mais plutôt comme dans une vision, le bateau « ivre » de l'Afrique naviguant sur l'eau de la médiocrité. Au gouvernail, la guerre du sceptre, la folie des trônes. Ce bateau se dirige, si on n'y prend garde, vers le port de la mort⁸³¹. *Allah n'est pas obligé* présente donc avec la « caméra » de Birahima une Afrique dite indépendante aride, inhumaine, sans joie et sans beauté où la guerre devient un phénomène ordinaire de sorte qu'à l'instar de Bohi Di, le rêve d'une vie meilleure se trouve métaphoriquement inhumé dans « le cercueil de zinc ». D'où le « ras-le-bol » de Birahima manifeste à travers cette expression récurrente dans le texte: « J'en ai marre ! »

⁸³⁰ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. XII.

⁸³¹ Cette image a été inspirée par la construction du nom du président dictateur du *Cercle des tropiques* : Baré Koulé. En effet, aux niveaux acoustique (auditif), articulatoire, et dans une certaine mesure morphologique, Baré Koulé fait penser aux verbes « barrer » et « couler ». Ce qui n'est pas sans rapport avec son statut de personnage dont les actions contribuent, tout au long du texte de Fantouré, à barrer la voie du développement à la république des « Marigots du Sud » et à la faire couler dans les eaux troubles du désespoir. Au sujet des procédés de construction des noms, lire Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 147-150.

Pierre Guillo notait que « le véritable but de l'écrivain est d'exprimer sa société »⁸³². Dans cette logique, on peut avancer ici que Kourouma (il en va de même des autres auteurs étudiés), à travers son personnage picaresque, traduit avec intensité le cri du cœur de la société africaine en général et ouest-africaine en particulier. Ce qui laisse percevoir que l'écriture picaresque transcende ici l'anecdote truandière du texte espagnol. Il ne s'agit pas de jouer aux faux aveugles ou aux faux invalides mais de personnages « véritablement » victimes.

Réfléchissant sur *Le cercle des tropiques*, Guy Kouassi en arrive à la conclusion que cette œuvre fait partie de « celles qui « noircissent » l'Afrique et entretiennent l'idée qu'elle est « mal partie » »⁸³³. On pourrait être tenté de penser comme lui à la lecture des réflexions précédentes portant sur les dramatiques conditions de vie picaresque des personnages et leur portée idéologique. Mais cette réflexion intéressante de Maurice Molho sur la cause d'une écriture picaresque choquante nous permet de nuancer une telle lecture :

« Si l'on impose au lecteur le personnage d'un picaro, si on l'oblige à voir le monde à travers un regard aussi vil, si, en un mot, on le contraint de partager l'expérience et la pensée d'un être quasiment infrahumain, c'est à seule fin de lui présenter l'humanité – son humanité – sous un éclairage dépréciatif. [...] Le picaro met l'homme en présence de tout ce que sa condition comporte de négatif, afin de dessiller ses yeux et de démasquer les contre-vérités faussement rassurantes qui sont l'habitude de la pensée. »⁸³⁴

Sur la base de cette explication, on défendra qu'en présentant le dramatique, comme le remarque Guy Kouassi, Fantouré, Hampaté Bâ, Kourouma et bien avant eux Oyono voudraient, comme dans un miroir, révéler l'Afrique à elle-même ; lui montrer qu'elle s'étouffe, s'autodétruit. L'enjeu étant d'entraîner une véritable prise de conscience et de faire en sorte que l'Afrique se recrée pour devenir un peuple nouveau, un peuple de fraternité et de tolérance, un continent d'espérance, de paix et de progrès. Les malheurs de Birahima, entre autres, devraient donc servir de lumière et empêcher de tomber dans les mêmes travers. Ils invitent à rester vigilants de sorte que demain aucune

⁸³² Pierre Guillo, « Notes de lecture », in *Notre librairie* n°88/89 de juillet-septembre 1987, p. 162.

⁸³³ Guy Kouassi, « Le cercle des tropiques », in *Fraternité matin* du 23 janvier 1973, p. 8.

autre dictature ne naisse et n'agite profondément les bases de la liberté et du bien-être. L'écriture picaresque tragique du corpus apparaît ainsi comme une arme de lutte sociale et politique, un débat fondamental sur le phénomène du racisme, de la dictature, de la guerre. Elle sert à informer, instruire, interpeller, mobiliser, éduquer, conseiller. On note là la démarche non de pessimistes mais de moralistes. Plutôt que de voir des auteurs qui « noircissent » l'Afrique, on voit dans cette forme d'écriture une méditation et une illustration de l'expérience qu'ont pu avoir de l'Afrique des écrivains humanistes et lucides.

Didier Souiller mettait le « picaresque au service du combat d'idées. »⁸³⁵ C'est dans cette perspective que nous inscrivons les œuvres étudiées. Elles proposent un nouveau possible à créer, une humanité intelligible dans laquelle les préjugés, la torture sont méconnus. La peinture dégoûtante qu'elles font de la tyrannie politique et ethnique, entre autres, est dissuasive et vise à aboutir, à notre sens, à l'élaboration d'une théorie démocratique de développement, un antidote contre la « mal gouvernance » et l'intolérance. La bonne gouvernance et la tolérance sont donc ici plébiscitées et espérées comme en témoignent ces propos de Kourouma :

« Je crois en l'Afrique. Celui qui dit que l'Afrique est perdue ne connaît pas l'histoire de l'Afrique. Il y a cent ans, nous étions en plein esclavage ; il y a cinquante ans, nous étions en pleine colonisation. Il y a vingt-cinq ans, nous étions en pleine guerre froide. Maintenant, certes nous sommes très loin d'avoir la démocratie, mais nous avons la parole, et la parole, c'est beaucoup. Nous faisons donc de grands progrès chaque jour au point de vue des libertés et de la démocratie. »⁸³⁶

Cela dit, le pessimisme qu'on pourrait lier au picaresque tragique du corpus se trouve dépassé par le projet d'écriture dans ce qu'il suppose de foi : foi dans l'humanité en général mais aussi et surtout foi dans le pouvoir de la littérature au moyen de laquelle l'écrivain choisit d'exprimer, de communiquer, de partager son désir de changement afin de lever ou d'atténuer le doute qui pèse sur l'avenir. D'ailleurs, à ceux qui

⁸³⁴ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. XI, XII.

⁸³⁵ *Le roman picaresque, op. cit.*, p. 92.

⁸³⁶ Interview réalisée par Souleymane Senn et Christian Koko, *Notre voie* n°166 du jeudi 19 novembre 1998, p. 7. Quotidien ivoirien.

s'entêteraient et continueraient de « féconder » tyrannie et intolérance créatrices de condition de vie picaresque, Fantouré soumet cette réflexion :

« Il semblerait que les injustices sont comme des charognes, à partir d'un niveau de non-retour, elles crèvent, asphyxient autant les victimes que les bourreaux eux-mêmes. Les dictateurs, tyrans et autres adoreurs de la force, qui exploitent et tuent les peuples, devraient savoir que le bulldozer de la puissance d'un pouvoir injuste, à force de trop aplanir le terrain de la domination et de l'aliénation de l'homme, finira tôt ou tard par devenir une capacité autonome folle qui écrasera ses propres inventeurs et conducteurs. »⁸³⁷

C'est dire que tout système oppressif porte en lui-même les germes de sa propre destruction. En tant que tel, le décrire tel quel - dans sa dynamique destructrice et autodestructrice - n'est pas faire preuve de pessimisme ; c'est mieux faire comprendre, au regard de sa réalité illogique, de son absurdité, sa fin irréversible.

Le second objectif que nous nous sommes fixés était de tenter de chercher, après avoir identifié les mécanismes et la signification du picaresque dans le roman africain, ses sources. Dans cette quête, nous avons tenu compte de cette remarque de W. Umezina :

« Nul ne niera le rôle formateur des études littéraires faites par Oyono, Beti [...]. Mais c'est le rôle exact et le fonctionnement exact des formes d'ailleurs dans leur imagination créatrice, s'exerçant, elle, sur des réalités de leur pays qui est à établir. L'art du romancier représente une série de créations participant à la fois de la tradition européenne et de l'inspiration africaine. »⁸³⁸

Ce rôle de l'école – en l'occurrence coloniale – dans la formation des auteurs que nous avons étudiés nous a amené à analyser l'idéologie et le contenu général de l'école coloniale. Aucun élément précis ne nous autorise à soutenir la possibilité de l'enseignement du picaresque en tant que courant littéraire surtout qu'il véhicule un message de résistance. Il n'empêche que les romanciers issus de l'école coloniale affichent leur préférence en matière d'auteurs occidentaux.

⁸³⁷ Alioum Fantouré, *Le récit du cirque... de la vallée des morts*, Paris, Buchet-Chastel, 1975, p. 123, 124.

⁸³⁸ Willy. Umezina, *La religion dans la littérature africaine, l'exemple du Cameroun*, Kinshasa, Presse Universitaire du Zaïre, 1975, p. 42.

Oyono et Kourouma, par exemple, avouent respectivement le prestige que des auteurs comme Voltaire et Céline ont exercé sur eux. Or, des textes de ces derniers sont reconnus par la critique comme étant des champs d'expression du picaresque. Ce fait nous a amené à soutenir la possibilité d'une rencontre « inconsciente » avec des textes picaresques occidentaux. Mais quel degré d'impact accorder à ce qu'on pourrait qualifier de « fait de hasard », d'une possibilité insoupçonnée par Oyono et Kourouma lisant Voltaire et Céline ? Cette problématique nous a conduit à nuancer la vision de Roger Chemain qui postule un contact direct d'Oyono avec la littérature picaresque espagnole. Rien dans les dits et la bio-bibliographie de cet auteur n'aide à soutenir une telle optique. Il nous a semblé que cette lecture était beaucoup plus à rattacher à l'« horizon d'attente » de Chemain, à ses expériences littéraires occidentales. Il est entendu que quand on parle picaresque, la pensée, inévitablement, renvoie à la littérature espagnole. De là à lier les autres textes à l'architecture picaresque à l'Espagne, cela paraît légitime, plus exactement évident mais nous avons privilégié une autre piste mise en exergue par Marcel Bataillon.

M. Bataillon fait remarquer que le picaresque espagnol doit beaucoup au conte, principalement dans sa structure : naissance infamante ou pauvreté (situation de manque), maltraitance, fuite (ou voyage) à la fois initiatique et dénonciatrice de la société parcourue. Ce constat original nous a incité à nous demander si cette structure ne se retrouvait pas aussi dans le conte africain et partant s'il n'était pas possible de voir dans l'écriture picaresque africaine une autre expression du conte surtout que Vladimir Propp a démontré l'universalité de son contenant, de certaines structures de contes, nonobstant la couleur locale que prend le contenu.

Les investigations que nous avons menées sur les formes traditionnelles littéraires africaines avec l'appui de spécialistes comme Pierre N'Da, Denise Paulme, Mohamadou Kane, entre autres, renforcées par des exemples de contes et d'extraits de contes analysés, nous ont permis de prendre conscience, autant que Bataillon pour l'Espagne, de la présence et de la pratique des techniques littéraires picaresques dans le conte africain et donc dans l'espace littéraire africain. L'enfant victime (orphelin, pauvre, esclave, serviteur) qui fuit, plus exactement voyage pour améliorer son sort par tous les moyens (licites ou non) tout en jetant un regard critique sur son univers avec en prime l'expérience qu'il acquiert est une constance dans le conte populaire africain. Et

justement, la structure d'ensemble des œuvres étudiées se présente comme un long conte avec départ, quête, épreuves, tandis que chaque séquence reproduit à son tour cette même structure. Partant, il ne nous est plus impossible de soutenir que l'écriture picaresque africaine dérive du conte – vu surtout son impact sur les romanciers africains – et que la ressemblance découle du fait qu'auteurs espagnols et africains ont puisé à la même source : l'oralité⁸³⁹. Nous en avons tiré un certain nombre de remarques.

Si le mot, le concept est indéniablement espagnol, la pratique, le contenu, en somme la « chose » pour sa part est universelle au regard de l'universalité du genre – le conte – qui en est l'origine ou le porteur. En tant que tel, les procédés picaresques s'inscrivent dans la transculturalité. Cette modalité doublée de l'idée que le conte n'est l'apanage d'aucun peuple nous amènent à privilégier la piste de la convergence plutôt que celle de l'influence exogène dans l'explication de la ressemblance entre forme de romans africains et l'esthétique picaresque. Ainsi, au regard du fait que les principes picaresques sont présents à la fois dans le conte espagnol et africain en l'occurrence et vu que le conte préexiste à la conceptualisation du picaresque, la polygenèse se pose comme une piste fondamentale dans la quête de la source du picaresque africain. Elle inclut, comme nous le précisons à la suite de Michel Foucault, l'idée d'une ressemblance sans contact qui bien entendu n'exclut pas les renouvellements, c'est-à-dire des spécificités.

Enfin, une autre remarque majeure était que l'écriture picaresque restait liée à des conditions sociales et morales douloureuses : « Dès l'instant [...] que le malheur [...] n'est pas la condition de l'homme, la pensée picaresque jette bas les armes et expire »⁸⁴⁰ soulignait Maurice Molho. Or le malheur est le lot de l'humanité, même si, il est vrai, celui-ci varie en intensité d'un espace à un autre. Cela explique à la fois la

⁸³⁹ La plupart des chercheurs se servent de l'oralité pour différencier le texte occidental du texte africain. Généralement, l'idée est que l'oralité qui imprègne les écrits africains garantit leur originalité. *Des textes oraux au roman moderne. Etude des avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain* (Frankfurt, Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993) d'Amadou Koné illustre cette pensée. Sans nier la pertinence de cette remarque, il nous apparaît très important de faire remarquer que l'oralité peut aussi unir ces littératures.

⁸⁴⁰ *Introduction aux romans picaresques espagnols, op. cit.*, p. CXLII.

permanence et l'universalité du picaresque qui se pose doublement comme une attitude et une écriture de réaction contre toute souffrance, toute injustice.

Le professeur Cristel Pinçonat, lors d'une correspondance électronique⁸⁴¹, a mis l'accent sur le fait qu'elle remarque une forte propension à l'écriture picaresque chez des émigrés au regard des désillusions et des angoisses nées de leur situation. Elle en veut pour preuve *The Buddha of suburbia (Le Bouddha de banlieue*⁸⁴²) de Kurieshi qui peint la vie picaresque de certains indo-pakistanaïens en Grande-Bretagne. Une piste intéressante à explorer dans les textes traitant de la vie d'émigrés africains où larcins, petits métiers, emplois subalternes, domesticité, marginalité picaresque sont le lot de la majorité⁸⁴³. Tout ceci pour dire, en fin de compte, que le picaresque est beaucoup plus un fait de société qu'une question de nationalité. Cette idée apparaît en filigrane dans le second sens du terme picaresque que donne Blanca Acinas que nous utiliserons pour aboutir à notre conclusion :

« Le picaresque se conçoit comme un microgenre – reconnu, utilisé par des écrivains espagnols du temps de Cervantes et on pourrait établir une liste plus ou moins précise, selon les analystes, de ses traits caractéristiques – mais aussi comme un mésoggenre d'une portée géographique plus vaste. »⁸⁴⁴

Dans cette sorte d'antanaclase, le picaresque est présenté à la fois comme un genre national (une littérature éprise du lieu de naissance) et international. Cela conduit le plus souvent à une conclusion de type source (Espagne) et cible (manifestation internationale) ce qui ne s'accorde pas avec nos conclusions sur la polygénéricité du picaresque. La solution réside sans doute dans une distinction terminologique. Ainsi, à côté du picaresque comme microgenre, nous proposons le terme « picarisme »⁸⁴⁵ comme

⁸⁴¹ Mail reçu le 18 octobre 2002. De pinconnat.cristel@yahoo.fr à cyprienbodo@yahoo.fr.

⁸⁴² Hanif Kurieshi, *Le bouddha de banlieue*, Paris, UGE, 1993. Trad. de l'anglais de Michel Fourecy.

⁸⁴³ Le texte d'Alain Mabanckou, *Bleu-Blanc-Rouge*, (Paris, Présence Africaine, 1998), en est une illustration.

⁸⁴⁴ Blanca Acinas « Entre l'autobiographie et le picaresque », in *Lettres Romanes*, TLI, n°1-2, février-mai 1997, p. 97.

⁸⁴⁵ Nous avons emprunté ce terme à Maurice Molho (« roman picaresque », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Encyclopaedia Universalis, 1997, p. 666) et à Marcel Bataillon (*Le roman picaresque*, op. cit., p. 17). Mais ceux-ci utilisent indifféremment les termes picaresques et picarisme de

mésogène. Il se définira comme une catégorie esthétique générale, un ensemble structuré de « ressources » – universelles – propres à remplir des fonctions esthétiques et sociales dans *toute société* en crise. Ce picarisme, comme l'ont démontré nos analyses, est de détermination sociale (injustice sous toutes ses formes), littéraire (usage de certains procédés du conte), idéologique (position de l'écrivain par rapport à cette injustice ce qui induit la dualité dénonciation/proposition). En tant que tel, ce picarisme se présente comme une des manifestations du polysystème littéraire, c'est-à-dire de la multidétermination du phénomène littéraire⁸⁴⁶. Comme implication, il sera perçu, à l'image du conte dont il exploite certaines formes, dans une perspective non patrimoniale et donc dépouillé des enjeux nationalistes, régionalistes, etc⁸⁴⁷.

C'est cette forme d'écriture qui est en œuvre, en dehors des questions d'influence voire des questions nationalistes, chez le Japonais Jippensa Ikkû dans *A pied sur le Tôkaido* (1998), le Russe Alexeï Slapovski dans *Vodka, dollars et gueule de bois* (2001). Dans une Afrique soumise à la répression coloniale, on la retrouve chez Ferdinand Oyono (*Une vie de Boy, Chemin d'Europe* (1960)), Mongo Beti (*Mission terminée, Le pauvre Christ de Bomba*, 1959), Hampaté Bâ (*L'étrange destin de Wangrin*). La violence des partis uniques de l'Afrique postcoloniale favorise son usage chez Ahmadou Kourouma (*Les soleils des indépendances, En attendant le vote des bêtes sauvages*), Tierno Monénembo (*Les écailles du ciel*), Alioum Fantouré (*Le cercle des tropiques*), William Sassine (*Le jeune homme de sable*, 1979), Sony Labou Tansi (*La vie et demie*, 1979). Récemment, les guerres tribales et leur lot d'injustice ont favorisé l'« écriture picaristique » d'*Allah n'est pas obligé* de Kourouma. La prise en compte de la spécificité de ces textes au regard du contexte dans lequel ils sont produits

sorte que picaresque et picarisme ont le même sens : procédés littéraires utilisés par des écrivains espagnols aux XVIIe et XVIIIe siècles. Nous accordons pour notre part une dimension universelle, transculturelle au terme picarisme que nous mettons en parallèle et en opposition, dans certains cas, au picaresque. Le picarisme tel qu'employé ici acquiert son autonomie.

⁸⁴⁶ Sur la question du polysystème littéraire, on renvoie le lecteur à l'article de Itamar Even-Zohar, « Polysystem theory », in *Poetics today*, n°1, Vol. 11, 1990, p. 9-26.

⁸⁴⁷ Il apparaît ainsi un champ nouveau à explorer : la possibilité de voir le picaresque en tant que microgenre comme une manifestation particulière du picarisme considéré comme un mésogène, une esthétique générale, abstraite. De sorte que le picaresque espagnol, français, guinéen, ivoirien... sera perçu comme une application locale du picarisme en tant que suprastructure ou genre universel.

permettra d'étudier leur picarisme en terme de dialectique unité vs diversité ou convergence vs divergence et non dans un rapport dominant/dominé de type source/cible.

A partir de ces remarques, il devient légitime et intéressant de préciser à nouveau le thème de notre sujet. Initialement intitulé « Le picaresque dans le roman africain subsaharien », il s'est adapté à nos conclusions pour devenir finalement et donc plus exactement : **Le picarisme dans le roman africain subsaharien. Etude d'Une vie de boy, de L'étrange destin de Wangrin, du Cercle des tropiques, des Soleils des indépendances et d'Allah n'est pas obligé.**

BIBLIOGRAPHIE

I. ŒUVRES DU CORPUS

FANTOURE, Alioum, *Le cercle des tropiques*, Paris, Présence Africaine, 1972.

HAMPATE, Bâ, *L'étrange destin de Wangrin*, Paris, UGE, 1973.

KOUROUMA, Ahmadou, *Les soleils des indépendances*, Paris, Seuil, 1970.

KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000.

OYONO, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Julliard, 1954.

II. AUTRES RECITS EXPLOITES

BETI, Mongo, *Le pauvre Christ de Bomba*, Paris, Laffont, 1956.

BETI, Mongo, *Mission terminée*, Paris, Buchet-Chastel, 1957.

BETI, Mongo, *Le roi miraculé*, Paris, Corrêa, 1958.

BETI, Mongo, *La revanche de Guillaume Ismaël Dzewatama*, Paris, Buchet-Chastel, 1983.

BOTO, Eza, *Ville cruelle*, Paris, Présence Africaine, 1954.

CELINE, Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1952.

CERVANTES, Miguel, *L'ingénieux Don Quichotte de la Manche*, Paris, Garnier-Flammarion, T. 1, 1969.

DADIE, Bernard, *Le pagnon noir*, Paris, Présence Africaine, 1955.

DADIE, Bernard, *Légendes et poèmes*, Paris, Seghers, 1966.

DADIE, Bernard, *Les contes de Koutou~as~Samala*, Paris, Présence Africaine, 1982.

- DIOP, Birago, *Les contes d'Amadou Koumba*, Paris, Présence Africaine, 1961.
- DONGALA, Emmanuel, *Un fusil à la main, un poème dans la poche*, Paris, Albin Michel, 1973.
- FANTOURE, Alioum, *Le récit du cirque... de la vallée des morts*, Paris, Buchet-Chastel, 1975.
- GIDE, André, *Voyage au Congo*, Paris, Gallimard, [1927 et 1928], 1981.
- HAMPATE, Bâ, *Amkoullel, l'enfant peul. Mémoires (I)*, Paris, Actes Sud, 1992.
- HAMPATE, Bâ, *Kaïdara*, Paris, Julliard, 1969.
- JIPPENSHA, Ikkû, *A pied sur le Tôkaidô*, Paris, Philippe Picquier, 1998. Roman picaresque traduit du japonais par Jean-Armand Campignon.
- KANE, Hamidou, *L'aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961.
- KOUROUMA, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.
- KOUYATE, Mamadou, *Thiéni Gbanani, l'enfant terrible*, Abidjan, CEDA, 1979.
- KUREISHI, Hanif, *Le Bouddha de banlieue*, Paris, Christian Bourgois, 1991.
- LAYE, Camara, *Dramous*, Paris, Plon, 1966.
- MABANCKOU, Alain, *Bleu-Blanc-Rouge*, Paris, Présence Africaine, 1998.
- MENGA, Guy, *Les aventures de Moni-Mambou*, Yaoundé, CLE, 1971.
- MONENEMBO, Tierno, *Les écailles du ciel*, Paris, Seuil, 1986.
- NOKAN, Charles, *Violent était le vent*, Paris, Présence Africaine, 1966.
- OYONO, Ferdinand, *Chemin d'Europe*, Paris, UGE, 1973.
- PENDA, Ndedi, *La nasse*, Yaoundé, CLE, 1971.
- PHILOMBE, René, *Un sorcier blanc à Zangali*, Yaoundé, CLE, 1969.

SASSINE, William, *Le jeune homme de sable*, Paris, Présence Africaine, 1979.

SEMBENE, Ousmane, *Ô pays, mon beau peuple !*, Paris, Le Contemporain-Amiot-Dumont, 1957.

SENGHOR, Sédar Léopold, *Œuvre poétique*, Paris, Seuil, 1990.

SLAPOVSKI, Alexï, *Vodka, dollars et gueule de bois*, Paris, Albin Michel, 2001.
Roman picaresque traduit du russe par Christine Zeytounian-Beloüs.

SOCE, Ousmane, *Mirages de Paris*, Paris, Nouvelles Editions Latines, [1937], 1964.

SONY, Labou Tansi, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979.

TAMSIR, Niane Djibril, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.

III. QUESTION DE METHODE

DUCHET Claude *et alii*, *Sociocritique*, Paris, Nathan, 1979.

MESCHONNIC, Henri, *Pour la poétique I*, Paris, Gallimard, 1970.

ZIMA, Pierre, *Manuel de sociocritique*, Paris, Picard, 1985.

IV. OUVRAGES SUR LE PICARESQUE

1. Romans picaresques exploités

ALEMAN, Mateo, « La vie de Guzman d'Alfarache », Vol. 1 et 2, traduction de Maurice Molho, *Introduction aux romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, 1968, p. 53-755.

ANONYME, « La vie de Lazarillo de Tormes », traduction de Maurice Molho, *Introduction aux romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, 1968, p. 3-52.

2. Articles

ACINAS, Blancas, « Entre l'autobiographie et le picaresque », in *Lettres romanes*, février-mai 1997, n°1-2, p. 97-105.

ALBERES, R.M., « Renaissance du roman picaresque », in *Revue de Paris*, n°15, 1968, p. 46-53.

BURY, Emmanuel, « Picaresque », in *Dictionnaire encyclopédique de la littérature française*, Paris, Laffont, 1999, p. 773.

CAMP, Jean, « Picaresque », in *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1962, p. 324.

CAVILLAC, Cécile, « Picaresque », in *Dictionnaire international des termes littéraires*, ENSELIT (Encyclopédie électronique), <http://www.ditl.unilim.fr> (sous la direction de Jean-Marie Grassin).

CAVILLAC, Michel, « Roman picaresque et origines du roman », in *XVIIe siècle*, n°160, juillet-septembre 1988, p. 303-312.

CHEMAIN, Roger, « Errance picaresque, voyage initiatique et roman africain », in *Trois figures de l'imaginaire : les odyssées, l'héroïsation de personnages historiques, la science et le savant*, Paris, Belles Lettres, 1982, p. 103-110.

FROHOCK, W.M., « The failing center : recent fiction and the picaresque », in *Novel*, n°3, 1969, p. 62-69.

GUILLEN, Claudio, « Towards a definition of the picaresque », in *Literature as a system. Essays towards the theory of literature history*, Princeton University Press, 1971, p. 71-106.

JOLY, Monique, « Roman picaresque », in *Histoire de la littérature espagnole, Moyen-Âge-XVIe siècle-XVIIe siècle*, Paris, Fayard, 1993, p. 515-543, (sous la direction de Jean Canavaggio).

- KERNBACH, Barbara, « Voyage au bout de la nuit : un roman picaresque ? », in *Colloque international de Londres L.F. Céline*, Société des Etudes Céliniennes, 1988, p. 101-120.
- MOLHO, Maurice, « Le roman picaresque », in *Encyclopaedia Universalis*, Paris, Ed. E.U., Vol. 18, 1990, p. 306-308.
- MOLHO, Maurice, « Roman picaresque », in *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, E.U., 1997, p. 663-667.
- PETIT, Jacques, « Permanence et renouveau du picaresque », in *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971, p. 45-61.
- QUINTLLANO, Saldana, « El picaro en la literatura y en la vida españoles », in *Nuestro tiempo*, Madrid, 1926, Vol. XXV, p. 193-218.
- SOUILLER, Didier, « Le récit picaresque », in *Littératures*, n°14, printemps 1986, p. 15-26.
- VAN, Gorp Hendrik, « Traductions et évolution d'un genre littéraire. Le roman picaresque en Europe aux XVIIe et XVIIIe siècles », in *Poetics today*, n°2, Vol. 4, Summer/Autumn, 1981, p. 209-219.
- WEISGERBER, Jean, « Notes sur l'espace picaresque », in *L'espace romanesque*, Paris, L'Age d'Homme, 1978, p. 23-52.
- WHITMAN, Daniel, « The picaresque in african fiction », in *Ba Shira*, n°7, 1976, p. 44-52.
- WICKS, Ulrich, « The nature of picaresque narrative », in *P.M.L.A.*, n° 89, 1974, p. 240-249.

3. Œuvres critiques

ALTER, Robert, *Rogue's progress : studies in the picaresque novel*, Cambridge, Harvard University Press, 1964.

ASSAF, Francis, *Lesage et le picaresque*, Paris, Nizet, 1983.

BATAILLON, Marcel, *Le roman picaresque*, Paris, La Renaissance du livre, 1931.

BATAILLON, Marcel, *Introduction à la vie de Lazarillo de Tormès*, Paris, Montaigne, 1958.

BJORNSON, Richard, *The picaresque hero in european fiction*, Madison and London, University of Wisconsin Press, 1977.

CAVILLAC, Cécile, *L'Espagne dans la trilogie « picaresque » de Lesage. Emprunts littéraires, empreinte culturelle*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1984.

CAVILLAC, Michel, *Gueux et marchands dans le Guzmán d'Alfarache. Roman picaresque et mentalité bourgeoise dans l'Espagne du Siècle d'or*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1983.

CHARTIER, Roger, *Figures de la gueuserie*, Paris, Montalba, 1982.

CROS, Edmond, *Le protégé et le gueux. Recherche sur les origines et la nature du récit picaresque dans Guzman d'Alfarache*, Paris, Didier, 1967.

CROS, Edmond, *L'aristocrate et le carnaval des gueux. Etude sur le Buscon de Quevedo*, Montpellier, Centre d'Etudes Sociocritiques, 1975.

CRUZ, Anne, *Discourses of poverty : social reform and the picaresque novel in early modern Spain*, Toronto, University of Toronto Press, 1999.

CRYSTEL, Pinçonat, *Echos picaresques dans le roman du XXe siècle : Louis-Ferdinand Céline, Voyage au bout de la nuit ; Ralph Ellison, Invisible man ; Güter Grass, Le tambour*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2003.

EHLAND, Christoph, *Picaresque perspectives – exiled identities : a structural and methodological analysis of the picaresque as a literary archetype in the works of James Leslie Mitchell*, Heidelberg, Winter, 2003.

GONDEBEAUD, Louis, *Le roman « picaresque » anglais : 1650-1730*, Paris, Champion, 1979.

GUILLET, Eric, *Le roman picaresque en RDA*, Berne, P. Lang, 1997.

HAAN, Tonia, *Postérité du picaresque au XXe siècle : sa réécriture par quelques écrivains de la crise du sens, F. Kafka, L-F. Céline, S. Beckett, W. Gombrowicz, V. Nabokov*, Assen, Van Gorcum, 1995.

MAILLARD, Jean-François, *Essai sur l'esprit du héros baroque*, Paris, A.G. Nizet, 1973.

MOLHO, Maurice, *Introduction aux romans picaresques espagnols*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1968.

PARKER, Alexander, *Los pícaros en la literatura. La novela picaresca en España y Europea*, Madrid, Biblioteca Románica, 1975. Traduction de Rodolfo.

RICO, Francisco, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, Ariel, 1970.

SIEBER, Harry, *The picaresque*, London, Methuen, 1977.

SOUILLER, Didier, *Le roman picaresque*, Paris, P.U.F, 1980.

VLES, Joseph, *Le roman picaresque hollandais des XVIIe et XVIIIe siècles et ses modèles espagnols et français*, La Haye, Gravenhage, 1926.

4. Thèses et mémoires

DERRAGUI, Zoubir, *Le genre picaresque dans les littératures arabe, espagnole et française*, Thèse de Doctorat en littérature générale et comparée, Paris 3, 1987.

MAISIER, Eynon Véronique, *L'inspiration picaresque dans l'œuvre d'Albert Cohen*, Thèse de Doctorat en littérature française, Paris 4, 1998.

MARCHEIX, Daniel, *Permanence et renouveau du picaresque dans la littérature française du XXe siècle*, Mémoire de Maîtrise, Université de Limoges, 1972.

TARCHOUNA, Mahmoud, *Littérature arabe et roman picaresque espagnol*, Doctorat d'Etat, Paris 3, 1980.

5. Revue

« Aspects du picaresque en Angleterre et aux Etats-Unis », *Caliban*, n°XX, Toulouse, Université de Toulouse-le-Mirail, 1983.

V. THEORIES LITTERAIRES

BAKHTINE, Mikhaïl, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1963.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.

BENIAMINO, Michel, *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 1999.

BENVENISTE, Emile, *Problème de linguistique générale*, T. 1, Paris, Gallimard, 1966.

BERTHELOT, Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 2001.

BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.

ECO, Umberto, *Lector in fabula : le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset, 1985.

FONTANILLE, Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, PULIM, 1998.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- GREIMAS, Algirdas J., *Sémantique structurale*, Paris, P.U.F, 1986.
- GOLDMAN, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1973.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette Livre, 1996.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 115-180.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale. Les fondements du langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, P.U.F, 1992.
- JOUVE, Vincent, *La poétique du roman*, Paris, SEDES, 1999.
- LUKÀCS, Georg, *La théorie du roman*, Paris, Denoël, 1968.
- MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*, Paris, Buchet/Chastel, 1933.
- PAULME, Denise, *La mère dévorante. Essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, 1965 et 1970.
- SEMUIJANGA, Josias, *Dynamique des genres dans le roman africain. Eléments de poétique transculturelle*, Paris, L'Harmattan, 1999.
- SOURIAU, Etienne, *Les deux cent mille situations dramatiques*, Paris, Flammarion, 1970.
- TODOROV, Tzvetan, *Qu'est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique*, Paris, Seuil, 1968.
- TODOROV, Tzvetan, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978.
- VITOR, Karl, R. Scholes et alii, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986.

VI. CRITIQUES LITTÉRAIRES ET SOCIOLOGIQUES

ACHIRIGA, Jingiri, *La révolte des romanciers noirs de langue française*, Sherbrooke, Naaman, 1973.

ALMUT, Nordmann-Seiler, *La littérature néo-africaine*, Paris, P.U.F, 1976.

AMOSSY, Ruth, *Les idées reçues. Sémiotique du stéréotype*, Paris, Nathan, 1881.

ANOZIE, Sunday, *Sociologie du roman africain. Réalisme, structure et détermination dans le roman moderne ouest-africain*, Paris, Aubier-Montaigne, 1970.

BALANDIER, Georges, *Sociologie actuelle de l'Afrique noire*, Paris, P.U.F, [1955], 1963.

BEDJI, Hélé, *Le désenchantement national*, Paris, Maspero, 1982.

BELLET, R. (sous la direction de), *L'aventure dans la littérature populaire au XXe siècle*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1985.

BENOIT, Fernand, *L'héroïsation équestre*, Aix-en-Provence, Publications des Annales de la Faculté des Lettres, 1954.

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, P.U.F, 1962.

BLANCHARD, pascal, *De l'indigène à l'immigré*, Paris, Gallimard, 1998.

BOKIBA, André-Patient, *Ecriture et identité dans la littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1998.

BOURNEUF, Roland, et Réal Ouellet, *L'univers du roman*, Paris, P.U.F, 1981.

BRUNEL, Pierre (sous la direction de), *Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F, 1989.

CAMP, Jean, *La littérature espagnole*, Paris, P.U.F, 1968.

CARPENTIER, Nicolas, *La lecture selon Barthes*, Paris, L'Harmattan, 1998.

- CESAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence Africaine, 1955.
- CESAIRE, Aimé, *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine, 1983.
- CHAUNU, Pierre, *L'Espagne de Charles Quint*, Paris, SEDES, 1973.
- CHEMAIN, Roger, *La ville dans le roman africain*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- CHEMAIN, Roger, *L'imaginaire dans le roman africain d'expression française*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- CHEVRIER, Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 1984.
- CHEVRIER, Jacques, *L'arbre à palabre. Essai sur les contes et les récits traditionnels d'Afrique noire*, Paris, Hatier, 1986.
- CHEVRIER, Jacques, *Littérature africaine. Histoire et grands thèmes*, Paris, Hatier, 1990.
- CHEVRIER, Jacques, *Les Blancs vus par les Africains*, Paris, Favre, 1998.
- COUSSY, Denise, *La littérature africaine moderne au sud du Sahara*, Paris, Karthala, 2000.
- DEHON, Claire, *Le réalisme africain, le roman francophone en Afrique subsaharienne*, Paris, L'Harmattan, 2002.
- DEMOIS, René, *Le roman à la première personne*, Paris, Armand Colin, 1975.
- DESALMAND, Paul, *Histoire de l'éducation en Côte d'Ivoire. Des origines à la conférence de Brazzaville*, Abidjan, CEDA, 1983.
- DEVEZE, Michel, *L'Espagne de Philippe IV*, Paris, SEDES, 1970.
- DUFAYS, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.
- DUSAUSOY Guy Benoît et Guy Fontaine, *Histoire de la littérature européenne*, Paris, Hachette, 1992.

- DUSSUTOUR, Hammer, *Tradition orale et écriture du conte*, Paris, Présence Africaine, 1976.
- ESCARPIT, Robert, *Sociologie de la littérature*, Paris, P.U.F, 1968.
- ESCARPIT, Robert, *L'humour*, Paris, PUF, [1960], 1987.
- EUVREMER, Réda Nicole, *La littérature espagnole au Siècle d'or*, Paris, Armand Colin, 2000.
- FANON, Frantz, *Peau noire masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.
- FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.
- FEMI, Odjo-Ade, *René Maran, écrivain négro-africain*, Paris, Nathan, 1977.
- FOUCAULT, Michel, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966.
- FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, 1992, trad. de l'allemand par Denis Messier.
- GASSAMA, Makhily, *Kuma. Interrogation sur la littérature nègre de langue française*, Abidjan-Dakar, NEA, 1978.
- GASSAMA, Makhily, *La langue d'Ahmadou Kourouma ou le français sous le soleil d'Afrique*, Paris, ACCT/Karthala, 1995.
- GÖRÖG, Karady V., *Genres, formes, significations : essais sur la littérature orale africaine*, Paris, Maisonneuve & Larose, 1982.
- GOURSAUD, J.P., *Le cercle des tropiques de Mohamed Alioum Fantouré. Etude critique*, Paris, Nathan, 1987.
- GRAUBY, Françoise (sous la direction de), *Repenser les processus créateurs*, Bern, Berlin, New York, Peter Lang S.A., 2001.
- HARMAND, Jules, *Domination et colonisation*, Paris, Flammarion, 1910.

- HEGEL, Friedrich, *Phénoménologie de l'esprit*, Paris, Aubier, 1991, trad. française de Jean-Pierre Lefebvre.
- HUGON, Philippe, *L'Afrique des incertitudes*, Paris, P.U.F, 1995.
- KANE, Mohamadou, *Essai sur les contes d'Amadou Coumba*, Abidjan-Dakar, NEA, 1981.
- KANE, Mohamadou, *Roman africain et traditions : essais littéraires*, Dakar, NEA, 1982, Rééd. Karthala, 1984.
- KOM, Ambroise *et alii*, *Du récit oral au roman*, Abidjan, CEDA, 1986.
- KONE, Amadou, *Des textes oraux au roman moderne. Etude des avatars de la tradition orale dans le roman ouest-africain*, Frankfurt, Verlag fur Interkulturelle Kommunikation, 1993.
- KUNDERA, Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, 1986.
- LAFAGE, Suzanne *et alii*, *Contes des lagunes et des savanes*, Paris, Conseil International de la Langue Française, 1975.
- LAGARDE, André et Laurent Michard, *XVIIIe siècle : les grands auteurs français du programme*, Paris, Bordas, 1964.
- LEJEUNE, Philippe, *L'autobiographie en France*, Paris, Seuil, 1971.
- LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEZOU, Gérard, (sous la direction de), *Anthologie de la littérature ivoirienne*, Abidjan, CEDA, 1983.
- LUGAN, Bernard, *Afrique, bilan de la décolonisation*, Paris, Perrin, 1991 et 1996.
- MACHIAVEL, Nicolas, *Le Prince*, Paris, Flammarion, 1980.
- MAKOUTA, M'Boukou, *Introduction à l'étude du roman négro-africain de langue française. Problèmes culturels et littéraires*, Abidjan, NEA, 1980.

- MEDEWALE, Agossou, *Christianisme en Afrique. Une fraternité au-delà de l'ethnie*, Paris, Karthala, 1987.
- MELONE, Thomas, *Mongo Beti, l'homme et le destin*, Paris, Présence Africaine, 1971.
- MENDES, Pinto Fernao, *Pérégrinations*, Paris, Ed. de la Différence, 1991, trad. de Robert Viale.
- MENDO, Ze Gervais, *La prose romanesque de Ferdinand Oyono. Essai de stylistique textuelle et d'analyse ethno-structurale*, Paris, Groupe Média International, 1984.
- MESNARD, Jean, *Précis de littérature française du XVIIe siècle*, Paris, P.U.F, 1990.
- MIDIOHOUAN, Ossito Guy, *L'utopie négative d'Alioum Fantouré. Essai sur Le cercle des tropiques*, Paris, Silex, 1984.
- MONGO, Mboussa Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002.
- MOURA, Jean-Marc, *L'Europe littéraire et l'ailleurs*, Paris, P.U.F, 1998.
- MOURALIS, Bernard, *Littérature et développement*, Paris, Silex/ACCT, 1984.
- N'DA, Pierre, *Le conte africain et l'éducation*, Paris, L'Harmattan, 1984.
- NDACHI, David, *Roman et réalités camerounaises*, Paris, L'Harmattan, 1986.
- NDONGO, Fame, *L'esthétique romanesque de Beti : essai sur les sources traditionnelles de l'écriture en Afrique*, Paris, Groupe Média international, 1985.
- NYONGO, Peter et alii, *La longue marche vers la démocratie. Etat autoritaire et résistance populaire*, Paris, Publisud, 1988.
- NKOUMA, Beling, *Contes du Cameroun*, Yaoundé, CLE, 1978.
- ORECHIONI, Kerbrat Catherine, *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980.
- PAGEAUX, Daniel-Henri, *La littérature générale et comparée*, Paris, Armand Colin, 1994.

- RICARD, Alain, *Littérature d'Afrique noire. Des langues aux livres*, Paris, Karthala, 1995.
- SAMBA, Diarra, *Les faux complots d'Houphouët-Boigny : fracture dans le destin d'une nation (1959-1970)*, Paris, Karthala, 1997.
- SELLIER, Philippe, *Le mythe du héros*, Paris, Bordas, 1993.
- SENGHOR, Léopold Sédar, *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, P.U.F, 1948.
- SENGHOR, Léopold Sédar, (sous la direction de), *Hommage à René Maran*, Paris, Présence Africaine, 1965.
- SHANGO, Lokoho, *Roman et écriture de l'espace en Afrique (noire) francophone*, Paris, Presse Universitaire du Septentrion, 1995.
- SOLER, Patrice, *Genres, formes, tons*, Paris, P.U.F, 2001.
- SORY, Camara, *Gens de la parole. Essai sur la condition et le rôle des griots dans la société malinké*, Paris, ACCT, 1992.
- STAMM, Anne, *L'Afrique de la colonisation à l'indépendance*, Paris, P.U.F, 1998.
- SUHAMY, Henri, *Les figures de style*, Paris, P.U.F, 1981.
- TRAORE, Aminata, *Le viol de l'imaginaire*, Paris, Fayard, 2002.
- UMEZINWA, Willy A., *La religion dans la littérature africaine, l'exemple du Cameroun*, Kinshasa, Presse Universitaire du Zaïre, 1975.
- VERSCHAVE, François-Xavier, *La Françafrique. Le plus long scandale de la République*, Paris, Stock, 1998.
- VERSCHAVE, François-Xavier, *Noir silence. Qui arrêtera la Françafrique ?*, Paris, Les Arènes, 2000.
- ZAHAN, Dominique, *Religion, spiritualité et pensée africaine*, Paris, Payot, 1970.

ZARAGOZA, Georges, (sous la direction de), *Héroïsme et marginalité*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2002.

VII. ARTICLES

AMELAVIE, Amela, « Littérature africaine et critique traditionnelle », in *Présence africaine*, n°139, 1986, p. 10-19.

AYAD, Christophe, (propos de Kourouma recueillis par), « L'ethnie, c'est le massacre », in *Libération*, 20 et 21 janvier 2001, p. 59.

BORGOMANO, Madeleine, « Propositions méthodologiques pour l'approche des récits de voyage », in *Annales de l'Université d'Abidjan, Lettres, Arts et Sciences Humaines*, Vol. XXII, Université Nationale de Côte d'Ivoire, 1989, p. 103-119.

BRIX, Michel, « L'autobiographie et la problématique du réalisme », in *Ecriture de soi : secrets et réticences*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 29-47.

CHARTIER, Monique, « L'autocritique dans quelques romans camerounais », in *Présence francophone*, n°12, 1976, p. 19-36.

DIALLO, Alhassane, (propos de Tierno Monémbo recueillis par), « Tierno Monémbo. Grand prix littéraire d'Afrique Noire 1986 », in *Notre librairie*, n°88/89, juillet-septembre 1987, p. 106-109.

DIENG, Samba, « L'étrange destin de Wangrin. Essai d'interprétation », in *Annales de la faculté des Lettres et Sciences humaines. Littérature, Poétique, Histoire, Géographie*, Université de Dakar, n°15, 1985, p. 145-170.

DIOP, David, « Une vie de boy », in *Présence africaine*, n°11, décembre 1956-janvier 1957, p. 125, 126.

ECHENIM, Kester, « De l'oralité dans le roman africain », in *Peuples noirs/Peuples africains*, n°24, novembre-décembre 1981, p. 118-133.

FENOLI, Marc, « Kourouma, le colossal », sur <http://www.culture-developpement.asso.fr>

FERNANDO, Lambert, « Anthropologie culturelle et décolonisation du texte littéraire africain », in *Canadian journal of African Studies*, Vol. 22, 1986 p. 291-300.

FUENTES, Carlos, « « Don Quichotte » ou la vérité sauvée par le mensonge », in *Le monde*, 20 et 21 mai 2001, p. 14, 15.

GRASSIN, Jean-Marie, « The problematics of emergence in comparative literary history », in *Emerging literatures*, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris, Peter Lang, p. 5-17.

HALEN, Pierre, « Une approche des littératures francophones », in *Enseigner la francophonie*, Vol. 4, Bremen, Ed. Palabres, 2002, p. 41-56.

HARRIS, Memel-Fotê, « La bâtardise », in *Essai sur Les soleils des indépendances*, Abidjan, NEA, 1977, p. 53-66.

ITAMAR, Even Zohar, « Polysystem theory », in *Poetics today*, n°1, Vol. 11, 1990, p. 9-26.

KANE, Mohamadou, « Sur les « formes traditionnelles » du roman africain », in *Annales de la faculté des Lettres et des Sciences humaines. Littérature, Poétique, Histoire, Géographie*, Université de Dakar, n°5, 1975, p. 7-38.

KOUAKOU, Jean-Marie, « Les fonctions de l'œil dans le nouveau roman : Simon et Robbe-Grillet », in *En-Quête. Revue Scientifique de la Faculté des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, Université de Cocody, Côte d'Ivoire, n°1, 1997, p. 23-40.

KOUAME, Kouamé, « L'étrange destin de Wangrin : aspects d'un chef-d'œuvre », in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaine*, n°2, 1979, p. 67-80.

KOUASSI, Guy, « Le cercle des tropiques », in *Fraternité matin*, 23 janvier 1979, p. 8. Quotidien ivoirien.

- LAURIAN, Anne-Marie, « La compréhension de l'humour : question de langage ou question de culture ? », in *Les mots du rire : comment les traduire ? Essai de lexicologie contrastive*, Bruxelles, Peter Lang, 2001, p. 183-201.
- MAXIMIN, Daniel, (propos recueillis par), « Tchicaya/Sony, le dialogue interrompu », in *Notre librairie*, n°92-93, mars-mai 1988, p. 88-91.
- MOURALIS, Bernard, « Le roman africain et les modèles occidentaux », in *Annales de l'Université d'Abidjan, Série D Lettres*, T. 3, 1970, p. 87-93.
- MURAWA, Marie-France, « L'honneur », in *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 11, 2002, p. 545-547.
- N'DA, Paul, « Ruse et dérision dans le conte, armes de la lutte sociale et politique », in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°10, 1990, p. 39-50.
- N'DA Pierre, « Le personnage de l'orphelin dans les contes africains », in *Revue de littérature et d'esthétique négro-africaines*, n°7, 1987, p. 23-38.
- NOUREINI, Tidjani-Serpos, « Evolution de la narration romanesque africaine : l'exemple de *L'étrange destin de Wangrin* d'Amadou Hampaté Bâ », in *Présence francophone*, n°24, 1982, p. 107-121.
- PIUS, Ngandu, « Le roman africain moderne : itinéraire vers la folie », in *Présence francophone*, n°15, 1977, p. 77-92.
- PORRA, Véronique, « Moi Calixte Beyala, la plagiaire ! ou ambiguïtés d'une « défense et illustration » du plagiat », in *Palabres. Revue culturelle africaine : arts, philosophie, littérature*, n°3-4, Bremen, 1997, p. 23-37.
- REY, Pierre-Louis, « Le je et ses détours », in *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 20, 2002, p. 80, 81.
- SKINNER, Quentin, « La philosophie et le rire », in *Le monde*, 15 juin 2001, p. 20.
- SIDIBE, Valy, « Le discours du citoyen dans *Mission terminée* », in *Revue de littérature et d'esthétique africaines*, n°10, 1990, p. 101-112.

SOULEYMANE Senn et Christian Koko (interview de Kourouma réalisée par), « En Afrique, celui qui détient le pouvoir gagne les élections », in *Notre voie*, n°166 du 19 novembre 1998. p. 7. Quotidien ivoirien.

TALLA, Blaise-Pascal, « Une aube nouvelle : révolution d'octobre en Côte d'Ivoire », in *Jeune Afrique Economie*, n°319 du 6 au 19 novembre 2000. p. 5.

VERRIELE, Philippe, (propos d'Alioum Fantouré recueillis par), « L'exil : une forme de présence », in *Notre librairie*, n°88/89, juillet-septembre 1987, p. 122-124.

ZERAFFA, Michel, « Le personnage du roman », in *Encyclopaedia Universalis*, Vol. 20, 2002, p. 71-74.

VIII. DICTIONNAIRES LITTÉRAIRES

DUCROT Oswald et Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

BERCOT Martine et André Guyaux, (sous la direction de), *Dictionnaire des lettres françaises. Le XXe siècle*, Paris, Librairie Générale Française, 1998.

CHEVALIER Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, T. 1, Paris, Seghers, [1969], 1994.

DEMOUGIN, Jacques, (sous la direction de), *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures. Littératures françaises et étrangères, anciennes et modernes*, Paris, Larousse, 1986.

KOM, Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires négro-africaines des origines à 1978*, Paris, Naaman, 1983.

Le nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous les pays, Vol. 2, Paris, Laffont, 1994.

Pius, Ngandu Nkashama, *Les années littéraires en Afrique, (1912-1987)*, Paris, L'Harmattan, 1993.

TIEGHEM, Van, *Dictionnaires des littératures*, Vol. 3, Paris, P.U.F, 1968.

INDEX DES NOMS

A

Ahmadou Kourouma,7, 10, 12, 90, 206, 328
Alain Ricard,267, 268
Alexander Parker,278
Ambroise Kom,7, 8
André Gide,205

B

Bernard Mouralis,29, 247, 261, 262
Blancas Acinas,117, 238

C

Camara Laye,26, 49, 167, 261
chevaleresque,18, 19, 20, 31, 42, 134, 155, 171, 175,
275
Claude Bremond,158, 159, 165, 181, 199
Claude Duchet,14, 15

D

Daniel Marcheix,29, 51, 55, 302, 304
Daniel Whitman,6, 7, 29
Daniel-Henri Pageaux,244
David Ndachi,109
Denise Paulme,275, 276, 278, 303, 312
Didier Souiller,6, 21, 23, 47, 177, 181, 220, 230, 252,
261, 310
Dominique Zahan,122

E

Edmond Cros,21, 22, 105, 161, 187, 219
Emile Benveniste,98
endogène,10, 296
Etienne Souriau,145

F

Ferdinand Oyono,7, 10, 11, 12, 26, 31, 74, 105, 119,
150, 204, 239, 246, 252, 258, 259, 261, 266, 330
Francis Assaf,48, 58, 76, 102, 166
François-Xavier Verschave,149, 185, 211
Frantz Fanon,151, 152

G

Georges Balandier,187, 188
Guy Menga,7, 92, 206, 272

H

Henri Bergson,126, 127
Henri Meschonnic,14, 17

J

Jacques Chevrier,7, 8, 9, 13, 26, 29, 261, 290, 294
Jacques Fontanille,159, 165, 170, 178
Jacques Petit,218
Jean-Marc Moura,244
Jingiri Achiriga,161, 193
Josias Semujanga,300
Jules Harmand,247, 248, 249

L

Lucien Goldman,75, 143

M

Makhily Gassama,245
Marcel Bataillon,10, 135, 267, 303, 312, 314
Marie-France Murawa,171, 172, 175
Mateo Aleman,158, 220, 230

Maurice Molho,6, 23, 34, 39, 40, 44, 67, 72, 109,
113, 114, 148, 179, 243, 244, 246, 308, 309, 313,
314, 319

Michel Beniamino,9

Michel Foucault,300, 305, 313

Mikaïl Bakhtine,260

Milan Kundera,103, 218

Mongo Beti,8, 11, 26, 28, 33, 64, 73, 74, 157, 160,
162, 163, 193, 315, 330

N

néo-picaro,144

P

Philippe Hamon,122, 144, 150, 232, 308

Philippe Lejeune,108

Philippe Sellier,178

picaresque,5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 29, 30, 31, 34, 36, 38, 40,
41, 45, 47, 48, 51, 53, 54, 55, 57, 58, 61, 62, 67,
69, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 86, 93, 102, 103,
104, 105, 106, 109, 112, 113, 117, 118, 119, 129,
134, 135, 139, 140, 141, 144, 145, 148, 155, 156,
158, 161, 162, 165, 166, 168, 169, 171, 172, 174,
176, 177, 179, 181, 182, 183, 184, 186, 187, 192,
195, 197, 201, 207, 208, 214, 218, 219, 220, 229,
230, 232, 238, 239, 240, 243, 244, 245, 246, 247,
248, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 258, 259, 260,
261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 273,
275, 276, 277, 278, 283, 284, 287, 288, 289, 291,
296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307,
308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318,
319, 320, 321, 322, 323, 324

picaricature,143, 191

picarisme,179, 305, 314, 315, 316

picaro,5, 6, 7, 11, 13, 15, 20, 21, 25, 27, 40, 47, 48,
51, 72, 118, 144, 155, 161, 173, 174, 177, 179,

182, 184, 187, 188, 192, 194, 208, 219, 222, 229,
230, 236, 238, 252, 267, 274, 276, 277, 284, 288,
291, 294, 296, 309, 321

Pierre Brunel,243

Pierre N'da,273, 274, 303

Pierre Zima,14

polygénéricité,303, 305, 314

polygenèse,10, 244, 300, 313

R

Robert Escarpit,13, 256, 257, 298, 299

Roger Chemain,7, 8, 26, 29, 229, 232, 258, 263, 312

Roland Bourneuf,11

Roman Jakobson,115

Ruth Amossy,206

S

Sigmund Freud,125, 203

T

Thomas Melone,26, 62, 157, 163, 193

transculturalité,298, 300, 303, 313

Tzvetan Todorov,30, 79, 225, 243, 335

U

Umberto Eco,256

V

Van Tieghem,77, 98, 219

Vincent Jouve,76, 95, 133

Vladmir Propp,177

W

William Sassine,148, 315

Willy Umezina,8, 207

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GENERALE	4
PREMIERE PARTIE: LA MATIERE, LA STRUCTURE ET LE LANGAGE PICARESQUES	17
PROLEGOMENES : HISTORIQUE DU PICARESQUE ESPAGNOL ET DU ROMAN AFRICAIN	18
I. LE CHEVALERESQUE	21
II. LE PICARESQUE	23
III. CONDITIONS DE PRODUCTION DU ROMAN PICARESQUE ET DES ROMANS AFRICAINS	25
CHAPITRE PREMIER : LA MATIERE PICARESQUE DU CORPUS	33
I. UNE HISTOIRE DE LIGNAGE INFÂME : L'ANTAGONISME SOCIAL	34
II. UNE HISTOIRE D'ORPHELINS SOUFFRETEUX	51
II.1. L'« orphelinage »	51
II.2. La maltraitance des jeunes héros	53
III. UNE HISTOIRE D'ERRANCE, D'ARGENT, DE FAIM, D'APPARENCE ET DE DESTIN	58
III.1. L'errance géographique : un voyage au bout de l'abjection ?	59
III.2. Le thème de l'argent	67
III.3. L'épopée de la faim	70
III.4. Le thème de l'apparence : la problématique du masque	73
III.5. Le thème du destin : la question de la responsabilité	75
IV. CONCLUSION SUR LA MATIERE PICARESQUE	79
CHAPITRE DEUXIEME : LA FORME PICARESQUE DU CORPUS	81
I. LE PRINCIPE PICARESQUE DE LA DISCONTINUTE OU DE LA NON LINEARITE : UN ENSEMBLE FRAGMENTE	81
I.1. Structure répétitive ou récit épisodique	82

I.2. Le hasard comme principe structurant	88
I.3. Récits intercalés et mélange de genres	89
I.3. Temps discontinu et éclaté	98
II. LE PRINCIPE PICARESQUE DE L'OUVERTURE : DES RECITS NON CONCLUSIFS	106
III. CONCLUSION SUR LA FORME PICARESQUE	110
CHAPITRE TROISIEME : LE LANGAGE PICARESQUE	112
I. L'AUTOBIOGRAPHIE FICTIVE : LE « JE »-NARRATEUR OU LA VOIX DES « SANS VOIX »	112
II. LE TON PICARESQUE	123
II.1. L'ironie	124
II.1.1. L'ironie comme arme du procès du colonisateur dans <i>Une vie de boy</i>	125
II.1.1.1. L'ironie à valeur culturelle	125
II.1.1.1.1. La valeur de l'araignée dans une situation de contraste	125
II.1.1.1.2. Le rôle symbolique du fromager dans une situation d'ironie du sort	128
II.1.1.2. L'ironie classique	129
II.1.1.2.1. La description ironique des personnages féminins blancs	129
II.1.1.2.2. Le rire ironique	131
II.1.1.2.3. La parole isolée ou insérée du narrateur	133
II.1.1.2.4. Les allusions sarcastiques	134
II.1.2. L'ironie comme moyen de raillerie des indépendances africaines : le regard sur soi	135
II.2. Le langage non ennobli ou non poétique	140
III. CONCLUSION SUR LE LANGAGE PICARESQUE	145
DEUXIEME PARTIE: LA "PICARICATURE" DES PERSONNAGES PRINCIPAUX: L'ANTIHEROÏSME PROCLAMÉ AU SERVICE DE LA DÉNONCIATION	142
CHAPITRE PREMIER : ATTITUDES PICARESQUES DES HEROS	151
I. LA NAÏVETE	151
II. LA PASSIVITE OU LE HEROS INVOLONTAIRE	165
III. L'ANTIHONNEUR	177

IV. UNE PERSONNALITE « ECLATEE »	193
V. CONCLUSION SUR LES ATTITUDES PICARESQUES	198
CHAPITRE DEUXIEME : STATUT OU RÔLE PICARESQUE : PERSONNAGE DU SERVITEUR-OBSERVATEUR	202
I. DES OBSERVATEURS ET REVELATEURS DE PRAXIS SOCIALES NEGATIVES	203
I.1. Les Blancs de Dangan vus par les Noirs dans <i>Une vie de boy</i>	203
I.2. Les politiciens africains vus par Bohi Di dans <i>Le cercle des tropiques</i> et par Birahima dans <i>Allah n'est pas obligé</i>	216
II. DES HEROS TRANSFORMES ET PROGRESSISTES : « LE PICARESQUE DE LA RESISTANCE »	227
III. L'ECHEC CONSTANT DES HEROS : DU RELATIVISME AU PESSIMISME PICARESQUE	237
IV. CONCLUSION SUR LE STATUT PICARESQUE DU PERSONNAGE-OBSERVATEUR	246
TROISIEME PARTIE : DYNAMOGENESE OU EMPRUNT EXTERNE ? ORIGINE(S) DU PICARESQUE DANS LE ROMAN AFRICAIN	242
CHAPITRE PREMIER : LA FORME PICARESQUE DU CORPUS AFRICAIN : UNE QUESTION D'INFLUENCE OCCIDENTALE ?	253
I. L'ECOLE COLONIALE : UNE COURROIE DE TRANSMISSION DU PICARESQUE OCCIDENTAL ?	254
I.1. La doctrine initiale coloniale : un argument en défaveur de l'enseignement du picaresque à l'école coloniale	255
I.2. Un contact « inconscient » avec le picaresque occidental ?	260
II. LA SOURCE DU PICARESQUE AFRICAIN : UNE QUESTION D'« HORIZON D'ATTENTE » DU LECTEUR ?	264
III. CONCLUSION	272
CHAPITRE DEUXIEME : LE PICARESQUE, UNE ESTHETIQUE TRANSCULTURELLE	275

I. MISE EN PARALLELE ENTRE CERTAINES STRUCTURES DU CONTE AFRICAIN ET CELLES DU PICARESQUE	279
II. QUELQUES CONTES ET EXTRAITS DE CONTES AFRICAINS EMAILLES DE MECANISMES DITS PICARESQUES.	288
III. LA PROBLEMATIQUE DU MOT ET DE LA CHOSE OU LA TRANSCULTURALITE DU PICARESQUE	308
IV. CONCLUSION	312
CONCLUSION GENERALE : DU PICARESQUE AU « PICARISME » ?	306
BIBLIOGRAPHIE	317
INDEX DES NOMS	337