



HAL
open science

Fictions d'enfance : le personnage-enfant dans les récits francophones

Charlène Walther

► **To cite this version:**

Charlène Walther. Fictions d'enfance : le personnage-enfant dans les récits francophones. Littératures. Université de Strasbourg; Université Laval (Québec, Canada), 2023. Français. NNT : 2023STRAC007 . tel-04228181

HAL Id: tel-04228181

<https://theses.hal.science/tel-04228181>

Submitted on 4 Oct 2023

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

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



ED520- ÉCOLE DOCTORALE des Humanités
UR 1337

THÈSE présentée par :
Charlène WALTHER

soutenue le : 28 juin 2023

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**
Discipline/ Spécialité : Littératures française et francophones

FICTIONS D'ENFANCE
Le personnage-enfant dans les récits francophones

THÈSE dirigée par :

M. MANGEON Anthony
Mme HEL-BONGO Olga

Professeur, université de Strasbourg
Professeure, université Laval

RAPPORTEURS :

M. DEMEULENAERE Alex
M. SEMUJANGA Josias

Professeur, université de Lorraine
Professeur, université de Montréal

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme CHAVOZ Ninon
M. PINSON Guillaume

Maître de conférences, université de Strasbourg
Professeur, université Laval

REMERCIEMENTS

J'aimerais d'abord remercier toutes les personnes qui m'ont soutenue durant mes études et mes années de thèse. Merci à ma famille, qui m'a inculqué l'importance du travail et la conscience des pouvoirs symboliques. Merci à la communauté stimulante des doctorantes et des doctorants d'avoir été présente pendant ce parcours et de m'avoir prodigué conseils, force et courage. Je pense particulièrement à Amélie, Anaïs, Emmanuelle, Herman, Johanne, Jules, Léa, Lucas, Maëva, Paloma, Rachel, Rocio, Samia et Yasmina. Merci enfin à Gregory, pour sa curiosité, son soutien et son implication.

Plusieurs professeurs ont joué un rôle déterminant dans mon travail de thèse par leurs enseignements, leurs lectures et leurs retours critiques. Je remercie François Dumont pour son séminaire de doctorat sur les carnets et cahiers d'écrivains, qui a nourri ma réflexion sur l'écriture de Réjean Ducharme ; Ninon Chavoz et Suzanne Lafont pour leurs commentaires judicieux lors de mes comités de suivi de thèse à l'Université de Strasbourg ; Fernando Lambert et Jean-Philippe Marcoux pour leur évaluation et leurs conseils lors de mon examen de doctorat à l'Université Laval ; Guy Dugas, Xavier Garnier et Pierre Halen pour leurs retours sur mes communications à Montpellier et à Metz. Je remercie particulièrement Ninon Chavoz, Alex Demeulenaere, Guillaume Pinson et Josias Semujanga d'avoir accepté de lire ma thèse et de faire partie de mon jury de soutenance.

Je remercie également les institutions qui, par leur soutien financier, ont permis à cette thèse d'aboutir : l'Université de Strasbourg pour le contrat doctoral qu'elle m'a généreusement allouée ; l'école doctorale des Humanités, le laboratoire « Configurations littéraires », le Programme doctoral international (PDI) de cette même université, ainsi que le Conseil en Sciences humaines du Canada (CRSH), pour leurs bourses de mobilité. Je remercie aussi chaleureusement le département de littérature, théâtre et cinéma de l'Université Laval pour ses bourses de réussite, de mobilité et de fin de thèse.

J'adresse un remerciement spécial à Marie-Claude Asselin, Hanna Eriksson et Virginie Herbasch pour leur disponibilité et leur prévenance dans la mise en place et la gestion administrative de ma cotutelle de thèse.

Je tiens enfin à remercier infiniment mon directeur et ma directrice de recherche pour leur soutien et leurs enseignements tout au long de ce parcours. Merci à Anthony Mangeon d'avoir éveillé, par ses cours passionnants, mon intérêt pour les littératures francophones et de me guider dans les voies de la recherche depuis mes années de Master, avec rigueur et franchise. Merci également à Olga Hel-Bongo de m'avoir si généreusement accueillie à l'Université Laval, de m'avoir partagé sa vision de la recherche, d'avoir été exigeante et à l'écoute. Vous m'avez amenée à me dépasser, et l'aboutissement de ce projet doit beaucoup à vos conseils, à vos relectures attentives et à votre soutien.

LISTE DES ABRÉVIATIONS

Les œuvres du corpus et d'autres textes des auteurs du corpus seront cités à l'aide des sigles suivants. Ceux-ci seront placés dans le corps du texte, entre parenthèses et en caractères droits, suivis du numéro de la page. Les références complètes se trouvent dans la bibliographie générale à la fin de la thèse.

- AA : *L'Avalée des avalées*
ABE : *À bout d'enfance*
AE : *Antan d'enfance*
B : *Balta*
CC : *Confidence pour confidence*
CE : *Chemin-d'école*
CSH : *Des chauve-souris, des singes et des hommes*
DV : *Demain j'aurai vingt ans*
E : *Les Enchanteurs*
FG : *La Fille du Gobernator*
GC : *Le Grand Cahier*
LP : *La Preuve*
LPN : *Lumières de Pointe-Noire*
MA : *Mes Afriques*
NV : *Le Nez qui voque*
O : *Ouregano*
Oc : *L'Océantume*
P : *Pseudo*
PA : *La Promesse de l'aube*
PDM : *Pourquoi tu danses quand tu marches ?*
SR : *Solo d'un revenant*
T : *Transit*
TM : *Le troisième Mensonge*
VC : *Verre Cassé*
VDS : *La Vie devant soi*
VM : *Vie et mort d'Émile Ajar*

INTRODUCTION

1. Motivation et intérêt du sujet

Notre intérêt de recherche pour la thématique de l'enfance dans les littératures francophones est né pendant nos études de Master en littératures française, générale et comparée à l'Université de Strasbourg, où nous avons soutenu un mémoire portant sur la question des « langages de l'enfance » dans quatre romans écrits à la première personne : *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme, *La Vie devant soi* de Romain Gary, *Transit* d'Abdourahman A. Waberi et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou. À la suite d'une analyse énonciative de ces œuvres, nous concluons que ces langages avaient pour but d'imiter l'enfance, mais selon des critères ne reposant pas sur des référents sociologiques : les écrivains empruntaient le détour de la fiction, créant de toutes pièces un langage « de l'enfance » reposant en particulier sur l'oralisation du discours et sur la mise en place d'une naïveté (parfois feinte) enfantine. Surtout, ce langage était défini comme tel en tant qu'il s'opposait à d'autres, considérés comme « adultes » dans les œuvres. Ces divergences permettaient de faire porter aux langages créés le sceau d'une inhérente singularité, reflétant celle de l'enfant dans un monde d'adultes, et permettant des jeux sur l'écriture et le style de l'auteur. Nous aimerions, dans le cadre de notre recherche de doctorat, poursuivre notre cheminement en élargissant le corpus et en recentrant l'analyse sur le personnage-enfant dans son ensemble : non seulement son langage, mais aussi sa construction. Nous avons choisi à cette fin d'étudier huit récits francophones, narrés à la première ou à la troisième personne : *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme (1967), *La Vie devant soi* de Romain Gary (1975), *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof (1986), *Chemin-d'école* de Patrick Chamoiseau (1994), *La Fille du Gouvernator* de Paule Constant (1994), *Transit* d'Abdourahman A. Waberi (2003), *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui (2008) et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou (2010).

Les œuvres choisies ont été publiées entre 1967 et 2010 par des auteurs d'horizons culturels divers. Trois raisons ont motivé ce regroupement. Premièrement, ces écrivains ont en commun une œuvre prolifique et une reconnaissance institutionnelle dans l'ensemble de la francophonie. Réjean Ducharme, Romain Gary et Patrick Chamoiseau sont considérés comme des figures majeures des littératures québécoise, française et

antillaise ; Agota Kristof est citée dans des manuels et précis d'Histoire littéraire sur la littérature suisse romande¹ ; Paule Constant a été élue à l'Académie Goncourt en 2013 ; Kossi Efoui, Abdourahman A. Waberi et Alain Mabanckou sont reconnus comme des écrivains de la postcolonie. Ce dernier a obtenu la Chaire de création artistique au Collège de France pour l'année 2015-2016. Tous ces auteurs sont également récipiendaires d'un ou de plusieurs grands prix littéraires².

Deuxièmement, chacun des écrivains choisis présente un intérêt particulier pour le personnage-enfant. Celui-ci est central dans la plupart, sinon l'ensemble, des œuvres de Réjean Ducharme, Romain Gary et Paule Constant. Patrick Chamoiseau et Agota Kristof ont tous deux exploré l'enfance dans une trilogie³. Cette thématique apparaît également dans plusieurs récits de Kossi Efoui⁴, Abdourahman A. Waberi⁵ et Alain Mabanckou⁶. Ce dernier a également dirigé un recueil de nouvelles centré sur des souvenirs d'enfance⁷ et traduit un récit d'enfant-soldat de l'écrivain Uzodinma Iweala⁸. Nous avons retenu l'œuvre de chaque auteur dans laquelle le personnage-enfant exerce une grande influence sur le fil narratif du récit et illustre le mieux la question de la fictionnalité de l'enfance.

Troisièmement, dans chacun des récits sélectionnés, la thématique de l'enfance est liée à des situations socio-historiques marquées par des phénomènes de domination, dont l'enfant est victime, acteur ou témoin. *Le Grand Cahier* représente, sans la nommer, l'occupation de la Hongrie par l'Allemagne durant la Seconde Guerre mondiale ; *La Fille*

¹ Voir notamment Dominique Combe, *Littératures francophones : questions, débats et polémiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2019 (2010) ; Marie Bornand, « Figures de l'exil », dans Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse Romande*, 4, Lausanne, Payot, 1999, p. 319-334.

² Pour n'en citer que quelques-uns, Romain Gary, Patrick Chamoiseau et Paule Constant ont obtenu le Prix Goncourt, respectivement pour *Les Racines du ciel* (1956), puis *La Vie devant soi* (1975 – mais Gary a été obligé de le refuser pour des raisons judiciaires, ayant publié ce roman sous pseudonyme), *Texaco* (1992) et *Confidence pour confidence* (1998). Paule Constant a notamment été récipiendaire du Prix Valéry-Larbaud pour *Ouregano*, Agota Kristof du Prix européen de l'ADELF (Association Des Écrivains de Langue Française) pour *Le Grand Cahier*, Patrick Chamoiseau du Grand Prix Carbet de la Caraïbe pour *Antan d'enfance*. Kossi Efoui s'est vu attribuer trois prix pour *Solo d'un revenant* (Prix Tropiques, Prix Ahmadou Kourouma et Prix des cinq continents de la francophonie). Alain Mabanckou et Abdourahman A. Waberi en ont remporté pour certaines ou l'ensemble de leur œuvre : pour Waberi, on peut citer le prix Albert Bernard en 1994 pour *Le Pays sans ombre*, ou encore le Grand prix littéraire d'Afrique noire en 1996 pour *Cahier nomade. Demain j'aurai vingt ans* de Mabanckou a reçu le Prix Georges Brassens.

³ *Une enfance créole* et *La Trilogie des jumeaux*.

⁴ Kossi Efoui, *Cantique de l'acacia*, Paris, Éd. du Seuil, 2017.

⁵ *Pourquoi tu danses quand tu marches ?*

⁶ *Petit Piment, Les cigognes sont immortelles*, « Ma Sœur-Étoile », « Le coq solitaire », « La double vie selon grand-père Moukila ».

⁷ Alain Mabanckou (dir.), *Enfances : nouvelles*, Bertoua, Ndzé, 2006.

⁸ Iweala Uzodinma, *Bêtes sans patrie*, traduction d'Alain Mabanckou, Paris, Éd. de l'Olivier, 2008.

du Gouvernator se déroule au sein du baignoire de Cayenne ; *Le Nez qui voque* a comme trame de fond Montréal et la Révolution Tranquille ; *La Vie devant soi* explore des questions sociales contemporaines dans la France des années 1970, comme la situation des immigrants ou l'interdiction de l'euthanasie ; *Chemin d'école* prend place en Martinique peu après la départementalisation des Antilles et montre l'aliénation du sujet antillais par l'institution scolaire. *Demain j'aurai vingt ans* se déroule au Congo Brazzaville dans les années 1970 et suit de près la politique communiste de Marien Ngouabi, mais également l'actualité internationale avec la chute du chah d'Iran Mohammad Reza Pahlavi en 1979 ; *Transit* représente la guerre civile de Djibouti (1991-2001) et la situation de réfugiés politiques en France ; enfin, *Solo d'un revenant* dépeint la réalité contemporaine de l'enfant-soldat africain à travers l'évocation d'un conflit armé fictif dans un pays africain imaginaire. Ce faisant, l'enfance apparaît comme un moyen de mettre en scène le rapport problématique qui unit l'enfant au contexte social dans lequel il évolue.

Avant d'étudier particulièrement le personnage-enfant dans les œuvres du corpus, il convient de définir et de contextualiser la notion d'enfance, sujette à variations selon les époques et les zones géographiques. Étymologiquement, elle est dérivée du participe présent *infans*, signifiant « ne parlant pas ». Le premier traité distinguant les différents âges de la vie, paru au VI^e siècle, la définit justement à partir de cette signification, et l'envisage comme un âge allant de la naissance à la septième année de la vie d'un individu :

Commence cet âge quand l'enfant est né et dure jusqu'à sept ans, et en cet âge ce qui est né est appelé enfant, qui vaut autant à dire comme non parlant, pour ce qu'en cet âge il ne peut pas bien parler ni parfaitement former ses paroles, car il n'a pas encore ses dents bien ordonnées ni affermi⁹.

Dans *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Philippe Ariès étudie les représentations culturelles et sociales de l'enfant en Occident et montre à quel point l'enfance est en réalité une construction sociale relativement récente, qui évolue au fil du temps. Au Moyen Âge les enfants étaient encore selon lui souvent perçus comme des adultes en miniature, quoiqu'ayant encore du mal à articuler une parole. L'enfance n'était pas seulement associée à un âge de la vie, mais pouvait aussi désigner les classes sociales les plus pauvres, considérées comme socialement dépendantes des catégories plus

⁹ *Le Grand propriétaire de toutes choses*, dans Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éd. du Seuil, 1975 (1960), p. 8-9.

aisées¹⁰. Aussi, le nom « garçon » désigne en ancien français tant un enfant qu'un valet – une acception encore présente aujourd'hui dans certains usages du terme pour désigner un employé travaillant dans le service à la clientèle, un homme non marié, ou un « garçon d'honneur » lors d'un mariage, par exemple.

Ariès avance qu'un « sentiment de l'enfance¹¹ », c'est-à-dire une prise de conscience des particularités de l'enfant par rapport à l'adulte, de nature différente selon les époques, émerge en Europe plutôt tardivement, au XIII^e siècle. Il montre notamment que le « mignotage¹² », un goût de la haute société pour le babillage enfantin au XVI^e siècle, laisse place au XVII^e siècle à une conception de l'enfance influencée par les moralistes et les éducateurs catholiques, qui s'intéresse à la psychologie propre de l'enfant et consacre la notion d'innocence, de beauté et de naïveté enfantines¹³, et qui influence les figurations de l'enfance encore aujourd'hui.

Lorsqu'apparaît ce « sentiment de l'enfance », on commence à accorder une place particulière à l'enfant dans les œuvres littéraires et picturales, preuve de l'intérêt grandissant qu'on porte à cette figure. Déjà présent dans des récits du XVIII^e siècle¹⁴, c'est à partir du XIX^e siècle qu'il commence à devenir central dans la littérature et dans la société, notamment du fait de certaines réformes sociales réglementant la scolarisation et le travail des enfants, comme la loi Guizot en 1833, qui oblige chaque commune française à ouvrir une école primaire, ou encore, en 1841, l'interdiction d'engager des enfants de moins de huit ans dans les fabriques de plus de vingt ouvriers – loi qui semble certes légère aujourd'hui. Les représentations littéraires tendent de fait à augmenter, par le biais des premiers récits d'enfance¹⁵.

Ces visions de l'enfance ne sont bien sûr pas toutes propres à l'Occident. La vision chrétienne de l'enfance comme innocence a notamment influencé d'autres pays. Par rapport à la notion de « garçon » mentionnée plus haut, souvent traduite par *boy* dans le contexte africain, Marco Gardini indique, dans un article sur les hommes exerçant le

¹⁰ Philippe Ariès, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, *op. cit.*, p. 15.

¹¹ *Ibid.*, p. 2.

¹² *Ibid.*, p.136.

¹³ *Ibid.*, p. 114.

¹⁴ Par exemple dans *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau, dans *Paul et Virginie* de Bernardin de Saint-Pierre.

¹⁵ On peut nommer à cet égard *Vie de Henri Brûlard* de Stendhal, *L'Enfant* de Jules Vallès. Le personnage-enfant devient aussi plus présent dans le roman, comme on le voit par exemple dans *Les Misérables* de Victor Hugo.

métier de *boy* au Togo¹⁶, que ces derniers peinent à être considérés comme des hommes adultes dans la société, du fait de leur célibat et de leur précarité financière. Nous retrouvons donc la confusion entre l'enfance comme âge de la vie et comme manière de désigner une situation sociale moins privilégiée.

Il convient toutefois de cerner certaines particularités du rapport à l'enfance en Afrique et aux Antilles. Cécile Leguy souligne que « dans les sociétés lignagères, l'enfant est d'abord "enfant du lignage" avant d'être l'enfant de ses seuls parents biologiques, et c'est toute une constellation de relations qui assurent à son égard les fonctions parentales¹⁷. » Des publications contemporaines étudient des pratiques telles que le confiage¹⁸, c'est-à-dire le transfert de la relation parentale à d'autres personnes que les géniteurs de l'enfant, ou encore l'importance accordée à la famille étendue¹⁹ et aux relations transgénérationnelles entre les enfants et leurs grands-parents, qui transforment les rapports à l'enfance et la place de l'enfant dans la société. Ces différents usages sont souvent délégitimés dans les médias occidentaux²⁰. Cécile Leguy observe par ailleurs que ces conceptions sont remises en question par les bouleversements historiques qui ont touché et touchent certains pays :

Les bouleversements qu'ont connus les sociétés africaines ces dernières décennies ont eu des répercussions sur la famille et sur les relations entre ses membres, en particulier sur la place des enfants. La scolarisation, l'exode rural saisonnier ou définitif, le déplacement des populations ou le décès de certains membres de la famille du fait des conflits ou des maladies entraînent la reconfiguration des structures familiales et transforment les rapports au sein du réseau de parenté²¹.

¹⁶ Marco Gardini, « *Working as a "Boy" : Labor, Age & Masculinity in Togo, c., 1975-2005* », dans Elodie Razy et Marie Rodet (dir.), *Children on the Move in Africa : Past and Present Experiences of Migration*, Woodbridge, James Currey, 2016, p. 104-122.

¹⁷ Cécile Leguy, *L'Expression de la parentalité dans les arts de la parole en Afrique*, Paris, Karthala, 2019, p. 10.

¹⁸ Fiona Bowie, *Cross-Cultural Approaches to Adoption*, Londres, Taylor & Francis, 2004.

¹⁹ Élodie Razy, « La famille dispersée (France/Pays soninké, Mali) : une configuration pluriparentale oubliée ? », dans *L'Autre : cliniques, cultures et sociétés*, n°11 (2010), p. 331-339.

²⁰ Nous pensons notamment à un documentaire français diffusé en 2017, intitulé *Enfants esclaves du Bénin*, qui compare le confiage à l'esclavage des migrants africains en Lybie (diffusé dans l'émission *Sept à huit* sur TF1, il n'est plus accessible pour visionnement). Les autorités politiques du pays s'étaient indignées de ce raccourci (*TVC Bénin*, « Le reportage de TF1 sur l'Esclave au Bénin indigné l'opinion publique béninoise », 28 novembre 2017, dans *Youtube*, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=2-zR8IGbL4o> [Page consultée le 22 février 2021]).

²¹ Cécile Leguy, Cécile Leguy, *L'Expression de la parentalité dans les arts de la parole en Afrique*, op. cit., p. 9.

Notons que cette déclaration peut aussi s'appliquer au contexte occidental, notamment à des conflits comme la guerre de l'ex-Yougoslavie (1991-2001) ou la Seconde Guerre mondiale.

À l'échelle internationale, la notion d'enfance est influencée par des pratiques et des visions sociales, mais aussi par certaines idéologies, notamment occidentales, véhiculées dans des discours politiques, médiatiques et humanitaires. Aussi, elle a été utilisée dans un sens métaphorique pour justifier la base idéologique de la colonisation. Dans ce cadre, le colonisé est parfois présenté comme un « enfant » qu'il faudrait éduquer. Selon David Niget,

avec le territoire, c'est l'enfance qu'il s'agit de coloniser au XIX^e siècle [...]. La protection de l'enfance s'est réalisée au prix de sa ségrégation, de son arrachement à un « milieu » jugé corrompé, d'où la nécessité d'une migration forcée, d'un (dé)placement. Plus encore, cette protection s'est accomplie au prix de l'aliénation de l'enfant en tant que sujet. L'enfant, sous la plume des médecins, des pédagogues, des économistes du XIX^e siècle, devient progressivement, un « autre ». Au fur et à mesure que l'on étudie l'enfant et que l'on marque sa spécificité physiologique, psychique, économique, on fabrique également sa différence. Et cette altérité qui le rend étranger au monde des adultes est décrite comme une sorte de sauvagerie, qui se cristallisera, au XX^e siècle, dans la notion d'adolescence. Sous la plume du psychologue Granville Stanley-Hall, l'enfance récapitule l'évolution humaine, du primitif au civilisé. On perçoit bien ici à quel point les parallèles entre le sauvage et l'enfant sont prégnants, et comment le pouvoir colonial pourra alors s'appliquer à l'enfant en toute légitimité. Sauvage, l'enfant est un être à éduquer, par la force si nécessaire, tout comme l'indigène²².

L'assimilation du colonisé à l'enfant est notamment un héritage de la pensée de Hegel, énoncée dans *La Raison dans l'Histoire*, qui postule que l'Afrique et l'Amérique seraient des continents restés à l'état d'enfance, le Noir et l'Autochtone de grands enfants dépourvus de raison²³.

²² David Niget, « Enfances colonisées : une histoire postcoloniale des migrations juvéniles, XIX^e-XX^e siècles », dans *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 14 (2012), [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/rhei.3381> [Page consultée le 31 mars 2020], p. 1-2.

²³ « Ainsi, les Américains sont comme des enfants inconscients qui vivent au jour le jour, privés de toute intention et de toute réflexion supérieure. La faiblesse du tempérament américain fut une des principales raisons de l'importation des Nègres en Amériques : on les y amena en effet pour exploiter, dans les travaux, leurs forces étant donné leur meilleure aptitude à s'assimiler à la civilisation européenne, si on les compare aux Américains. » (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'Histoire*, Paris, Le Livre de poche, 2005 (1822), p. 234).

Analysant des discours plus contemporains, Marie Rodet et Elodie Razy insistent sur la tendance, relayée notamment par les médias et les organismes humanitaires, à faire des enfants africains des victimes :

In the contemporary literature on child migration in Africa, there are numerous variations on the trope of the child as a victim, which sometimes occur in combination – what Hepburn calls « the exploitation narrative » [...] : the slave child, the malnourished child, the orphaned child, the exploited child, the refugee child, the child soldier, the street child, the witch child and so on²⁴.

Ces deux idées de l’Africain comme enfant et de l’enfant-victime se nourrissent l’une l’autre, comme en témoigne par exemple le malencontreux discours de Dakar, prononcé en 2007 par le président français alors en exercice, Nicolas Sarkozy. Ce dernier s’adresse aux Africains pour vanter sa proposition d’une Union Méditerranéenne, et les représente comme des enfants que le traité pourrait sortir de la misère. À cette fin, il mobilise tout à la fois le stéréotype de l’Africain comme enfant et de l’enfant africain comme victime :

Alors seulement [lorsque les Africains auront accepté la proposition de la France d’une Union Méditerranéenne], l’enfant noir de Camara Laye, à genoux dans le silence de la nuit africaine, saura et comprendra qu’il peut lever la tête et regarder avec confiance l’avenir. Et cet enfant noir de Camara Laye, il sentira réconciliées en lui les deux parts de lui-même. Et il se sentira enfin un homme comme tous les autres hommes de l’humanité²⁵.

De telles conceptions infusent également la réception critique des récits d’enfance africains, dont Alioune Sow a relevé les deux principaux clichés de lecture : l’« orientation nativiste », qui lie l’enfance à une éducation africaine traditionnelle, faite de rites, coupée des valeurs associées à l’Occident, idéalisée et figée dans un temps vu (parfois à tort) comme pré-colonial, et l’idée selon laquelle l’enfance, en Afrique, ne peut qu’être tragique et rappeler l’assujettissement des Africains à un Occident qui les domine idéologiquement et économiquement : « l’enfance permettrait de comprendre les raisons de [l’]aliénation [de l’Afrique], les causes de son inertie, en

²⁴ Elodie Razy et Marie Rodet (dir.), *Children on the move in Africa: past and present experiences of migration*, *op. cit.*, p. 3-4. « Dans la littérature contemporaine traitant des migrations d’enfants en Afrique, on trouve de nombreuses variations autour du trope de l’enfant-victime, parfois accompagné d’autres clichés sur l’enfance africaine (ce qu’Hepburn nomme “l’exploitation narrative”) [...] : l’enfant-esclave, l’enfant mal nourri, l’enfant-orphelin, l’enfant exploité, l’enfant réfugié, l’enfant-soldat, l’enfant des rues, l’enfant-sorcier et bien d’autres. » (Nous traduisons)

²⁵ Nicolas Sarkozy, « Discours de Dakar », dans *Le Monde*, [en ligne]. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar_976786_3212.html [Page consultée le 16 janvier 2023].

raison de sa confrontation à un apprentissage incompatible avec des réalités héritées de la colonisation ou des instabilités et des fatalités de la postcolonie²⁶. »

Ces différentes conceptions montrent bien que l'enfance est un âge de la vie, mais également une notion fluctuante, parfois métaphorique ou symbolique, apte à être réappropriée et reconfigurée par différents discours sociaux. Pour pouvoir au mieux laisser la place à l'expression des visions de l'enfance et de l'enfant développées dans les œuvres du corpus, nous avons choisi, dans le cadre de ce travail, de considérer comme enfant tout individu ayant moins de dix-huit ans, en accord avec la législation internationale qui octroie le statut d'enfant à « tout être humain âgé de moins de dix-huit ans, sauf si la majorité est atteinte plus tôt en vertu de la législation qui lui est applicable²⁷ ». Nous appliquons la même définition aux deux enfants-soldats du corpus (*Transit* et *Solo d'un revenant*), car si dans un premier temps la *Convention* fait référence à l'enfant-soldat comme tout enfant ayant moins de quinze ans enrôlé dans un conflit armé²⁸, cet âge est relevé à 18 ans en 2001²⁹.

Les œuvres du corpus semblent chercher à s'émanciper, ou à se jouer, des définitions stéréotypées de l'enfance, qui associent la notion à des valeurs de pureté, d'innocence et de naïveté, ou qui reconduisent des clichés comme ceux du colonisé comme enfant ou de l'enfant-victime. De cette façon, elles préparent la possibilité d'une réappropriation de l'enfance dans et par la fiction. Aussi, nous aimerions, à la suite de Suzanne Lafont, envisager l'enfance non seulement comme un âge de la vie linéaire et chronologique mais aussi comme un événement :

Si l'enfant nécessite toute une dramaturgie pour être approché, c'est que l'enfance n'est pas donnée, elle dépend de notre regard, de notre écoute, de notre désir de la faire apparaître, de la nature de nos interrogations. De nombreux peintres et plasticiens (Bellmer, Klee, Balthus par exemple) ont élaboré des processus complexes – qu'on peut appeler « dispositifs d'enfance » – pour faire *naître* l'enfance comme événement, dégagée des représentations plus ou moins stéréotypées que

²⁶ Alioune Sow, *Vestiges et vertiges : récits d'enfance dans les littératures africaines*, Arras, Artois Presses Université, 2011, p. 10-11.

²⁷ Assemblée générale des Nations Unies, *Convention relative aux droits de l'Enfant*, article 1, 1989, [en ligne]. <https://www.ohchr.org/fr/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-child> [Page consultée le 6 mars 2023].

²⁸ *Ibid*, article 38.

²⁹ Assemblée générale des Nations Unies, *Protocole facultatif à la Convention relative aux droits de l'enfant, concernant l'implication d'enfants dans les conflits armés*, 2001, [en ligne]. <https://www.ohchr.org/fr/instruments-mechanisms/instruments/optional-protocol-convention-rights-child-involvement-children> [Page consultée le 6 mars 2023].

l'on s'en fait. [...] C'est sur ce processus d'invention de l'enfance, et non sur le personnage déjà constitué de l'enfant, qu'on voudrait faire porter l'accent. En somme, en quoi consiste en littérature l'acte de « faire l'enfant » ?³⁰

Nous retenons ainsi l'idée du processus d'invention de l'enfance par un écrivain qui, pour se faire, s'amuse lui-même à « faire l'enfant », c'est-à-dire à jouer de son écriture pour développer une vision personnelle du personnage-enfant. Se référant à la pensée de Giorgio Agamben, de Walter Benjamin ou de Gilles Deleuze, Suzanne Lafont voit l'enfance comme un « devenir », sans commencement ni fin, une « machine » ou un « bloc » qui ne se fixe pas dans le souvenir, mais est déterritorialisée par le regard de l'écrivain, c'est-à-dire déplacée dans un autre contexte, dans lequel l'enfance est sans cesse déconstruite et reconstruite. Cette déterritorialisation permet d'envisager une enfance non figée dans une origine, mais en construction perpétuelle³¹.

Dans notre corpus, l'invention de l'enfance se manifeste selon nous par la fictionnalisation du personnage-enfant. Du latin *ingere*, signifiant « façonner » et par extension « feindre », « inventer », la fiction se caractérise par son caractère imaginaire et construit. Jean-Marie Schaeffer, dans *Pourquoi la fiction ?*³², et Gérard Genette, dans *Fiction et diction*³³, ont défini cette notion, le premier dans le domaine des arts mimétiques (cinéma, littérature, peinture, jeux vidéo), le second dans le texte littéraire. Jean-Marie Schaeffer envisage surtout la fiction comme un mode particulier de représentation (*mimesis*), fondé sur le « faire-comme-si ». Plus particulièrement, la fiction constitue une « feintise ludique partagée » utilisant les moyens de la « feintise sérieuse », qu'il définit comme « leurre, tromperie », reposant sur le « module épistémique des croyances³⁴ » (ce qui appartient à l'ordre du vrai, du faux, du possible, du probable, de l'impossible...). Au contraire, la feintise ludique fait entrer le lecteur dans un univers imaginaire reconnu comme tel par ce dernier, qui ne repose sur aucun critère de vérité³⁵. Genette, plus centré sur le support littéraire et sur une analyse linguistique héritée de John Searle, parle quant à lui d'assertions « non sérieuses » ou « non littérales³⁶ ». De la notion

³⁰ Suzanne Lafont, *Récits et dispositifs d'enfance (XIX^e-XXI^e siècles)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2012, p. 8. En italique dans le texte.

³¹ Gilles Deleuze, « Ce que les enfants disent », dans *Critique et clinique*, Paris, Les Éd. de Minuit, 1993, p. 81-88.

³² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1999.

³³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.

³⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 161.

³⁵ *Ibid.*, p. 147.

³⁶ *Ibid.*, p. 61.

de fiction, nous retiendrons donc l'idée de construction d'une enfance reposant sur l'imaginaire et sur la feintise.

Le personnage-enfant, dans les œuvres à l'étude, est selon nous mis en scène de manière paradoxale : son enfance est d'un côté annoncée par la mise en place d'« effets d'enfance³⁷ », c'est-à-dire des marqueurs énonciatifs ou diégétiques supposés imiter des traits associés à cet âge dans l'imaginaire collectif. D'un autre côté, elle apparaît défigurée³⁸, dédoublée, rendue méconnaissable par la fiction et en contraste avec le caractère souvent immaculé, lisse, harmonieux et monologique associé à l'enfance et que nous avons relevé. La représentation de l'enfance se trouve ainsi perturbée par des éléments tissant l'identité du personnage, témoignant d'une tension entre l'emprise des stéréotypes et la tentative d'y apposer un regard singulier. Ainsi, des contradictions dans le contexte de la diégèse ou dans les regards d'autres personnages, des intrusions métatextuelles de l'auteur, ou encore un registre fantastique ou merveilleux, mettent en avant la fiction de l'enfant. Par conséquent, il est perçu comme un être énigmatique, voire évanescent, qui échappe à la saisie du lecteur. Nous utilisons l'expression « fictions d'enfance » pour désigner cette tension entre la création d'effets d'enfance et la monstration du leurre de cette enfance : l'œuvre littéraire peut négocier avec les codes pour proposer une vision critique et personnelle. Si l'étude de l'enfance et du récit d'enfance dans les littératures francophones a fait l'objet de plusieurs études³⁹, notre

³⁷ Nous nous inspirons pour ce terme de la notion d'« effet de réel » développée par Roland Barthes (« L'effet de réel », dans *Communications*, n°11 (1968)) et de celle d'« effet peuple » de Jérôme Meizoz, qui caractérise les énonciations de personnages à l'origine sociale modeste dans des romans des années 1920-1930 (*L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001).

³⁸ Voir la définition de « Défigurer », dans *CNRTL*, [en ligne]. <https://www.cnrtl.fr/definition/défigurer> [Page consultée le 25 septembre 2021] : « Altérer l'aspect du corps, et en particulier les traits du visage, jusqu'à le rendre méconnaissable ». Par extension : « Altérer l'aspect réel d'une chose. » Quasi synonyme de « dénaturer ».

³⁹ Voir par exemple Monique Boucher, *L'Enfance et l'errance pour un appel à l'autre : lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2005 ; Marie Bulté, *Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans les littératures africaines*, thèse de doctorat, Rennes, Université Rennes 2, 2016 ; Gérard Christon, *Le Récit d'enfance dans la littérature antillaise de langue française (1950-2004) : mythes et réalités, fiction et vérité*, thèse de doctorat, Pointe-à-Pitre, Université Antilles-Guyane, 2009 ; Suzanne Crosta, *Récits d'enfance antillaise*, Sainte-Foy, GRELCA, 1998 ; Maroua El Naggare, *Traces d'enfance : analyse littéraire de trois recueils francophones de récits d'enfance*, Munich, AVM Éditions, 2015 ; Pauline Franchini, *La Littérature de jeunesse contemporaine des Amériques à la croisée des minorités (Brésil, Caraïbe, États-Unis)*, thèse de doctorat, Dijon, Université Bourgogne Franche-Comté, 2021 ; Ariste Chryslin Kondo, *Le Récit d'enfance aux Antilles*, thèse de doctorat, Cergy, Université Cergy-Pontoise, 2016 ; Alioune Sow, *Vestiges et vertiges : récits d'enfance dans les littératures africaines*, *op. cit.*

démarche transnationale ainsi que notre intérêt pour la question des fictions d'enfance restent encore largement inexplorés.

2. Présentation du corpus

Nous avons sélectionné un seul récit de chaque auteur étudié pour notre corpus principal, afin d'étudier des manifestations diverses de la représentation du personnage-enfant. Le texte sélectionné est celui qui, selon nous, accorde le plus grand impact au personnage-enfant sur l'économie de l'œuvre et illustre le mieux notre propos. Nous nous référerons occasionnellement à d'autres textes, des auteurs du corpus mais également d'autres écrivains, selon les nécessités et les besoins de l'analyse et de la démonstration.

Réjean Ducharme, *Le Nez qui voque* (1967)

Réjean Ducharme (1941-2017) est un écrivain, dramaturge, sculpteur, scénariste et parolier québécois, né à Saint-Félix-de-Valois et mort à Montréal. Il est considéré comme une figure majeure de la littérature québécoise. Il grandit dans une famille modeste. Son père violent le chasse à sa majorité. Il occupe alors successivement plusieurs emplois précaires qu'il ne conserve pas à long terme (placier dans un cinéma, commis de bureau, recrue à la Royal Canadian Air Force ou encore commis au dépouillement du courrier) et il écrit durant son temps libre. La publication de *L'Avalée des avalées* (1966) aux éditions Gallimard alors qu'il est âgé de 25 ans, après le refus de l'éditeur montréalais Pierre Tisseyre d'un manuscrit de *L'Océantume*, crée une polémique que Myrienne Pavlovic a intitulée « l'affaire Ducharme⁴⁰ ». La maturité de l'écriture et le succès d'un jeune homme inconnu de l'institution littéraire et très protecteur de sa vie privée⁴¹, qui n'acceptera que peu d'entrevues dans sa carrière, font douter de son existence. L'affaire est finalement réglée deux ans plus tard, à la suite de deux entrevues : un professeur invité à l'Université de Montréal, Clément Rosset,

⁴⁰ Myrienne Pavlovic, « L'affaire Ducharme », dans *Voix et images*, vol. 6, n°1 (1980), p. 75-95.

⁴¹ Il déclare notamment lors d'une entrevue : « Je ne veux pas que ma face soit connue, je ne veux pas qu'on fasse le lien entre moi et mon roman. [...] Je ne veux pas être pris pour un écrivain. Je ne veux pas être connu. » (Gérald Godin, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », dans *Le Magazine Maclean*, septembre 1966, p. 57. Extrait reproduit dans Réjean Ducharme, *Romans*, Paris, Gallimard, 2022, p. 58 et 62.)

rencontre Ducharme à la demande des éditions Gallimard afin de mettre un terme aux rumeurs ; puis le journaliste Normand Lassonde surprend l'auteur en se rendant chez lui accompagné d'un photographe⁴². Il devient ensuite un écrivain institué. L'enfance est une thématique centrale dans ses quatre premiers romans, qui se trouve de manière sous-jacente dans l'ensemble de son œuvre. *Le Nez qui voque* est son deuxième texte publié.

L'enfance particulière de Mille Milles, narrateur d'un journal intime fictif, est visible dès la première page de l'œuvre : « J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans » (NV, 8). De la même manière, son amie Chateaugué a « quatorze ans mais est une enfant de six ans » (NV, 21). Le roman nous présente donc d'emblée une enfance plus symbolique que réaliste. Ces énoncés en apparence paradoxaux, équivoques, semblent avoir pour but de réduire la distance entre les enfants que les personnages étaient et les adolescents qu'ils sont devenus, qui regardent leur passé avec nostalgie et envie. Dans le but de ne jamais quitter cette enfance rêvée et en réalité déjà disparue, ils planifient leur suicide. Ainsi l'enfance, aube de la vie, est mise sur le même plan que la mort, son crépuscule. Elle est aussi associée à un idéal de révolte et de pureté, apparaissant dans le rejet de la société de consommation des années 1960 et par un détachement de tout ce qui pourrait être de nature sexuelle. Mille Milles tente ainsi de lutter contre son propre désir qui, selon lui, l'éloigne de l'enfance, pour tenter de se (re)créer une identité enfantine.

Émile Ajar (Romain Gary), *La Vie devant soi* (1975)

Romain Gary (1914-1980), né Roman Kacew, est un auteur français d'origine russe né à Vilnius (dans l'actuelle Lituanie) et mort à Paris. En 1915, il est déporté avec ses parents en Russie à cause d'une mesure d'expulsion des Juifs. Ils reviennent à Vilnius en 1921, puis Gary et sa mère, séparée, s'installent à Varsovie, en Pologne, où l'enfant suit des cours de français, avant d'émigrer dans le sud de la France en 1928. Il a été impliqué dans les luttes contre la ségrégation aux États-Unis. Auteur d'une œuvre romanesque prolifique, il a également été scénariste et réalisateur, aviateur, résistant pendant la Seconde Guerre mondiale, puis diplomate au service de la France en Bulgarie, en Bolivie, en Suisse et aux États-Unis. L'Histoire (notamment celle de la Seconde Guerre

⁴² Normand Lassonde, « Réjean Ducharme ? Oui, c'est moi ! », dans *Le Nouvelliste*, 10 août 1968, p. 1 et 24.

mondiale), l'identité et la création sont des thématiques importantes de son œuvre. Il est le seul auteur à avoir obtenu deux fois le Prix Goncourt : en 1956 pour *Les Racines du ciel*⁴³ et en 1975 pour *La Vie devant soi*, l'un de ses derniers romans, publié sous le pseudonyme d'Émile Ajar, incarné alors publiquement par Paul Pavlowitch, neveu de Romain Gary. L'identité réelle d'Ajar a été divulguée dans une lettre de Gary, datant de mars 1979 mais publiée à titre posthume : *Vie et mort d'Émile Ajar*.

Dans le roman à l'étude, *Momo*, enfant d'origine algérienne élevé par Mme Rosa, une ancienne prostituée juive ayant survécu à sa déportation à Auschwitz, raconte son histoire à la première personne. À travers son récit, le lecteur est témoin des injustices sociales et de la misère quotidiennes vécues par les personnes pauvres, souvent issues de l'immigration, dans la France urbaine des années 1970, en particulier dans le quartier parisien de Belleville, où Momo réside. Il apprendra à la fin de l'œuvre l'identité des destinataires de son récit, à savoir Ramon, psychiatre, et sa compagne Nadine, qui ont adopté Momo après la mort de Mme Rosa. Gary met en place des effets d'enfance par le biais d'un récit oralisé « donn[a]nt à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit⁴⁴. » Dans le même temps, il présente l'enfance de son personnage comme un leurre. Par exemple, s'il a dix ans au début du roman, Momo apprend au milieu de l'œuvre qu'il aurait en réalité quatorze ans, et une « erreur » dans les dates indique qu'il pourrait être âgé de dix-sept ans. Sa parole est également comparée à celle d'un « poète » ou d'un « révolté » (VDS, 888) par d'autres personnages, qui associent symboliquement l'enfance à la création et à la marginalité.

Agota Kristof, *Le Grand Cahier* (1986)

Agota Kristof (1935-2011) est une romancière, poétesse et dramaturge suisse d'origine hongroise, née à Csikvánd et décédée à Neuchâtel. Elle grandit dans diverses villes hongroises, dont Köszeg, qui aurait servi d'inspiration pour la ville où prend place *La Trilogie des jumeaux*, nommée « la Petite Ville » dans *Le Grand Cahier*, puis « K. » à partir du deuxième opus, *La Preuve*. En 1956, alors âgée de 21 ans et accompagnée de

⁴³ Romain Gary, *Les Racines du ciel*, dans Romain Gary, *Romans et récits*, I, Paris, Gallimard, 2019 (1956), p. 183-614.

⁴⁴ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, op. cit., p. 35.

son époux et de leur fille de quatre mois, Kristof quitte son pays illégalement pendant l'Insurrection de Budapest. Elle se réfugie à Neuchâtel, en Suisse, où elle apprend le français, travaille comme ouvrière dans une horlogerie et écrit. Son œuvre est marquée par son exil dans un pays qu'elle qualifie dans son autobiographie de « désert », marqué par « ces journées de travail mornes, ces soirées silencieuses, cette vie figée, sans changement, sans surprise, sans espoir » (A, 51), et par la nostalgie de son pays natal, où elle a laissé famille, amis et premiers manuscrits. *Le Grand Cahier*, publié après plusieurs pièces de théâtre, est son premier roman.

Ce récit relate la vie de Hans et Klaus, encore enfants et anonymes dans cet opus. Le lecteur ne connaît pas leur âge, mais ils se remémorent dans l'œuvre leur premier jour d'école, trois ans avant la situation d'énonciation (GC, 27). Le récit n'est pas explicitement contextualisé, même si des événements racontés font penser à l'occupation de la Hongrie par l'Allemagne entre 1944 et 1945, lors de la Seconde Guerre mondiale. Au moment de la diégèse, les jumeaux ne sont plus scolarisés à cause de la guerre. À la première personne du pluriel, comme s'ils avaient fusionné en un seul être, ils écrivent leur quotidien dans leur « Grand Cahier ». Dans un pays indéfini, ils présentent un monde occupé par une armée étrangère où la violence semble avoir perverti toutes les émotions humaines. Maltraités par leur grand-mère, chez qui leur mère les a laissés avant de repartir vers la « Grande Ville » constamment bombardée, abandonnés par leur père, témoins de déportations, les jumeaux vont pratiquer des « exercices » de désensibilisation, dans le but de ne plus souffrir de la violence ambiante. Dans la foulée, ils tentent de développer une écriture « objective », détachée de tout affect. Petit à petit, ils deviennent en apparence indifférents à la souffrance comme à l'amour.

Patrick Chamoiseau, *Chemin-d'école* (1994)

Patrick Chamoiseau, né en 1953 à Fort-de-France, est un écrivain majeur de la littérature martiniquaise, connu pour ses nombreux romans et essais. Romancier, essayiste, dramaturge, poète, conteur, scénariste et bédéiste, il naît et grandit à Fort-de-France dans une famille modeste avant d'aller faire des études supérieures en France. Il devient ensuite éducateur au centre pénitentiaire de Fleury-Mérogis, en banlieue parisienne, puis au tribunal de la jeunesse de Fort-de-France. Il vit actuellement à Paris.

Il entre d'abord en littérature par le biais de bandes dessinées, publiées sous le pseudonyme Abel dans des revues antillaises, puis par des pièces de théâtre, avant d'acquérir une reconnaissance internationale à la publication de son premier roman, *Chronique des sept misères* (1986)⁴⁵. Il est particulièrement connu pour être le co-auteur, avec Jean Bernabé et Raphaël Confiand, de l'essai *Éloge de la créolité* (1989)⁴⁶, qui a marqué un tournant dans la littérature antillaise et prône, entre autres, la singularité de la position des Antillais, non seulement descendants des Africains et des Européens, mais situés à un carrefour de cultures : « La Créolité est l'*agrégat interactionnel ou transactionnel*, des éléments culturels caraïbes, européens, africains, asiatiques, et levantins, que le joug de l'Histoire a réunis sur le même sol⁴⁷ ». L'Histoire, la mémoire et l'identité sont des thématiques importantes de son œuvre.

Dans sa trilogie autobiographique *Une enfance créole*, il raconte son enfance⁴⁸. *Chemin-d'école*, le deuxième tome, est centré sur l'entrée du « négrillon » à l'école primaire et sur la désillusion que suscite cette expérience. En effet, l'enfant se trouve confronté à une domination idéologique qui se manifeste par le rapport diglossique entre les langues française et créole. Son identité créole et antillaise, son expérience du réel et son rapport au monde qui l'entoure se trouvent invalidés par l'institution scolaire assimilationniste qui sévit dans les années 1950 aux Antilles. L'enfant doit trouver son identité à mi-chemin entre le langage du maître et celui de son ami Gros-Lombric. Chamoiseau écrit son autobiographie à la troisième personne et surnomme son personnage-enfant « le négrillon », marquant déjà une forme de distanciation de l'auteur et d'universalisation de l'enfance racontée, de ce fait fantasmée. Cela mènera l'auteur à qualifier sa trilogie de « *demi-fiction* » dans *À bout d'enfance* (ABE, 43. En italique dans le texte).

⁴⁵ Patrick Chamoiseau, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.

⁴⁶ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiand, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 2010 (1989).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 26. En italique dans le texte.

⁴⁸ Les autres tomes sont *Antan d'enfance* et *À bout d'enfance*.

Paule Constant, *La Fille du Gouvernator* (1994)

Paule Constant est une romancière et essayiste française née à Gan dans le Sud-Ouest de la France en 1944. Son enfance est marquée par des déplacements et des voyages, entrecoupés de séjours en France, son père étant médecin au sein de l'armée coloniale française. Paule Constant grandit ainsi successivement en Algérie, en Guyane, au Cameroun, en Tunisie et à Djibouti, avant un retour en France en 1960. Le voyage fait également partie intégrante de sa vie à l'âge adulte⁴⁹. Elle soutient deux thèses de doctorat, en 1975⁵⁰ et en 1987⁵¹ et enseigne la littérature française à l'Université d'Aix-Marseille. En 2000, elle crée le Centre des écrivains du Sud – Jean Giono, qui organise des rencontres littéraires et a accueilli depuis lors environ 400 écrivains de langue française. Depuis 2013, Paule Constant est membre de l'Académie Goncourt. L'enfance, l'Afrique, l'éducation des filles et le colonialisme sont récurrents dans son œuvre.

Dans *La Fille du Gouvernator*, Chrétienne, âgée de sept ans, accompagne ses parents au baignade de Cayenne, dont son père est devenu gouverneur. Dès qu'elle pose le pied sur la terre ferme de Cayenne, son corps s'atrophie et sa mémoire devient hypermnésique, enregistrant tout ce qui l'entoure et faisant d'elle une observatrice distante des événements. Délaissée par ses parents, elle est élevée par les bagnards dans un monde à la fois merveilleux et effrayant, traumatique et cruel, contaminé par la mort et la violence. À la fin de cette « initiation », après la disparition de ses deux parents, la fillette quitte l'île comme « sanctifiée » par le regard du bagnard Dédé qui l'observe, resté sur la barge, « mont[er] très haut, plus haut que le bateau, vers le ciel » (FG, 203), dévoilant qu'elle n'appartient plus, ni à l'ordre de l'enfance, ni à celui du réel. La narration de ce roman est extradiégétique, selon un point de vue souvent externe à l'enfant.

⁴⁹ Elle a notamment vécu à Abidjan, a voyagé aux États-Unis, en Martinique, en Allemagne, en Grèce, en Belgique et en Amazonie.

⁵⁰ Paule Constant, *New York dans le roman français contemporain : 1949-1974*, thèse de doctorat, Pau, Université de Pau, 1974.

⁵¹ Paule Constant, *L'Éducation des jeunes filles dans l'aristocratie (du XVII^e au XIX^e siècle)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV, 1987. Ce travail a donné lieu à un essai récompensé par le Grand Prix de l'essai de l'Académie française : *Un monde à l'usage des demoiselles*, Paris, Gallimard, 2003 (1987).

Abdourahman A. Waberi, *Transit* (2003)

Abdourahman Ali Waberi, né à Djibouti en 1965, est un essayiste, romancier et poète franco-djiboutien. Issu d'une famille modeste, il a été touché par la polio pendant son enfance et en conserve une claudication. Il fait ses études supérieures en France, où il obtient un DEA de littérature anglaise en 1993. Il enseigne entre 1996 et 2005 l'anglais dans des lycées en Normandie, avant d'effectuer une thèse en langue et littérature française sous la direction de Jean-Marc Moura⁵². Il enseigne actuellement les littératures française et francophones ainsi que la création littéraire à la George Washington University. Il est signataire, tout comme Alain Mabanckou, du manifeste « Pour une "littérature-monde" en français⁵³ », qui revendique une littérature de langue française décloisonnée des barrières nationales et de l'opposition entre un centre français et des « périphéries » francophones. Il entre d'abord en littérature par la publication de recueils de nouvelles, puis par des romans et des recueils de poèmes. Ses thématiques de prédilection sont l'Histoire, la mémoire, le nomadisme et les rapports intergénérationnels, qu'il met en scène dans une écriture souvent poétique.

Transit est un roman choral à cinq voix dans lequel les narrateurs, victimes de la Guerre civile djiboutienne (1991-2001), racontent leur exil à la première personne, sans que le lecteur ne sache à qui ils s'adressent. Trois des cinq personnages, on l'apprendra au cours du roman, sont décédés (Abdo-Julien, Alice et Awaleh), tandis que les deux autres se trouvent à l'aéroport de Roissy, en France, après leur fuite de Djibouti (Bachir et Harbi). Bachir et Abdo-Julien sont deux adolescents qui ne se connaissent pas et dont l'âge exact n'est pas précisé. On sait que Bachir a « menti dur » (T, 37) sur son âge pour s'engager dans l'armée, et il déclare être « né hier » (T, 20). Abdo-Julien affirme avoir « quinze ans d'âge » (T, 47) alors qu'il relate un souvenir au présent historique, mais il est difficile de saisir la distance exacte qui sépare cet événement de la situation d'énonciation. Tous deux sont nés le jour de l'Indépendance de Djibouti (la date officielle, le 27 juin 1977, n'est pas mentionnée dans le texte). L'année de la diégèse, quant à elle,

⁵² Abdourahman Ali Waberi, *Fragments d'un discours africain : approche critique et historique des littératures subsahariennes, francophones et transnationales de 1980 à aujourd'hui*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris X, 2012.

⁵³ Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, *et al.*, « Pour une "littérature-monde" en français », dans *Le Monde*, [en ligne]. https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html [Page consultée le 27 février 2023]. Ce manifeste a donné lieu à un ouvrage collectif : Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

n'apparaît pas dans l'œuvre. Le texte tisse l'identité de ces deux personnages en confrontant des parts de leur identité apparemment inconciliables : l'enfance et la guerre pour Bachir, qui s'engage comme enfant-soldat pendant le conflit, et l'enfance et la mort pour Abdo-Julien, qui nous parle depuis l'au-delà. La dualité est donc au cœur de leur identité.

Kossi Efoui, *Solo d'un revenant* (2008)

Kossi Efoui, né à Anfoin, dans le sud-est du Togo, en 1962, est un romancier et dramaturge togolais. Il étudie la philosophie⁵⁴ à l'Université du Bénin à Lomé (l'actuelle Université de Lomé). En 1990, il est arrêté avec dix autres membres du MELD (Mouvement Étudiant en Lutte pour la Démocratie), une association militante. Tous sont torturés par les autorités togolaises pour avoir distribué des tracts en faveur du multipartisme et de la démocratie. Le procès de deux d'entre eux est à l'origine, le 5 octobre 1990, du premier soulèvement important depuis l'arrivée au pouvoir de Gnassingbé Eyadéma en 1967. L'obtention du Grand Prix Tchicaya U Tam'si, à l'occasion de la publication de sa pièce *Le Carrefour*⁵⁵, permet à Efoui de s'exiler en France, où il vit depuis. Comme Waberi et Mabanckou, il fait partie des écrivains africains dits de la quatrième génération. Il se veut discret dans les médias, posture qui va de pair avec un rejet de l'institution littéraire ayant notamment donné lieu à une déclaration provocatrice restée célèbre : « la littérature africaine n'existe pas⁵⁶. » Il a publié des pièces de théâtre, des nouvelles et quatre romans, qui charroient différents thèmes, comme les violences politiques, l'exil et la quête identitaire d'un narrateur autodiégétique. Les arts visuels et plastiques y tiennent une place de choix.

Dans *Solo d'un revenant*, le narrateur autodiégétique n'est pas un enfant mais un adulte s'appelant lui-même « le revenant ». De retour dans une ville africaine fictive, Gloria Grande, à la fin d'une guerre civile de dix ans, il cherche à retrouver Asafo

⁵⁴ Les dates de ses études n'apparaissent dans aucune notice biographique consacrée à l'auteur, et seule une des sources consultées indique qu'il aurait obtenu un Master en philosophie – sans, là encore, préciser en quelle année (Amevi Bocco, *Kossi Efoui ou la perspective d'un nouvel engagement : le pouvoir d'exorcisme de l'écriture de Solo d'un revenant et L'Ombre des choses à venir*, thèse de doctorat, Knoxville, Université de Tennessee, 2013, p. 19.)

⁵⁵ Kossi Efoui, *Le Carrefour*, Paris, L'Harmattan, 1990 (1989).

⁵⁶ Boniface Mongo-Mboussa, « La littérature africaine n'existe pas », entretien avec Kossi Efoui, dans *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 163-172.

Johnson, un ami avec qui il avait fondé une troupe de théâtre pendant ses années d'études, et dont il apprendra qu'il a tué leur troisième compagnon, Mozaya. Sur sa route, il croise Maïs, un adolescent de « seize-dix-sept ans » (SR, 41) d'après son estimation, ancien enfant-soldat devenu vendeur à la sauvette, s'exprimant maladroitement, qui l'obsédera. Ce dernier est en réalité peu présent, et quand il l'est, il semble couvert d'une aura de mystère. Tantôt observé par le narrateur, tantôt par la caméra d'une émission de télévision, sa présence se dérobe, mais imprègne le roman.

Alain Mabanckou, *Demain j'aurai vingt ans* (2010)

Alain Mabanckou, né à Pointe-Noire en 1966, est un poète, romancier et essayiste franco-congolais. Enfant unique, il grandit dans une famille modeste et fait des études de droit en France après avoir obtenu une bourse. Il enseigne actuellement les littératures francophones à l'Université de Californie à Los Angeles. Lors de l'année universitaire 2015-2016, il obtient la chaire de création artistique au Collège de France. Il fait son entrée dans le champ littéraire en publiant trois recueils de poèmes⁵⁷, puis devient internationalement reconnu lors de la publication, en particulier, de son roman *Verre Cassé*, qui obtient le Prix des cinq continents de la Francophonie. Écrivain fortement médiatisé, il est régulièrement invité à des événements de la vie littéraire, où il parle notamment beaucoup de son enfance congolaise⁵⁸, et adopte des prises de position dans le débat public⁵⁹. L'enfance fait partie intégrante de son œuvre, dans lesquelles il explore

⁵⁷ Alain Mabanckou, *Au jour le jour*, Sainte-Geneviève-des-Bois, Maison rhodanienne de poésie, 1993 ; *La Légende de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 1995 ; *Les Arbres aussi versent des larmes*, Ivry, Nouvelles du Sud, 1995.

⁵⁸ Voici à titre d'exemples deux entretiens récents : Sandrine Blanchard, « L'écrivain Alain Mabanckou : "Je cherchais en permanence à camoufler ma situation d'enfant unique" », entretien avec Alain Mabanckou, dans *Le Monde*, 7 novembre 2022, [en ligne]. https://www.lemonde.fr/livres/article/2022/11/06/l-ecrivain-alain-mabanckou-je-cherchais-en-permanence-a-camoufler-ma-situation-d-enfant-unique_6148677_3260.html?utm_campaign=Lehuit&utm_medium=Social&utm_source=Twitter [Page consultée le 28 février 2023] ; Florelle Manda (présentatrice), « Alain Mabanckou, l'écrivain qui reste un enfant », entretien avec Alain Mabanckou, dans *Avant-Première*, Canal +, émission du 14 janvier 2023.

⁵⁹ On pense notamment à la lettre ouverte qu'il a adressée à Emmanuel Macron, qui l'invitait à participer à son plan pour développer la francophonie, dans laquelle il critique la Francophonie institutionnelle et la distinction établie par la France entre une littérature française centrale et des littératures francophones marginalisées : « Francophonie, langue française : lettre ouverte à Emmanuel Macron », dans *Le nouvel Observateur*, 15 janvier 2018, [en ligne]. <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180115.OBS0631/francophonie-langue-francaise-lettre-ouverte-a-emmanuel-macron.html> [Page consultée le 28 février 2023]. Il a continué sa réflexion dans une autre lettre ouverte centrée davantage sur la hiérarchisation établie entre des locuteurs « français » et « francophones », écrite avec Achille Mbembe : « Le français, notre bien commun ? », dans *Le nouvel Observateur*, 11 février 2018, [en ligne]. <https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20180211.OBS2020/le-francais-notre-bien-commun-par-alain->

également la société congolaise, les relations entre l’Afrique et l’Europe, la quête identitaire de narrateurs marginaux, dans des romans au ton souvent humoristique.

Dans *Demain j’aurai vingt ans*, Michel, enfant dont l’âge exact n’est pas précisé mais qui termine sa dernière année d’apprentissage à l’école primaire de Pointe-Noire en 1979, raconte à un interlocuteur indéterminé son quotidien à travers une énonciation oralisée à la syntaxe maladroite. La naïveté de l’enfant devient le moteur d’un regard critique sur le monde. En effet, Michel se trouve être le réceptacle d’idéologies opposées qui se côtoient à cette époque : celle, communiste, diffusée par l’école, par son oncle et par la chaîne de radio nationale « Radio-Congo », et celle, capitaliste, prônée par son père et par la chaîne radiophonique « La voix de l’Amérique ». Mabanckou met en scène la manipulation exercée sur les populations par l’intermédiaire des institutions – scolaires, mais aussi politiques et médiatiques. L’enfance de Michel est mise en doute par les autres personnages du roman, qui le soupçonnent d’être en réalité un sorcier ou un *abiku*, l’esprit d’un enfant mort-né voulant empêcher sa mère de donner à nouveau la vie.

3. Problématique et hypothèses de recherche

Une constante se dégage des huit œuvres du corpus : la thématisation de l’enfance du personnage et son dédoublement à travers différents regards posés sur lui. De fait, l’enfant est au sein des récits l’objet de regards changeants selon l’identité de l’instance narrative qui raconte et qui modifie la temporalité à travers laquelle il est envisagé. Plusieurs œuvres du corpus sont narrées à la première personne, dans le cadre d’un récit rétrospectif. Même si le *je* narrant est identique au *je* narré, la rétrospection témoigne d’une distance temporelle, indicative d’une déformation du regard posé sur le personnage-enfant. Dans *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme et *Le Grand Cahier* d’Agota Kristof, la distance entre le moi passé du souvenir et le moi présent de la narration est minime, puisque Mille Mille et les jumeaux écrivent quotidiennement dans un carnet, dans le cadre d’une narration intercalée qui réduit la distance temporelle entre l’expérience vécue et son récit⁶⁰. Cette proximité entre le moi passé et le moi présent n’empêche pas les personnages de s’envisager sur le mode du fantasme et de se construire

mabanckou-et-achille-mbembe.html [Page consultée le 4 août 2023].

⁶⁰ Selon Gérard Genette, une narration intercalée crée une alternance entre moments d’histoire et moments de retour sur la narration (*Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972, p. 229).

une identité fictive dans leur récit. Dans le cas de Mille Milles, il s'agit du fantasme d'un retour à une enfance symbolique qu'il s'invente lui-même et, dans le cas des jumeaux, de celui d'une distance avec le monde qui protégerait les narrateurs des traumatismes vécus. *La Vie devant soi* et *Demain j'aurai vingt ans* laissent davantage place aux regards d'autres personnages, qui observent l'enfant et tentent de lui imposer leur propre vision. Ces regards extérieurs sont accentués dans des romans où l'enfant n'est pas le narrateur de son propre récit (*La Fille du Gouvernator*, *Solo d'un revenant*) : d'autres personnages peuvent alors le faire disparaître symboliquement, lui imposer une signification apparente et accroître ainsi son énigme. Dans tous les cas, ces derniers, par leur regard, modèlent et déforment l'enfant selon leurs propres attentes, stéréotypes ou rêves. La thématization de l'enfance laisse ainsi apparaître les arcanes de la construction du personnage, que les œuvres se chargent de mettre au jour.

Le personnage-enfant se définit également par la relation qu'il nourrit avec son auteur. D'un point de vue générique, le corpus à l'étude est formé de sept romans et d'une autobiographie. Mais certains des romans présentent des rapports plus ou moins explicites avec des éléments de la biographie de leur auteur : *La Vie devant soi* reprend nombre d'événements présents dans *La Promesse de l'aube*, roman autobiographique de Romain Gary ; *La Fille du Gouvernator* est inspirée du séjour de Paule Constant à Cayenne, tandis que *Le Grand Cahier* emprunte des éléments de son intrigue aux expériences d'Agota Kristof. *Demain j'aurai vingt ans*, enfin, est un roman dans lequel Alain Mabanckou insère des expériences personnelles, à commencer par l'histoire de ses propres parents, Pauline Kengué et Roger Kimangou. Dans tous ces cas, il ne s'agit pas d'autobiographies puisque aucune identité n'est revendiquée ni assumée entre le personnage de l'enfant, l'auteur et le narrateur, critère essentiel du pacte autobiographique selon Philippe Lejeune⁶¹. L'autobiographie de Patrick Chamoiseau elle-même joue sur la distance entre le narrateur et le personnage et sur l'intersection entre réalité et fantasme, annoncée dans la préface du premier tome de sa trilogie, l'auteur voulant « di[re] de [s]on enfance la magie, le regard libre, le regard autre » (AE, 12). La fidélité au réel et au souvenir est donc rendue poreuse par les fictions d'enfance, qui semblent mettre en lumière la part de fiction et de fantasme de toute autobiographie, ainsi que la part d'altérité présente en chaque personne et reflétée dans la représentation du personnage-enfant. En ce sens, nous envisageons la notion d'autobiographie comme un « geste variable en ses manifestations,

⁶¹ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1975, p. 15.

parfois évident, parfois diffus, tantôt lucide, tantôt déplacé ou égaré en des domaines inattendus, en deçà de toute intention⁶² ». Le pacte n'est jamais exclusivement autobiographique (quand il l'est), mais aussi fantasmatique⁶³ : l'auteur se raconte, se mire, se dédouble, se rêve par l'intermédiaire de son personnage, transformé pour l'occasion en affabulation romanesque, en miroir ou en porte-parole de l'auteur, dédoublant la personne, mais également la fonction textuelle de l'écrivain, en tant qu'il gouverne son récit.

La multiplicité et, parfois, les décalages de ces regards intra- et extradiégétiques se dégagent des œuvres par la création de discordances et de ruptures dans la construction du personnage. Les effets de réel, notamment recherchés dans l'énonciation oralisée de l'enfant, qui utilise un mot pour un autre ou commet des erreurs de syntaxe, ne parviennent pas à maintenir l'illusion de l'enfance, renvoyée à sa mise en scène par différents dédoublements ou réduplications. Il peut s'agir de contradictions dans l'histoire personnelle du personnage-enfant ou dans ses déclarations (ou celles d'autres personnages) à son sujet, qui sont problématisées dans le texte, comme l'âge de Momo dans *La Vie devant soi*. Mais l'auteur peut aussi intégrer des mises en abyme, c'est-à-dire des « duplication[s] intérieure[s]⁶⁴ » au récit, qui disséminent le sens de l'enfant, comme dans *Le Grand Cahier* ou dans *Transit*, où le texte joue sur la représentation d'un jumeau effectif ou symbolique. Ce dernier pourrait signaler la présence d'un autre soi qui redouble l'intrigue et le sens de l'œuvre, afin de faire passer un message par le biais du personnage, sur la hantise d'être annihilé par l'autre soi (*Le Grand Cahier*) ou sur la proximité des expériences qui permettent l'avènement d'une mémoire collective (*Transit*). L'enfant est ainsi mis au service de l'intrigue et du propos de l'auteur en tant que fonction textuelle. Enfin, le dédoublement peut être énonciatif. La voix de l'enfant, « indice de ce qui [le] distingue, de ce qui [le] singularise⁶⁵ » peut devenir polyphonique

⁶² Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988, p. 5.

⁶³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 42 : « Le lecteur est ainsi invité à lire les romans non seulement comme des *fictions* renvoyant à une vérité de la « nature humaine », mais aussi comme des *fantasmes* révélateurs d'un individu. J'appellerai cette forme indirecte du pacte autobiographique *le pacte fantasmatique* » (En italique dans le texte).

⁶⁴ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éd. du Seuil, 1977, p. 31.

⁶⁵ Jean-Pierre Matin, *La Bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998, p. 14. Il envisage néanmoins la voix dans sa dimension sonore. Selon lui, « Dire qu'il y a de la voix dans un texte, c'est dire qu'il y a de l'énonciation ; de la syntaxe, de la rhétorique, des artefacts. Dire qu'il y a de l'énonciation, c'est dire qu'il n'y a pas de voix, que la voix dans le texte est morte. Qu'elle ressuscite quand le lecteur entend de son oreille intérieure ce qu'il lit à voix basse. L'effet-voix est un effet d'entente silencieuse » (*Ibid.*, p. 34).

et se confondre en langage de poète (*Le Nez qui voque, La Vie devant soi*), de sorcier (*Demain j'aurai vingt ans*), de soldat (*Transit, Solo d'un revenant*), de Sainte-Vierge (*La Fille du Gobernator*), de prophète (*La Vie devant soi*), de revenant (*Solo d'un revenant*), de révolté (*Le Nez qui voque*) ou encore de mère (*La Fille du Gobernator*). Tous ces procédés traduisent l'hybridation, l'altérité et le caractère diffus du personnage-enfant : comme si les fantasmes, des personnages, de l'auteur, peut-être même du lecteur, aboutissaient à une destruction de sa cohérence narrative et sémiologique. L'enfance devient un concept flou, que tout un chacun peut se réapproprier à l'envi et qui fait exploser la stabilité de l'identité de l'enfant, pourtant recherchée dans les dénoteurs que constituent les effets d'enfance, qui manifestent, par l'oralisation, sa malhabileté langagière (*infans*) ou, par certains discours, la persistance, dans les regards posés sur lui, des stéréotypes de la naïveté, de la candeur, de la non-agentivité et de la fragilité de l'enfance, reflets de conceptions sociales.

Ainsi, les fictions d'enfance mettent en lumière l'énigme, la dualité inscrite au cœur de l'identité du personnage-enfant. Notre hypothèse est que, par le biais de sa modalisation par différents regards (celui du narrateur, celui d'autres personnages, celui de l'auteur et celui du lecteur) qui font de lui un être kaléidoscopique, le personnage-enfant se scinde en plusieurs voix ou rôles, parfois discordants, mais entamant un dialogue entre eux ; il appartient à plusieurs temporalités (le passé du souvenir, le présent de la narration, le futur de la projection, le conditionnel du fantasme). Son altérité irréductible le définit, marque d'une hybridité à l'œuvre. Par cela même, il nous révèle son statut fictionnel, dont témoigne la tension entre des effets d'enfance et leurs déformations dans les récits, qui dévoile son statut d'être de papier.

4. État de la question

Le nombre d'études critiques consacrées aux auteurs du corpus est relativement inégal, allant d'une centaine pour des auteurs comme Ducharme, Gary et Chamoiseau, à une dizaine pour Paule Constant. Nous allons décrire pour chacun des écrivains étudiés les principales tendances du discours critique à leur sujet, en mettant en avant, quand ils le permettent, les travaux pertinents dans le cadre de notre recherche, autrement dit ceux qui traitent des œuvres du corpus, du personnage et de l'enfance.

4.1. *Sur l'œuvre de Réjean Ducharme*

Élisabeth Haghebaert, en 2007, estimait déjà à plus d'une centaine les travaux publiés sur l'œuvre de Réjean Ducharme : ouvrages théoriques, articles scientifiques, mémoires de maîtrise et thèses de doctorat explorent l'œuvre polysémique de l'auteur⁶⁶. Trois principales tendances s'en dégagent : la première étudie la complexité du langage et de l'énonciation dans l'œuvre de Ducharme. La deuxième lit l'œuvre de l'écrivain et des auteurs québécois de la Révolution Tranquille dans leurs rapports avec la société québécoise des années 1960 et la littérature. La troisième l'analyse à l'aune de la marginalité de l'auteur.

S'agissant de la première tendance, plusieurs ouvrages généraux sur les littératures québécoise et francophones font du rapport à la langue la première caractéristique de l'écriture de l'auteur. Selon Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge⁶⁷, Réjean Ducharme, « extrêmement perméable à l'inquiétude linguistique du Québec, [...] transforme [la langue] en autorisation illimitée. En effet, une fois abolie la loi de la langue, une fois dénoncé son arbitraire, tout est permis dans une permanente réinvention⁶⁸ ». Cette réinvention tient à des procédés tels l'onomastique, les néologismes, l'invention de mots et d'orthographe. Dans *La Fabrique de la langue*, Lise Gauvin fait de Réjean Ducharme un exemple de la « surconscience linguistique⁶⁹ » de l'écrivain francophone. Elle remarque que les jeux langagiers de l'écrivain sont accompagnés d'une thématization de la langue : l'œuvre de Ducharme serait une « recherche pour faire éclater les mots, les pousser hors de leurs limites convenues et arriver à leur redonner un pouvoir d'expression sensible⁷⁰ ».

⁶⁶ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2007, p. 2.

⁶⁷ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Louiseville, Boréal, 2010 (2007), p. 448-455. La section s'intitule d'ailleurs « La langue de Réjean Ducharme ».

⁶⁸ *Ibid.*, p. 454.

⁶⁹ Pour Gauvin, l'écrivain francophone est particulièrement à même de développer une relation « d'intranquillité » à l'égard du français, du fait de la dimension coloniale de la langue et de contextes diglossiques. Ce faisant, il doit, plus que l'écrivain français, penser sa langue et négocier son rapport personnel avec celle-ci. *La Fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éd. du Seuil, 2004, p. 256-259.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 308.

Des études plus spécifiques appréhendent l'œuvre du romancier québécois sous l'angle de l'inventivité langagière⁷¹, de la poésie⁷², de la transgression⁷³, du ludisme⁷⁴ et de l'ironie⁷⁵. Marie-Hélène Larochelle propose une interprétation intéressante au sujet de la narration « équivoque » du *Nez qui voque*. Selon elle, l'énonciation de Mille Mille inviterait à une « réception ironique » de la part du lecteur⁷⁶. L'exposé d'idées extrêmes, ouvertement misogynes par exemple, se manifesterait dans un argumentaire défaillant et contradictoire : comme chaque énoncé peut être renversé par le suivant, le lecteur ne peut pas savoir si l'agressivité du personnage est feinte ou sérieuse. De fait, « rendant la réception univoque impossible, Ducharme atteint un certain idéal ironique⁷⁷ ».

Une deuxième tendance du discours critique lit l'enfance et le personnage dans les œuvres de Ducharme en rapport avec la situation du Québec lors de la Révolution Tranquille, dans une perspective sociocritique et mythocritique. Petr Vurm⁷⁸ et Daphnée Lémelin⁷⁹ réutilisent la lecture de Gilles Marcotte, qui fait du roman québécois de la Révolution Tranquille représentant l'enfance un roman de l'immatrité :

il semble incongru de parler de maturité à propos d'un Réjean Ducharme, d'une Marie-Claire Blais ou d'un Jacques Poulin. La maturité, l'âge adulte, c'est justement contre quoi ils en ont, la menace contre laquelle leurs personnages semblent se prémunir. Tout se passe,

⁷¹ Voir pour l'ensemble de l'œuvre de Ducharme Petr Vurm, *La Création et la créativité de Réjean Ducharme : une redéfinition du roman québécois*, Frankfurt, Éd. Peter Lang, 2009. Voir pour *Le Nez qui voque* en particulier Bernard Dupriez, « Ducharme et des ficelles », dans *Voix et images du pays*, vol. 5, n°1 (1972), p. 165-185. ; Yves Taschereau, « Le Vrai *Nez qui voque* », dans *Études françaises*, vol. 11, n°3-4 (1975), p. 311-324.

⁷² Voir Richard Duchaine, Louise Milot et Dominique Thibault, « Le cas de la poésie mise en discours dans un roman : *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme », dans *Urgences*, n°28 (1990), p. 7-19.

⁷³ Voir Marcel Chouinard, « Réjean Ducharme : un langage violenté », dans *Liberté*, vol. 12, n°1 (1970), p. 109-130 ; Jacinthe Dubé, *Ducharme et Vian : approche de l'esthétique de la transgression langagière dans Le Nez qui voque et L'Automne à Pékin*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2012.

⁷⁴ Voir Élisabeth Nardout-Lafarge, « Ducharme et l'héritage français : détours et détournements », dans *Littérature*, n°113 (1999), p. 82-94 ; Jean Valenti, « L'épreuve du *Nez qui voque* : des savoirs partagés au ludisme verbal », dans *Voix et Images*, vol. 20, n°2 (1995), p. 400-423.

⁷⁵ Voir à propos de l'œuvre de Ducharme Pierre-Louis Vaillancourt, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple de Ducharme », dans *Voix et images*, vol. 7, n°3 (1982), p. 513-522. Voir à propos du *Nez qui voque* Marie-Hélène Larochelle, « Équivoque d'une agression : relecture du *Nez qui voque* de Réjean Ducharme », dans *Études littéraires*, vol. 36, n°2 (2004), p. 91-104.

⁷⁶ Marie-Hélène Larochelle, « Équivoque d'une agression. Relecture du *Nez qui voque* de Réjean Ducharme », *art. cit.*, p. 92.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 98.

⁷⁸ Petr Vurm, *La Création et la créativité de Réjean Ducharme : une redéfinition du roman québécois*, *op. cit.*

⁷⁹ Daphnée Lémelin, *Une identité individuelle : l'énonciation du narrateur enfant dans Le Souffle de l'Harmattan de Sylvain Trudel, La petite Fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et C'est pas moi, je le jure ! de Bruno Hébert*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2009. Dans son introduction, elle parle de « l'héritage de Réjean Ducharme » comme d'une « quête identitaire avortée » (p. 1).

chez eux, comme si le roman retombait en enfance⁸⁰.

L'« immaturité » associée à l'enfance tend à devenir, aux yeux des critiques, une marque de l'immaturité du roman québécois et même, par extension, de la société québécoise. D'autres chercheurs proposent des lectures à tendance idéologique : dans sa thèse de doctorat, Monique Boucher énonce que le discours des auteurs québécois, dont Réjean Ducharme, est traversé par l'inconscient collectif de la Révolution Tranquille et servirait à l'affirmation identitaire des Québécois⁸¹. Pour Robert Verreault, les récits québécois traitant du passage de l'enfance à l'âge adulte, dont fait partie *Le Nez qui voque*, constitueraient des témoignages d'un affranchissement collectif du Québec⁸². L'enfance, dans cette optique nationaliste, est politisée et perçue comme une métaphore du Québec.

Dans une analyse des références intertextuelles chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy, Jean-François Hamel nuance ces interprétations. D'après Hamel, le personnage-enfant collectionnerait les références historiques et littéraires. Il deviendrait une prosopopée de la mémoire, signe du rapport paradoxal le liant à son histoire. Il serait ainsi une « figuration d'une mémoire toujours dépossédée de ses premières fois⁸³ », à la recherche de son origine. En cela, il constituerait un miroir de la mémoire du Québec.

Enfin, une troisième tendance critique étudie l'œuvre de Ducharme sous l'angle de la marginalité thématique et énonciative. Alex Noël analyse, dans sa thèse de doctorat, le roman québécois sous l'angle de la dépossession vécue par le personnage : la transformation de l'identité du personnage, son évolution, ne serait plus vécue comme un idéal à atteindre mais comme une dépossession de soi : à mesure que le personnage s'inscrirait dans une collectivité, il perdrait son individualité pour se fondre dans une masse⁸⁴. Il consacre un chapitre de sa thèse à l'étude des romans *Le Nez qui voque*,

⁸⁰ Gilles Marcotte, *Le Roman à l'imparfait : la « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 10. Petr Vurm cite exactement ce passage dans *La Création et la créativité de Réjean Ducharme : une redéfinition du roman québécois*, op. cit., p. 87.

⁸¹ Monique Boucher-Marchand, *L'Imaginaire de l'enfance et de l'errance dans l'affirmation identitaire : mythanalyse du roman québécois contemporain et perspectives herméneutiques*, thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal, 1996.

⁸² Robert Verreault, *L'autre Côté du monde : le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*, Montréal, Liber, 1998.

⁸³ Jean-François Hamel, « Tombeaux de l'enfance : pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1 (2001), p. 117.

⁸⁴ Alex Noël, *Les Dépossessions romanesques : lecture de la négativité dans le roman moderne québécois (Anne Hébert, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2020.

*L'Hiver de force*⁸⁵ et *Va savoir*⁸⁶. Les personnages de ces récits résisteraient au passage à l'âge adulte car ils ne voudraient pas être contaminés par le conformisme qu'ils associent à cet âge. L'enfance serait une période marquant l'unité du sujet, unité mise en péril par le vieillissement et l'intégration à la communauté. C'est pourquoi les personnages se définiraient toujours par la marginalité, défendant leur identité contre le passage du temps :

Dans tous les cas, cependant, peu importe que l'utopiste ducharmien entreprenne de résister à cette dépossession qui l'attend et qu'il le fasse de façon souvent incohérente, parfois violente, son entreprise est d'avance vouée à l'échec : le héros ne peut empêcher son entrée dans le monde adulte, marqué par les idéologies dont il devient le type, et il se transforme alors en un être monstrueux, un rada, une sorte de dépossédé-dépossessionnaire, qui cherche avant tout à *performer* son échec, comme si c'était là une ultime façon de refuser le conformisme du monde adulte⁸⁷.

Alex Noël perçoit l'évolution de l'enfant en adulte comme la marque d'une déshumanisation du personnage.

D'autres travaux mentionnent la lutte du personnage contre le conformisme et le dogmatisme par le rejet de tout sens prédéterminé⁸⁸. Pour Élisabeth Nardout-Lafarge, l'équivoque, la parodie, le nivellement de toute idéologie et le dévoiement des références intertextuelles créent une « poétique du débris⁸⁹ » : Ducharme « s'installe [...] dans le débris, l'éclat d'un monde déjà explosé, recomposant des formes à partir de ses déchets⁹⁰ ». Cette poétique illustrerait une « morale de la marge⁹¹ », c'est-à-dire un système de valeur valorisant le rejet de la norme. « Les textes de Ducharme s'appliquent à introduire de l'étrangeté au cœur du plus familier, à faire éclater toutes les coïncidences, celle en particulier, fausse entre toutes selon Ducharme, de soi avec soi-même⁹². » Selon Élisabeth Nardout-Lafarge, l'enfance serait une manifestation de cet idéal moral. Les

⁸⁵ Réjean Ducharme, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 2004 (1973).

⁸⁶ Réjean Ducharme, *Va savoir*, Paris, Gallimard, 2009 (1994).

⁸⁷ Alex Noël, *Les Dépossessions romanesques : lecture de la négativité dans le roman moderne québécois (Anne Hébert, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme)*, op. cit., p. 386. En italique dans le texte.

⁸⁸ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, op. cit. ; Marie-Andrée Beaudet, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », dans *Voix et Images*, vol. 27, n°1 (2001), p. 103-112. ; Pierre-Louis Vaillancourt, « L'offensive Ducharme », dans *Voix et images*, vol. 5, n°1 (1979), p. 177-185.

⁸⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Boucherville, Fides, 2001.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 16-17.

⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

⁹² *Ibid.*, p. 23.

personnages-enfants des trois premiers romans de Ducharme « s[eraient] saisis au moment de leur capitulation » face aux valeurs inatteignables de l'enfance⁹³. Ainsi,

loin de l'image attendrie que donne parfois la littérature, l'enfant ducharmien, résolument « pervers polymorphe » selon la formule freudienne, traverse durement les épreuves d'une enfance présentée comme une lente naissance. Fondée sur le deuil de l'enfance, l'œuvre de Ducharme dit aussi le deuil de l'amour⁹⁴.

Élisabeth Nardout-Lafarge montre que l'enfance dans les romans de Ducharme rompt avec l'enfance telle qu'elle est traditionnellement perçue et représentée. Elle la décrit comme une « lente naissance » qui mène l'enfant vers l'âge adulte honni.

Parmi ces études sur Ducharme aux approches diverses (énonciative, sociocritique, mythocritique, intertextuelle, thématique), aucune n'examine le rapport conflictuel qui unit le personnage à son enfance dans *Le Nez qui voque*. Les analyses d'Élisabeth Nardout-Lafarge et d'Alex Noël seront très pertinentes pour notre projet, puisqu'elles abordent l'identité marginale du personnage-enfant. Nos analyses différeront néanmoins de celles d'Alex Noël sur certains aspects. Pour lui, notamment, le passage de l'enfance et l'âge adulte chez les personnages de Ducharme est linéaire : le narrateur aurait un projet utopique (dans *Le Nez qui voque*, il s'agirait de rester enfant) qui se heurterait au passage du temps le menant vers l'âge adulte⁹⁵. Or, comme le souligne le critique lui-même, Mille Milles n'est pas dupe de son rapport à l'enfance, et très conscient de l'avoir quittée dès les premières pages du roman (NV, 40). Nous envisageons le rapport du personnage à l'enfance et l'âge adulte comme une lutte « équivoque », faite de tensions et de revers, loin d'être linéaire, qu'il s'agira d'analyser.

En outre, la deuxième tendance du discours critique procède souvent à une lecture idéologique et mythocritique dont nous aimerions nous distancier, dans la mesure où les études ne prennent pas en compte, selon nous, la singularité de l'écriture de l'auteur à travers les procédés textuels.

⁹³ *Id.*

⁹⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁹⁵ Alex Noël, *Les Dépossessions romanesques : lecture de la négativité dans le roman moderne québécois* (Anne Hébert, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme), *op. cit.*, p. 282-300.

4.2. *Sur l'œuvre des auteurs européens du corpus*

Romain Gary est considéré comme un auteur majeur de la littérature française et de la Seconde Guerre mondiale, tandis que Paule Constant et Agota Kristof sont encore rarement étudiées par la critique.

4.2.1. *Romain Gary*

Nombreux sont les ouvrages et articles critiques sur l'œuvre de Romain Gary. Nous pouvons les regrouper en trois tendances : les études biographiques et généralistes, les études thématiques et les études textuelles.

Romain Gary est un écrivain qui fascine la critique littéraire par sa vie haute en couleur et par la supercherie au sujet de son pseudonyme Émile Ajar. Cela explique que de nombreux chercheurs étudient son œuvre dans une perspective biographique. Ainsi, les monographies de Myriam Anissimov⁹⁶, comme les articles de Jean Boorsch⁹⁷ et de Laurent Laplante⁹⁸, présentent les dessous de la vie de l'écrivain et de l'affaire Ajar ; l'essai de Philippe Brenot étudie l'itinéraire « de Kacew à Ajar⁹⁹ » ; Paul Audi envisage l'œuvre de Romain Gary à la lumière de son parcours biographique¹⁰⁰. Ces travaux témoignent le plus souvent d'une lecture mythographique, fascinée et sous emprise, de l'œuvre de Romain Gary, perçu comme un « caméléon¹⁰¹ », un « enchanteur¹⁰² » ou un « Prométhée¹⁰³ ».

Récemment, l'édition critique en deux volumes de certains récits de Gary dirigée par Mireille Sacotte, à laquelle ont collaboré plusieurs chercheurs, étudie l'ensemble de

⁹⁶ Myriam Anissimov, *Romain Gary : le caméléon*, Paris, Denoël, 2004. ; Myriam Anissimov, *Romain Gary : l'enchanteur*, Milan, Textuel, 2010.

⁹⁷ Jean Boorsch, « Romain Gary », dans *Yale French Studies*, n°8 (1951), p. 51-55.

⁹⁸ Laurent Laplante, « Romain Gary : beaucoup caméléon, davantage Prométhée », dans *Nuit blanche*, n°136 (2014), p. 18-21.

⁹⁹ Philippe Brenot, *Romain Gary de Kacew à Ajar : histoire d'un manuscrit inédit*, Mercuès, L'esprit du temps, 2014.

¹⁰⁰ Paul Audi, *La Fin de l'impossible*, Lonrai, Christian Bourgeois éditeur, 2012 (2005) ; Paul Audi, *Je me suis toujours été un autre : le paradis de Romain Gary*, Mesnil-sur-L'Estrée, Christian Bourgeois éditeur, 2007.

¹⁰¹ Myriam Anissimov, *Romain Gary : le caméléon*, *op. cit.* ; Laurent Laplante, « Romain Gary : beaucoup caméléon, davantage Prométhée », *art. cit.*

¹⁰² Myriam Anissimov, *Romain Gary : l'enchanteur*, *op. cit.*

¹⁰³ Laurent Laplante, « Romain Gary : beaucoup caméléon, davantage Prométhée », *art. cit.*

l'œuvre narrative de Romain Gary¹⁰⁴. L'introduction générale du premier tome présente une vision d'ensemble de celle-ci. Mireille Sacotte et Denis Labouret y entretiennent un rapport de fascination avec Gary¹⁰⁵ et dégagent les traits et thèmes principaux de l'œuvre de l'auteur, comme le rire, l'histoire et l'actualité, l'identité et l'imaginaire. Ensuite, chaque récit de l'auteur est accompagné d'une notice introduisant les thématiques principales et le contexte de parution. Kerwin Spire y présente *La Vie devant soi* et développe surtout les questions de la « réécriture des *Misérables* » de Victor Hugo et de la langue oralisée. Le roman est agrémenté de notes de bas de pages expliquant le contexte historique et social des années 1970.

Éliane Lecarme-Tabone commente également *La Vie devant soi*¹⁰⁶. Elle présente d'abord les grandes lignes de « l'affaire Ajar », expliquant comment Romain Gary a mis en scène son double littéraire et a engagé son neveu, Paul Pavlowitch, pour jouer le rôle d'Émile Ajar dans la sphère publique. Elle dégage ensuite de grandes lignes de lecture de l'œuvre : selon elle, *La Vie devant soi* est aussi une réécriture contemporaine des *Misérables* de Victor Hugo et l'envers de *La Promesse de l'aube*. L'un des thèmes fondamentaux est le « dépassement métaphysique », qui permet d'outrepasser ce que Momo nomme « les lois de la nature ». D'un point de vue formel, elle relève les différentes mises en abyme de l'œuvre, supposées créer un monde à l'envers, et commente le registre comique ainsi que le langage oralisé de Momo. Dans le dossier final se trouvent des extraits d'articles informant le lecteur sur la réception du roman à sa sortie en 1975.

La deuxième tendance regroupe les études thématiques, qui étudient principalement l'Histoire et l'identité dans l'œuvre de Gary. Concernant la représentation

¹⁰⁴ Romain Gary, *Romans et récits*, I, *op. cit.* ; Romain Gary, *Romans et récits*, II, Paris, Gallimard, 2019. Les deux volumes sont dirigés par Mireille Sacotte, avec pour le premier tome la collaboration de Firyel Abdeljaouad, Marie-Anne Arnaud Toulouse et Denis Labouret, et pour le second tome Firyel Abdeljaouad, Marie-Anne Arnaud Toulouse, Denis Labouret et Kerwin Spire.

¹⁰⁵ Nous relevons par exemple des expressions comme : « Révolté par l'armistice signé par le maréchal Pétain, et guidé par son sens de l'honneur de la France et par son propre courage, il décide sans hésiter d'aller continuer la guerre là où il est possible » ; « il va y trouver ce qui lui convient exactement, une communauté de camarades qui ont le même sens de l'honneur que lui, qui ne peuvent accepter ni l'abaissement de la France ni l'obéissance à un pouvoir inféodé à un pays ennemi et barbare » (p. 15. Nous soulignons).

¹⁰⁶ Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, Paris, Gallimard, 2005.

de l'Histoire, les études généralistes déjà citées¹⁰⁷ montrent l'importance de la thématique de la Seconde guerre mondiale. Mireille Sacotte et Denis Labouret notent que

si l'Histoire est là, les repères habituels sont souvent traités avec la plus grande désinvolture, sans précisions de lieu ni de temps : [Gary] n'est ni un historien ni un géographe, mais un écrivain qui entend bien jouir de sa liberté, sans égard pour les grandes batailles, ni pour l'exactitude des toponymes et des patronymes¹⁰⁸.

Les chercheurs remarquent aussi l'importance de l'actualité dans les récits de Gary : la mort du Pape Jean XXIII, le meurtre de Kennedy, les émeutes des Afro-Américains à Los Angeles ou le braconnage des éléphants en Afrique sont autant de faits divers parsemés dans les œuvres.

S'ajoutent des travaux consacrés à des événements, des figures ou des traits d'écriture plus spécifiques à l'écrivain. Ainsi, Joseph Sungolowski étudie les personnages juifs dans l'œuvre de Gary, montrant que l'auteur dénonce l'antisémitisme et interroge sa propre judéité¹⁰⁹. Dominique Rosse analyse les rapports entre réalité et fiction dans ses récits¹¹⁰. Lou Mourlan analyse la critique de l'humanitarisme, « un courant de pensée plus qu'une doctrine, qui rêve de l'avènement d'une humanité idéale et qui fut poussé par certains jusqu'à une véritable religion », dans *Chien blanc*¹¹¹ de Gary et *Les Dieux ont soif*¹¹² d'Anatole France¹¹³.

De nombreuses études abordent la thématique de l'identité à la lumière de la déclaration de Romain Gary lui-même, lorsqu'il avoue qu'il est Émile Ajar : « Je me suis toujours été un autre » (VM, 1035). Marie-Pier Luneau analyse notamment les échos entre ces deux pseudonymes à la lumière d'une comparaison entre *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*¹¹⁴ et *La Vie devant soi*, deux romans parus en 1975, le premier

¹⁰⁷ Mireille Sacotte et Denis Labouret dressent un panorama du rapport à l'Histoire dans l'œuvre de Romain Gary dans leur introduction (Romain Gary, *Romans et récits*, I, *op. cit.*). Voir également Sylvie Marie Berthe Ondo, *La Réécriture de l'histoire dans les romans de Romain Gary et d'André Malraux*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; Julien Roumette, Alain Schaffner et Anne Simon (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018.

¹⁰⁸ Mireille Sacotte et Denis Labouret, « Introduction », dans Romain Gary, *Romans et récits*, I, *op. cit.*, p. XVIII.

¹⁰⁹ Joseph Sungolowski, « La judéité dans l'œuvre de Romain Gary. De l'ambiguïté à la transparence symbolique », dans *Études littéraires*, vol. 26, n°1 (1993), p. 111-127.

¹¹⁰ Dominique Rosse, *Romain Gary et la modernité*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.

¹¹¹ Romain Gary, *Chien blanc*, dans *Romans et récits*, I, *op. cit.*, (1970) p. 195-358.

¹¹² Anatole France, *Les Dieux ont soif*, Paris, Gallimard, 1989 (1912).

¹¹³ Lou Mourlan, « Gary et France, irréguliers de l'humanitarisme ? », dans *Littératures*, n°70 (2014), p. 119.

¹¹⁴ Romain Gary, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, 2013.

signé Gary, le second Ajar. Selon elle, l'opposition entre le thème de la vieillesse dans le premier livre et de la jeunesse dans le second montre la volonté de Gary de mettre en scène une double posture d'écrivain dans le champ littéraire français et de renaître sous le pseudonyme Ajar¹¹⁵. Maxime Decout compare la production de Gary et d'Ajar à travers le prisme de l'imitation et du pastiche¹¹⁶.

Les identités Gary et Ajar sont aussi examinées à travers les notions de fiction, de fantasme et d'imaginaire¹¹⁷ à la lumière des théories énoncées par Romain Gary lui-même, dans son essai *Pour Sganarelle*, au sujet de ce qu'il nomme le « roman total¹¹⁸ ». Ainsi, selon Christiane Nolet, *Pour Sganarelle* préfigure l'aventure Ajar, considérée comme une « expérience de fictionnalisation de l'auteur¹¹⁹ ». Francesca Lorandini estime que l'intégralité de l'œuvre de Gary comporte « un véritable réquisitoire contre tout discours sur l'identité et sur la subjectivité, qui aboutira à l'invention d'Émile Ajar et à sa liquidation posthume dans *Vie et mort d'Émile Ajar*¹²⁰. » Elle indique que l'invention du pseudonyme avait pour but de réformer le genre autobiographique et de « pousser la fiction à sa limite¹²¹ » en incarnant un personnage fictif dans la réalité. L'objectif de Gary, se faisant, est « de mettre en doute la validité même d'une identité stable, miroir d'un sujet défini¹²². » Jørn Boisen estime que la fiction est d'abord vue comme nécessaire à la création de soi et de l'humanité, mais que les dernières œuvres de l'auteur portent la marque d'une désillusion. Selon lui, la création continue est incapable d'affermir une identité résistant au passage du temps ainsi qu'à ses propres contradictions¹²³. Pierre Bayard analyse l'intégralité de l'œuvre Gary-Ajar, de laquelle il tente de dégager des constantes permettant de créer de nouveaux contenus psychanalytiques¹²⁴. Par exemple,

¹¹⁵ Marie-Pier Luneau, « L'écho dans la pratique du pseudonyme : Romain Gary et la posture du phénix », dans *Protée*, vol. 35, n°1 (2007), p. 55-61.

¹¹⁶ Maxime Decout, « Se pasticher ou comment s'imiter pour se réinventer », dans *Études françaises*, vol. 56, n°3 (2020), p. 85-100.

¹¹⁷ Notamment les textes de Myriam Anissimov et de Paul Audi cités plus haut.

¹¹⁸ Romain Gary, *Frère Océan I. Pour Sganarelle : recherche d'un personnage et d'un roman*, Paris, Gallimard, 1965. Gary y développe l'idée selon laquelle un roman total serait un roman picaresque, entièrement soumis à la subjectivité de son auteur et dépassant le cadre strict de l'œuvre. Il oppose le roman total à ce qu'il nomme le roman « totalitaire », soumis aux idées (le roman engagé sartrien) ou déclarant la mort de l'intrigue et du personnage (le Nouveau Roman français).

¹¹⁹ Christian Nolet, *Le Ponctuel absolu : Pour Sganarelle de Romain Gary : une déconstruction*, mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 2008, p. 2.

¹²⁰ Francesca Lorandini, « “On est toujours piégé dans un je”. Le choix autobiographique de Gary-Ajar », dans *Tangence*, n°97 (2011), p. 27.

¹²¹ *Ibid.*, p. 30.

¹²² *Ibid.*, p. 31.

¹²³ Jørn Boisen, « À l'assaut de la réalité : la dominante dans l'œuvre de Romain Gary », dans Mireille Sacotte (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 45.

¹²⁴ Pierre Bayard, « L'écriture ou les géographies intérieures », dans Mireille Sacotte (dir.), *Romain Gary*

il explique que les souffrances identitaires des personnages sont dues au fait que ces derniers sont incapables de penser leur individualité en dehors d'un groupe : « Les textes de Gary mettent en scène, justement, des personnages mal séparés : une séparation s'est faite, mais incomplètement, ce qui a eu pour effet de donner naissance à des êtres mal découpés¹²⁵. » Il tire de cette analyse le concept d'indivision. Anthony Mangeon étudie ce qu'il nomme à la suite d'Harold Bloom l'« angoisse de l'influence » dans plusieurs récits francophones, dont *Pseudo* de Gary¹²⁶. Selon lui, l'auteur, en publiant la confession de sa double identité Gary-Ajar sous couvert de fiction, se réapproprie symboliquement l'œuvre que son lectorat attribue à son neveu, Paul Pavlowitch¹²⁷. Nicolas Gelas, enfin, étudie la notion d'identité en rapport avec la marginalité de l'auteur¹²⁸.

Enfin, une troisième tendance du discours critique, d'obédience textuelle, porte sur les formes du rire et du comique dans l'œuvre de Gary-Ajar ainsi que sur la langue d'Émile Ajar. Dans sa thèse de doctorat qui porte en partie sur le roman *La vie devant soi*, Christian Morin estime que l'humour est rendu palpable par « l'illogisme¹²⁹ » de la langue de Momo, qui établit des liens entre des éléments du discours qui n'entretiennent aucun rapport de causalité pour le lecteur. Le critique envisage le langage de Momo comme une imitation réaliste d'un langage enfantin et un signe de la naïveté du personnage qui, déscolarisé, n'a pas pu apprendre la distance critique. Éliane Lecarme-Tabone étudie aussi les fonctions et les formes du rire dans *La Vie devant soi*. Selon elle, « Gary envisage surtout le rire comme un rapport de soi à soi¹³⁰ ». D'autres chercheurs étudient des procédés plus particuliers de l'humour, comme l'ironie¹³¹, l'humour

et la pluralité des mondes, op. cit., p. 61-73. Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 59.

¹²⁶ Anthony Mangeon, *Crimes d'auteur : de l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016, p. 14.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 116.

¹²⁸ Nicolas Gelas, *Romain Gary ou l'humanisme en fiction : s'affranchir des limites, se construire dans les marges*, Paris, L'Harmattan, 2012.

¹²⁹ Christian Morin, *L'Humour avec soi : analyse sémiotique du discours humoristique et de la supercherie chez Gary-Ajar*, Québec, Nota Bene, 2006, p. 61.

¹³⁰ Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, op. cit., p. 135.

¹³¹ Anne-Charlotte Östman, *L'Utopie et l'ironie : étude de Gros-Câlin et sa place dans l'œuvre de Romain Gary*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1994.

pathétique¹³², l'humour noir¹³³ ou l'humour rattaché aux thèmes de l'exil¹³⁴ et du roman picaresque¹³⁵.

L'humour amène la critique à débattre plus généralement de la question du style d'Émile Ajar¹³⁶. Bertrand Poirot-Delpech et David Bellos utilisent les expressions « ajarismes¹³⁷ » et « ajarien¹³⁸ » pour qualifier cette langue littéraire qui repose sur des « pieds de nez à la logique courante¹³⁹ » et sur des incorrections langagières. David Bellos remarque que le langage d'Ajar grandit en incorrections au fil des différents volumes publiés : si les erreurs grammaticales et les jeux sur la correction de la langue sont plus nombreux dans *La Vie devant soi* que dans *Gros-Câlin*, premier roman signé Ajar, ils sont encore plus fréquents dans *Pseudo*, paru un an plus tard¹⁴⁰. David Bellos note à propos de *Gros-Câlin*¹⁴¹ que l'énonciation « caractéris[e] un narrateur qui perd prise sur la réalité¹⁴² », mais conclut que « l'invention Ajar est un artifice du langage, qui vise sans doute aucun à inscrire dans sa trame même les valeurs de la littérature, tout en se moquant de l'institution littéraire¹⁴³ ». Sans nier le caractère subversif du langage d'Émile Ajar, Lecarme-Tabone affirme que « plus encore qu'à une volonté de contester le langage [...], cette généralisation du français populaire obéit surtout à une exigence de vraisemblance psychosociologique. Il s'y ajoute certainement un défi ludique [...]»¹⁴⁴. Ainsi, le langage, dans *La Vie devant soi*, imiterait une énonciation enfantine réelle.

¹³² Michael Rinn, « L'humour pathétique de Romain Gary : sémio-pragmatique des figures de la véhémence », dans *Protée*, vol. 37, n°2 (2009), p. 79-89.

¹³³ Gabriel Paquin-Buki, *Le Rire blanc face à l'humour noir dans la littérature de la Shoah : le rire traumatique chez Tillion, Wiesel et Gary*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2017.

¹³⁴ Jean-François Pépin, *L'Humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer*, Paris, Montréal, Budapest, L'Harmattan, 2001.

¹³⁵ Jørn Boisen, *Un picaro métaphysique : Romain Gary et l'art du roman*, Odense, Odense University Press, 1996.

¹³⁶ Dominique Fortier, *Étude stylistique des romans d'Émile Ajar*, mémoire de maîtrise, Montréal, McGill University, 1997.

¹³⁷ Bertrand Poirot-Delpech, cité par Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, op. cit., p. 168.

¹³⁸ David Bellos, « Petite histoire de l'incorrection à l'usage des ajaristes », dans Firyel Abdeljaouad, Jean-François Hangouët et Denis Labouret (dir.), *Études Romain Gary I : signé Ajar*, Actes de la première Journée d'études Romain Gary, organisée par le centre *Littératures françaises du XX^e siècle* (Université Paris IV) et l'Association *Les Mille Gary*, Université de la Sorbonne, Paris, 6 mars 2004, Jaignes, La Chasse au Snark, 2004, p. 32.

¹³⁹ Bertrand Poirot-Delpech, cité par Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, op. cit., p. 168.

¹⁴⁰ David Bellos, « Petite histoire de l'incorrection à l'usage des ajaristes », art. cit., p. 44.

¹⁴¹ Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin*, dans *Romans et récits*, II, op. cit. (1974), p. 645-803.

¹⁴² David Bellos, « Petite histoire de l'incorrection à l'usage des ajaristes », art. cit., p. 35.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 45.

¹⁴⁴ Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, op. cit., p. 167.

Riche et diversifiée, la production critique consacrée à l'œuvre de Romain Gary ne manquera pas d'enrichir notre propos. Les commentaires généraux d'Éliane Lecarme-Tabone et de Kerwin Spire sur *La Vie devant soi* nous donneront notamment des informations contextuelles importantes. Les analyses de Christian Morin, Éliane Lecarme-Tabone et David Bellos sur la langue dans *La Vie devant soi* nous fourniront des pistes d'analyse intéressantes. Néanmoins, aucune étude n'étudie spécifiquement la thématique de l'enfance. De plus, si Christian Morin et Éliane Lecarme-Tabone voient le langage de Momo comme un langage réaliste et vraisemblable, nous postulons qu'il est au contraire une construction esthétique mettant en lumière la fiction de l'enfance et la dualité du personnage-enfant. En outre, contrairement à de nombreux travaux, nous étudierons un roman de Romain Gary dans le cadre d'une étude qui le compare à d'autres œuvres francophones, comme le fait déjà Anthony Mangeon, en l'analysant à l'aune des œuvres d'auteurs comme Chamoiseau et Mabanckou¹⁴⁵.

4.2.2. *Agota Kristof*

Les études critiques consacrées à Agota Kristof se limitent à une dizaine d'articles, quelques ouvrages et un mémoire de maîtrise. Presque tous les ouvrages parus sont introuvables¹⁴⁶ ou uniquement disponibles dans des bibliothèques universitaires en Suisse alémanique¹⁴⁷. Nous distinguerons deux tendances : les articles portant sur la production théâtrale d'Agota Kristof et les ouvrages et articles étudiant la production romanesque de l'autrice.

La quasi-totalité des articles analysant la production théâtrale d'Agota Kristof a été publiée dans la revue *Jeu*, spécialisée dans le théâtre. On y trouve des comptes-rendus de ses pièces¹⁴⁸ et des adaptations théâtrales de ses romans¹⁴⁹, ainsi que des entretiens¹⁵⁰

¹⁴⁵ Anthony Mangeon, *Crimes d'auteur : de l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, op. cit.

¹⁴⁶ Armel Aliette, « Exercices de nihilisme : grand entretien avec Agota Kristof », dans *Le Magazine littéraire*, n°439 (2005), p. 92-97 ; Marie Bornand, « Agota Kristof, une écriture de l'exil », dans Danielle Deltel et Catherine Verdonnet (dir.), *Littérature féminine en Suisse romande*, Nanterre, Université Paris X, 1996, p. 133-165.

¹⁴⁷ Marie-Thérèse Lathion, « Agota Kristof », dans *Quarto*, n°29 (2009), p. 11-94.

¹⁴⁸ Brigitte Purkhardt, « La voix d'Ariane au fil des mots : *Courtes Pièces* d'Agota Kristof », dans *Jeu*, n°101 (2001), p. 36-40.

¹⁴⁹ Alexandre Lazaridès, « La Preuve », dans *Jeu*, n°55 (1990), p. 191-191.

¹⁵⁰ Solange Lévesque, « Du roman au théâtre – *Le Grand Cahier* et *La Preuve* : entretien avec Odette Guimond et Jacques Rossi », dans *Jeu*, n°53 (1989), p. 61-68.

avec des metteurs en scène ayant adapté *Le Grand Cahier* ou *La Preuve* et des cahiers de mise en scène¹⁵¹. Brigitte Purkhardt remarque des similitudes, dans l'écriture et la construction des personnages, entre les pièces de théâtre et les romans d'Agota Kristof : elle note que, du point de vue de l'écriture,

sur scène et sur papier, la langue jouit de la même qualité : sobre, dépouillée, minimaliste à la limite, apte à transmettre avec force le non-dit. Outre cette unité stylistique, les personnages des pièces et des romans se recourent.

En premier lieu, il y a les personnages de « monstres » : ceux qui se piquent de défendre le bien, mais finissent par commettre le mal¹⁵².

Ensuite, les quelques ouvrages dédiés à l'œuvre d'Agota Kristof étudient surtout cette dernière à la lumière de l'exil, le déracinement¹⁵³, la quête identitaire¹⁵⁴, l'écriture¹⁵⁵, la cruauté¹⁵⁶ et la manipulation, thématiques souvent enchevêtrées. Kristof est mentionnée dans quelques ouvrages consacrés à l'Histoire de la littérature suisse. Roger Francillon aborde notamment l'œuvre de l'autrice dans un chapitre consacré aux « Figures de l'exil¹⁵⁷ ».

Sara de Balsi étudie la question de l'exil en lien avec la langue¹⁵⁸. Sa perspective est particulièrement intéressante, puisqu'elle situe la position d'Agota Kristof dans le champ littéraire en utilisant les outils de la sociologie institutionnelle pour analyser la trajectoire de l'écrivaine, avant d'étudier la question de l'hétérolinguisme dans son œuvre. Dans un premier chapitre, elle dépeint Kristof comme une écrivaine marginale, à partir de déclarations tirées des textes autobiographiques et des entretiens de cette dernière. Selon elle,

Une fois entrée dans le champ [après la publication du *Grand Cahier*], l'écrivaine élaborera une stratégie pour escamoter la double

¹⁵¹ Catherine Vidal, « Le cahier du *Grand Cahier* », dans *Jeu*, n°136 (2010), p. 126-131.

¹⁵² Brigitte Purkhardt, « Agota Kristof et la Grande Scène », dans *Jeu*, n°91 (1999), p. 60.

¹⁵³ Tijana Miletic, *European Literary Immigration into the French Language : Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008 ; Marie Bornand, *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004.

¹⁵⁴ Rennie Yotova, « La Trilogie des jumeaux » d'Agota Kristof, Gollion, Infolio, 2011 ; Simona Cutcan, « Subversion ou conformisme ? La différence des sexes dans l'œuvre d'Agota Kristof », dans *Nouvelles questions féministes*, vol. 34, n°1 (2015), p. 139-144.

¹⁵⁵ Valérie Petitpierre, *D'un exil l'autre : les détours de l'écriture dans la trilogie romanesque d'Agota Kristof*, Genève, Zoé, 2000 ; Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof : écrire la division*, Paris, L'Harmattan, 2007.

¹⁵⁶ Rennie Yotova, « Agota Kristof et le théâtre de la cruauté », dans *Quarto*, n°27 (2009), p. 30-40.

¹⁵⁷ Marie Bornand, « Figures de l'exil », dans Roger Francillon (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse romande*, loc. cit. Le titre devient, dans l'édition de 2015, « De l'exil à l'écriture ».

¹⁵⁸ Sara de Balsi, *Agota Kristof, écrivaine translingue*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2019.

marginalité, d'immigrée et de Suisse, qui caractérise son positionnement initial. La caractéristique principale de cette stratégie sera la tendance à maximaliser sa marginalité, par des moyens différents qui seront élucidés au cours de ce travail. Cet isolement fera en sorte que l'auteure reste à la fois complètement extérieure au champ littéraire suisse et aux débats qui lui sont propres, sans pour autant revendiquer une appartenance au champ français (auto-exclusion à laquelle contribue sa fréquentation quasi inexistante de la capitale)¹⁵⁹.

Sara de Balsi va ensuite étudier le rapport de l'autrice à la langue française. Elle utilise le concept d'hétérolinguisme pour analyser « le monolinguisme paradoxal de l'œuvre¹⁶⁰ » d'Agota Kristof. Elle remarque que l'hétérolinguisme n'y est pas présent par le biais d'indices formels, mais par l'absence de « l'imaginaire » d'ordinaire associé à la langue française : « Kristof s'attaque à une [...] des propriétés classiquement attribuées à la langue française : la richesse¹⁶¹. » La critique note particulièrement qu'aucune langue n'est nommée dans *Le Grand Cahier*, et que la langue française, si elle est la langue d'écriture, n'a pas sa place à l'intérieur de l'œuvre, puisqu'on présume qu'elle prend place en Hongrie après l'invasion de l'Allemagne :

Le français demeure ainsi tout au long de la *Trilogie* un « espace neutre », une langue de la fiction sans aucune place dans la fiction, paradoxe qui lui permet de se transformer considérablement au fil des romans, tout en gardant sa caractéristique fondamentale, qui est de ne pas être définie : ni par un nom, ni par des propriétés objectives, ni par des qualités subjectivement perçues comme positives ou négatives¹⁶².

Le dénuement de la langue illustrerait la posture marginale de l'autrice dans le champ francophone.

Quelques ouvrages analysent *Le Grand Cahier*, sous différentes perspectives. Jennyfer Collin étudie notamment la cruauté dans *La Trilogie des jumeaux*. Selon elle, ce motif tient à la fois du thème, de la forme de l'écriture et de la biographie de l'autrice, ayant vécu un exil violent¹⁶³. Elle associe la cruauté des jumeaux à l'écriture objective et neutre de ces derniers, qui limite l'expression de leurs émotions et les présente comme insensibles. Ferenc Rákóczy étudie quant à lui « l'enfance, l'exil et le labyrinthe chez Agota Kristof » dans un court article¹⁶⁴ et suppose que le thème de la gemellité traduit

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 33.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 69.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 76.

¹⁶² *Ibid.*, p. 85.

¹⁶³ Jennyfer Collin, *Étude de la cruauté dans La Trilogie des jumeaux d'Agota Kristof, suivi du recueil de récits L'Abattoir*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2005.

¹⁶⁴ Ferenc Rákóczy, « L'enfance, l'exil et le labyrinthe chez Agota Kristof », dans *Quarto*, n°27 (2009), p. 11-14.

une réflexion sur le dédoublement et l'incomplétude identitaire. S'il n'illustre pas son propos par une démonstration, cette idée nous semble néanmoins très pertinente à creuser dans le cadre de notre problématique. Melinda Mod lie le thème du double à la scission identitaire de l'autrice, due à son exil :

L'écrivaine hongroise a saisi l'indicible traumatisme de la séparation par la création d'un espace discursif monstrueux et fiévreux, dans lequel se produit l'aliénation de soi, la cruauté inimaginable remplace les jeux d'enfants, où chaque personnage reste étranger à l'autre. L'écriture s'y transforme en urgence, en une « écriture suicidaire », par laquelle Kristóf crée un espace où elle ne vit plus la vraie vie, mais « ce qu'on écrit¹⁶⁵ ».

En somme, peu d'études existent sur l'œuvre d'Agota Kristof, et ces dernières, souvent brèves et proposant donc peu d'analyses, abordent surtout les thèmes de l'identité et de la marginalité ainsi que la position d'exilée de l'autrice. Si certaines, notamment celle de Sara de Balsi, peuvent nous aider à contextualiser l'œuvre et à lier la question de l'enfance à des traits de la poétique de l'autrice, aucune ne s'est consacrée à une étude approfondie des personnages-enfants du *Grand Cahier*.

4.2.3. Paule Constant

À ce jour, peu d'études traitent de l'œuvre de Paule Constant. Nous avons relevé à son sujet uniquement quelques articles et ouvrages ainsi qu'une édition enrichie de ses récits sur l'Afrique et la Guyane. Trois articles traitent de l'imaginaire de la maladie, thème important dans les romans de l'autrice, fille et épouse de médecin. Corinne Grenouillet postule que « les romans [sur l'Afrique] de Paule Constant font du traitement des maladies endémiques l'un des enjeux majeurs de la relation franco-africaine¹⁶⁶ », en mettant au premier plan des personnages de médecins, des événements relatifs à des épidémies ou au traitement de maladies. Francesca Cassinadri étudie la représentation de l'épidémie Ebola dans *Des chauves-souris, des singes et des hommes* de Paule Constant et *En compagnie des hommes* de Véronique Tadjo¹⁶⁷, qu'elle envisage selon une

¹⁶⁵ Melinda Mod, « Agota Kristof, une écriture de ruines aspirant à la survie : décryptage de la figure du double dans *Le Grand Cahier* », dans *Hommes & migrations*, n°1306 (2014), p. 70.

¹⁶⁶ Corinne Grenouillet, « Médecins et maladies dans les romans africains de Paule Constant », dans *Études littéraires africaines*, n°49, 2020, p. 171-187.

¹⁶⁷ Véronique Tadjo, *En compagnie des hommes*, Paris, Don Quichotte éditions, 2017.

esthétique du conte¹⁶⁸. Enfin, le psychiatre Patrick Ben Soussan commente l'avant-propos de *Mes Afriques*, ouvrage réunissant six romans de Paule Constant, écrit par l'autrice et intitulé « La maladie imaginaire » (MA, 15-23), dans lequel l'autrice raconte « la traversée » de son cancer¹⁶⁹. Selon lui, l'autrice transfigure sa maladie en racontant celle-ci comme on relaterait un voyage.

L'ouvrage *Mes Afriques* s'ouvre, après l'avant-propos de Paule Constant, sur un entretien avec l'autrice intitulé « Je suis une rescapée de mon enfance » (MA, 27-89), dans lequel sont mis en avant les principales thématiques de son œuvre : la fiction, la marginalité des personnages, les lieux, la colonisation, la représentation de l'Afrique, la transgression, l'humour, les voyages, les animaux, le rapport aux contes, à la peinture, aux lettres et à l'écriture. Paule Constant présente d'abord les liens entre sa vie et son œuvre. Par rapport à la fictionnalisation de son expérience dans *La Fille du Gouvernator*, elle écrit :

En 1994, je suis revenue à Cayenne où j'avais débarqué en 1949, dates renversées que je consigne à la fin de *La Fille du Gouvernator* comme un signe du destin pour marquer tout le temps qu'il m'avait fallu pour aller de la réalité au roman, pour retourner la réalité, c'est-à-dire la faire mienne, la digérer si l'on veut ou la maîtriser ou la dépasser, sans l'édulcorer, la rendre acceptable par le filtre de la littérature. (MA, 27)

L'autrice affiche sa volonté de créer une littérature cathartique. Le dossier final comprend un essai d'Auguste Bourgeade, le mari de Paule Constant, sur la vie de celle-ci, une présentation du baignoire de Cayenne accompagnée de citations d'auteurs à son sujet (MA, 1012-1035), ainsi que des lettres de Paule Constant¹⁷⁰ et d'autres écrivains à l'autrice¹⁷¹.

Sur un autre sujet, Margot Miller, diplômée en littérature et en psychologie, étudie dans un article les relations mère-fille dans les romans de Paule Constant, toujours hautement problématiques, puisque marquées, selon elle, par l'abandon et le désintéressement de la mère pour son enfant¹⁷². Miller lie astucieusement la « Métropole » africaine

¹⁶⁸ Francesca Cassinadri, « Raconter une épidémie : Ébola dans les romans de Véronique Tadjo et de Paule Constant », dans *Études littéraires africaines*, n°50 (2020), p. 165-177.

¹⁶⁹ Patrick Ben Soussan, « La maladie imaginaire de Paule Constant », dans *Cancer(s) et psy(s)*, n°4 (2019), p. 149-155.

¹⁷⁰ Paule Constant, « Pendant que le médecin-capitaine Constant se reposait... », lettre à Guillaume Lachenal (MA, 991-997).

¹⁷¹ Par exemple : Romain Gary, « Méfiez-vous de la vérité », lettre à Paule Constant (MA, 1039) ; Henri Lopes, « C'est vraiment fort, amie », courriel à Paule Constant (MA, 1040-1041).

¹⁷² Margot Miller, « The Matropole : Anxiety and the Mother in Paul Constant's Fiction », dans *The French Review*, vol. 77, n°1 (2003), p. 102-111.

souvent présente dans les œuvres de Constant à ce qu'elle nomme la « Matropole » maternelle. Selon elle,

In postcolonial discourse, the Metropole, or the sovereign country that supplies aide to the dependencies it exploits, is seen as the oppressive source of lost subjectivity for the colonized others. The « pole » is the axis of this concept ; it is what gives centrality to the sovereign colonizing nation ; it is « what wants everything to come from it » (Fanon 63) and to turn towards it. Likewise, in the Matropole, the mother is the central axis, or the implicit source of meaning for the child, even as she destroys the possibility of subjectivity for her child and ultimately for herself. The image of the Matropole suggests a mother who is a disturbingly absent, overwhelmingly narcissistic presence that torments the identity of the child by demanding that the child recognize her as the source of all meaning. This is certainly the case for the mothers in Paule Constant's fiction¹⁷³.

La maternité serait pour les mères une manière d'asseoir une posture sociale dans la société coloniale, quand bien même elles se révèlent incapables de satisfaire à ce rôle.

Margot Miller a aussi consacré une monographie à l'ensemble de l'œuvre de l'autrice, dans laquelle elle étudie la recherche de sécurité psychologique et affective qui guide ses personnages. Son propos très psychanalytique classe ces derniers selon trois types de comportements adoptés pour leur quête, empruntés à la psychanalyste Karen Horney : « *submission, aggression and withdrawal*¹⁷⁴ ». Chrétienne est rangée dans la dernière catégorie : « *In La Fille du Gouvernator, there are [...] stories of the withdrawal of the self as a revolt against submission and its devastating consequences ; these are the stories of the innocent “real” self of a child trying desperately to find psychic safety*¹⁷⁵ ». Si l'interprétation du retrait de Chrétienne est en elle-même pertinente dans le cadre de notre étude, nous aimerions recentrer l'analyse du personnage dans sa dimension littéraire. En effet, la volonté de ranger les personnages dans des catégories

¹⁷³ *Ibid.*, p. 102-103. « Dans les discours postcoloniaux, la Métropole, ou le pays dirigeant qui apporte une aide matérielle aux territoires qu'il exploite, est vue comme la source d'oppression menant à une perte de subjectivité pour les sujets colonisés. Le « pôle » est le nerf de ce concept : il s'agit de ce qui confère une centralité à cette nation coloniale ; ce qui “veut que tout provienne d'elle” (Fanon 63) et soit dirigé vers elle. De la même manière, la mère est le nerf de la Matropole, ou l'origine de tout sens pour l'enfant, même si elle détruit la possibilité de l'avènement d'une subjectivité pour ce dernier, et ultimement pour elle-même. L'image de la Matropole suggère une mère anormalement absente, au narcissisme écrasant, qui perturbe l'identité de l'enfant en demandant à celui-ci de la considérer comme le centre de son univers. C'est sans nul doute ce qui se produit avec les mères dans les fictions de Paule Constant. » (Nous traduisons)

¹⁷⁴ Margot Miller, *In search of Shelter : Subjectivity and Spaces of Loss in the Fiction of Paule Constant*, New York, Oxford, Lexington Books, 2003, p. 1. « Soumission, aggression et retrait ». (Nous traduisons)

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 118. « *La Fille du Gouvernator* est le récit du retrait de soi comme signe de révolte contre la soumission et sa conséquence dévastatrice ; c'est le récit du soi “véritable” d'une enfant innocente tentant désespérément de trouver une sécurité psychologique ». (Nous traduisons)

prédéterminées et de proposer des interprétations psychologiques peut parfois figer, voire dénaturer le texte¹⁷⁶.

Les apports critiques sur l'œuvre de Paule Constant sont donc pour le moment limités, et aucune étude n'aborde la question de l'enfance de manière analytique. L'entretien avec Paule Constant dans *Mes Afriques* ainsi que l'article de Margot Miller sur les figures maternelles nous offrent quelques pistes de lectures intéressantes, dont nous nous servons dans le cadre de notre analyse approfondie du personnage-enfant.

4.3. *Sur l'œuvre de Patrick Chamoiseau*

Patrick Chamoiseau est un écrivain très étudié par la critique littéraire, dans le cadre d'articles, d'ouvrages, de mémoires et de thèses. Les travaux à son sujet s'articulent surtout autour du thème de l'identité, qui peut se diviser en différentes sous-catégories, comprenant des travaux sur la langue et sur le rapport à l'Histoire. Après un bref exposé de cette tendance, nous présenterons des études consacrées à la poétique et à l'intertextualité. Enfin, nous nous intéresserons plus spécifiquement aux travaux consacrés à l'écriture de l'enfance chez l'auteur.

Chamoiseau est considéré comme un auteur antillais majeur. Il figure dans des ouvrages présentant l'histoire littéraire des littératures antillaises et en particulier martiniquaise. Joubert Satyre et Dominique Combe relèvent le rôle important qu'a joué *Éloge de la créolité*¹⁷⁷ dans la création du mouvement de la créolité et dans l'avènement d'une identité antillaise¹⁷⁸. Pour Lise Gauvin, la créolité et la créolisation sont la manifestation aux Antilles de la « surconscience linguistique » de l'écrivain francophone, condamné à « penser sa langue¹⁷⁹ », du fait du contexte diglossique dans lequel il évolue. Dans ces ouvrages, Chamoiseau est presque toujours envisagé à travers le prisme de la créolité, théorie analysée d'un point de vue social et culturel.

¹⁷⁶ Margot Miller déclare notamment à deux reprises que Chrétienne serait la narratrice réelle de *La Fille du Gouvernator*, mais sans justifier son propos. *Ibid.*, p. 5 ; p. 117.

¹⁷⁷ Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité*, *op. cit.*

¹⁷⁸ Dominique Combe, *Les Littératures francophones : questions, débats et polémiques*, *op. cit.* ; Joubert Satyre, « La Caraïbe », dans Christiane Ndiaye (dir.), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004, p. 141-196.

¹⁷⁹ Lise Gauvin, *La Fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, *op. cit.*, p. 257.

Souvent, les lectures au sujet de l'identité créole adoptent une perspective engagée : Mireille Rosello, dans son ouvrage *Littérature et identité créole aux Antilles*, utilise le manifeste *Éloge de la créolité* pour définir à la fois l'identité créole et la littérature antillaise¹⁸⁰. Selon elle, la littérature antillaise se définit dans cet essai en opposition au discours dominant sur la littérature : « La littérature antillaise est cette chose littéraire qui a subi un tort et qui, pour espérer se faire (un jour ?) entendre, se place sous le signe de la tactique (qui, nous le verrons par la suite, est le domaine de l'avoir plutôt que celui de l'être)¹⁸¹ ». Bernadette Cailler lit l'intertextualité dans le roman *Un dimanche au cachot*¹⁸² comme une « métafiction historiographique » interrogeant notre rapport à l'Histoire et à la mémoire par l'intermédiaire d'une subversion de références canoniques¹⁸³. El Hadji Camara voit dans les essais d'Édouard Glissant et de Patrick Chamoiseau une critique de la départementalisation des Antilles : « cette politique assimilationniste demeure une forme de colonisation “silencieuse” conduisant à l'anéantissement de l'être antillais par un procédé d'aliénation culturelle insidieuse qui détruit leur(s) identité(s)¹⁸⁴. » Marilou Leblanc, étudiant dans son mémoire de maîtrise les traces de la mémoire dans *Texaco* de Patrick Chamoiseau¹⁸⁵ et *Pétroleum* de Bessora¹⁸⁶, montre que les deux romans « relatent la mémoire de ceux dont le discours historique ne rend pas compte¹⁸⁷ ».

Certains travaux lient l'identité à la question du créole et de la créolisation de la langue. Lydie Moudileno étudie la créolité en affichant la tension, dans *Solibo magnifique*¹⁸⁸, entre l'écrivain Chamoiseau (personnage du roman) et le conteur Solibo, qui meurt étouffé par sa propre parole. Cette opposition frontale entre un art de l'écrit (qui ne résiste pas à la critique) et un art de l'oral se résorbe dans le texte, selon elle,

¹⁸⁰ Mireille Rosello, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁸² Patrick Chamoiseau, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2010.

¹⁸³ Bernadette Cailler, « Palimpseste et métafiction historiographique : une lecture d'*Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau » dans *Œuvres et critiques*, vol. 36, n°2 (2011), p. 57-66 ; Bernadette Cailler, « Le personnage historique en littérature antillaise : la question du genre (Delgrès, Schoelcher, L'Oubliée), dans *Études littéraires*, vol. 43, n°1 (2012), p. 117-133.

¹⁸⁴ El Hadji Camara, « Les Antilles françaises et la départementalisation : de la domination “silencieuse” postcoloniale à l'aseptisation identitaire chez Édouard Glissant et Patrick Chamoiseau », dans *Voix plurielles*, vol. 17, n°2 (2020), p. 139-150.

¹⁸⁵ Patrick Chamoiseau, *Texaco*, Paris, Gallimard, 2010.

¹⁸⁶ Bessora, *Pétroleum*, Paris, Denoël, 2004.

¹⁸⁷ Marilou Leblanc, *Les Traces de la mémoire dans Texaco de Patrick Chamoiseau et Pétroleum de Bessora*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2009.

¹⁸⁸ Patrick Chamoiseau, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988.

puisque l'auteur deviendra « marqueur de parole » chargé de transmettre la parole de la « mémoire collective ». Ainsi,

le roman de l'écrivain créole s'écrit dans la réciprocité des transformations de l'oral et de l'écrit : oralisation de l'écrit et écriture de l'oral, vers une littérature, selon *Éloge de la créolité*, « qui ne déroge en rien aux exigences modernes de l'écrit tout en s'enracinant dans les configurations traditionnelles de notre créolité » (Bernabé, 36)¹⁸⁹.

Lydie Moudileno conclut que cette parole située entre l'écrit et l'oral repose sur le dialogisme bakhtinien, sans s'y attarder : le roman mettrait en relation les voix de multiples personnages s'exprimant en français et en créole : policiers, marchands, Congolais vivant aux Antilles, mais aussi conteur et écrivain. Toutes ces voix seraient « annexée[s] » par le roman¹⁹⁰.

D'autres études sur la langue de Chamoiseau envisagent la créolisation par rapport à cette dimension socio-historique : pour Heidi Bojsen, Chamoiseau met en place, dans *Écrire en pays dominé*¹⁹¹, une « résistance discursive » par le biais de tactiques d'hybridation du langage¹⁹². Noémie Auzas analyse la langue chamoisienne en lien avec l'imaginaire collectif et d'un point de vue socio-linguistique¹⁹³. Savrina Parevadee Chinien s'intéresse à l'acte d'écrire dans les œuvres de Chamoiseau : celui-ci serait le signe d'une écriture postcoloniale « correspond[ant] à la logique d'un mouvement littéraire qui a pour but de désaliéner, décoloniser et libérer¹⁹⁴ ». Pour François Lagarde également, l'écriture « merveilleuse » de Chamoiseau a pour but de compenser le drame de l'histoire antillaise¹⁹⁵. Dominique Chancé nous semble représentative d'une tendance à envisager la créolité à travers un biais idéologique. Elle compare la créolité au « baroque », caractérisé par le « foisonnement », « l'énormité » et un « aspect débordant¹⁹⁶ ». Cette notion, qui paraît recouvrir une « poétique », manifesterait selon

¹⁸⁹ Lydie Moudileno, « Patrick Chamoiseau : se faire “marqueur de paroles” », dans Lydie Moudileno (dir.), *L'écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris. Karthala, 1997, p. 109.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 110.

¹⁹¹ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

¹⁹² Heidi Bojsen, « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 76, n°2 (2002), p. 230.

¹⁹³ Noémie Auzas, *Chamoiseau ou les voix de Babel : de l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 2009.

¹⁹⁴ Savrina Parevadee Chinien, « L'art de l'écrire chez Patrick Chamoiseau », dans *Présence francophone*, vol. 73, n° 1 (2009), p. 44.

¹⁹⁵ François Lagarde, « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », dans *Études françaises*, vol. 37, n°2 (2001), p. 159-179.

¹⁹⁶ Dominique Chancé, « De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque ? », dans *MLN*, vol. 118, n°4 (2003), p. 869.

elle la « position éthique » de sujets cherchant dans l'écriture « un ordre qui fait défaut, en eux et autour d'eux¹⁹⁷. » Elle définirait un style qui serait le résultat d'une situation socio-politique : « Ce qui m'est apparu comme proprement baroque, dans les Caraïbes, depuis Alejo Carpentier, c'est une confusion moins stylistique que politique, qui porte la question d'un ordre au centre des œuvres¹⁹⁸. » Dans son ouvrage *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Chancé perçoit une tension entre l'aspect postcolonial (qu'elle définit comme un « militantisme anticolonialiste¹⁹⁹ ») et la poétique baroque de l'écrivain. Sa thèse repose sur une définition approximative de ces termes, qui sont réappropriés et redirigés vers une interprétation sociopolitique et orientée de la production de Chamoiseau. L'écrivain antillais est ramené à son identité socioculturelle : « Tout un héritage historique, politique, culturel, s'abat donc sur l'auteur antillais qui n'en est pas écrasé, puisque aussi bien, c'est sa raison d'être et d'écrire, son terreau²⁰⁰. » Lucy Swanson prend dans un article le contre-point de ce type de discours. Selon elle, Chamoiseau, dans *Chemin-d'école*, met en place « *a discourse of magic to reflect the irrational or magical aspects of French culture*²⁰¹ », dans le but de retourner l'accusation d'exotisme et d'irrationnalité vers l'expéditeur. Elle ajoute que l'auteur « *deploys the motifs of magic and the marvelous to blur the distinction between French/rational and creole/irrational that critics like Connell argue is reinforced by the use of magical realism*²⁰². »

Peu d'études travaillent véritablement à cerner l'écriture et la poétique de Chamoiseau. Souvent, celles qui annoncent une approche textuelle finissent par glisser de l'analyse poétique du texte à des considérations idéologiques. Plusieurs critiques ont relevé les différents intertextes présents dans l'œuvre de l'auteur : en particulier les genres du roman et du cinéma policier ou du *comics* américain²⁰³ dans *Solibo magnifique*, mais

¹⁹⁷ *Id.*

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 870.

¹⁹⁹ Dominique Chancé, *Patrick Chamoiseau, écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010, p. 350.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 9.

²⁰¹ Lucy Swanson, « Magical Thinking in Chamoiseau's *Chemin-d'école* : From Quimbois to the Mission Civilisatrice », dans *Small Axe : a Caribbean Journal of Criticism*, vol. 24, n°3 (2020), p. 18. Chamoiseau met en place « un discours de la magie qui a pour but de refléter l'irrationnel et la magie présents dans la culture française ». (Nous traduisons)

²⁰² *Ibid.*, p. 30. L'auteur « déploie les motifs de la magie et du merveilleux pour brouiller la double association français/raison et créole/déraison, que des critiques comme Connell jugent renforcés par l'usage du réalisme magique. » (Nous traduisons)

²⁰³ Wendy Knepper, « Remapping the Crime Novel in the Francophone Caribbean », dans *PMLA*, n°122 (2007), p. 1431-1446

également d'autres références dans l'ensemble de son œuvre, que Jean-Louis Cornille rassemble dans une monographie, voulant souligner le dialogue entre les récits de l'auteur et un patrimoine littéraire varié, de Rimbaud à Mabanckou en passant par Céline et Sartre²⁰⁴. Le critique, qui utilise une définition large de l'intertextualité, souligne toutefois que certains rapprochements de mots ou d'expressions, comme celles liées à Rimbaud, « peu[vent] n'avoir été que simple coïncidence²⁰⁵ ».

D'autres travaux étudient la poétique de Chamoiseau. Geneviève Guérin, dans son mémoire de maîtrise, à travers l'analyse de *Solibo Magnifique* et *Biblique des derniers gestes*²⁰⁶, entend ainsi démontrer que la poétique de l'auteur constitue un « lieu de conjonction entre le sujet écrivant et le monde qu'il tente de saisir²⁰⁷. » Elle s'intéresse au rapport de Chamoiseau à la fiction, envisagée comme un lieu de « négociation » et de « médiation du rapport à l'autre²⁰⁸ » dans la quête identitaire de l'écrivain. La poétique de Chamoiseau se révélerait particulièrement à travers la présence de la figure du « marqueur de parole », dans les deux œuvres étudiées mais aussi dans d'autres écrits de l'auteur.

Olga Hel-Bongo, dans *Roman francophone et essai*²⁰⁹, envisage également l'œuvre de Chamoiseau dans une perspective poétique, en étudiant l'entremêlement du roman et de l'essai chez trois auteurs francophones. Selon elle, les manifestations du dédoublement dans *Écrire en pays dominé* (de l'univers décrit, de la voix du romancier, de l'énonciation), tout comme les mises en abyme et les jeux spéculaires entre les personnages (le narrateur et le Vieux Guerrier dans *Écrire en pays dominé*, les personnages de Caroline et de L'Oubliée dans *Un dimanche au cachot*), montrent que l'œuvre de Chamoiseau ne peut faire l'objet de lectures univoques. Elle note que dans *Écrire en pays dominé*, Chamoiseau « brouille les frontières entre sujet dominé et dominant²¹⁰. »

²⁰⁴ Jean-Louis Cornille, *Chamoiseau... fils*, Paris, Hermann, 2013.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 43. Son analyse peut également confondre le personnage et le narrateur dans *Chemin-d'école* : « en décrivant la traversée de son quartier, par un premier jour d'école, le négriillon se transforme à son tour en poète de sept ans. » (*Id.*)

²⁰⁶ Patrick Chamoiseau, *Biblique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.

²⁰⁷ Geneviève Guérin, *De Solibo Magnifique à Biblique des derniers gestes : esquisse d'une poétique chamoisienne*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2009, p. 8.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 105.

²⁰⁹ Olga Hel-Bongo, *Roman francophone et essai : Mudimbe, Chamoiseau, Khatibi*, Paris, Honoré Champion, 2019.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 175.

Enfin, trois ouvrages se concentrent sur le récit d'enfance dans la littérature antillaise et analysent un ou plusieurs tomes de la trilogie autobiographique de Patrick Chamoiseau. Suzanne Crosta, dans *Récits d'enfance antillaises*, a pour but de « souligner la présence et les enjeux des discours sociaux qui contribuent à l'essor prodigieux des récits d'enfance²¹¹ ». Elle étudie pour ce faire les enjeux politiques et sociaux liés à l'émergence du genre depuis la départementalisation des Antilles françaises en 1946, ainsi que les inspirations intertextuelles qui fondent le genre. La fictionnalisation de l'enfance serait liée à un « besoin de dire le sentiment d'étrangeté dans son milieu ou sa famille en raison de ses prises de position ou de sa scolarisation ou de sa passion pour la lecture et l'écriture, prix à payer pour devenir écrivain dans une société où prime la parole²¹² ». L'un des chapitres de son ouvrage est consacré à une analyse comparée d'*Antan d'enfance* de Patrick Chamoiseau et de *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant²¹³. Crosta affirme que ces deux récits contribuent à « marronner le récit d'enfance », sans expliciter la formule ni la démontrer²¹⁴, et analyse les œuvres à l'aune des propos tenus par les auteurs dans *Éloge de la créolité*. Dans sa conclusion, elle soutient que la figure de l'enfant dans les récits antillais est « symbolique », et « sert une lecture de la situation politique, économique et culturelle des Antilles²¹⁵ ».

Suivant un raisonnement similaire, Gérard Christon envisage les récits d'enfance antillais comme des « miroirs de la société²¹⁶ » antillaise, qui acquièrent dès lors une fonction réaliste²¹⁷. Ariste Chryslin Kondo étudie le récit d'enfance antillais dans une perspective historiographique, tentant de définir le récit d'enfance antillais au regard de trois récits autobiographiques, dont *Antan d'enfance* de Chamoiseau²¹⁸. Sa démarche vise à définir une périodisation et des constantes. La littérature de l'enfance antillaise commencerait avec la publication de l'œuvre poétique de Saint-John Perse et aborderait des thématiques comme le conte, la présentation réaliste des Antilles, la critique de l'esclavage et de l'aliénation. L'intérêt de la thèse réside dans l'analyse du jeu des personnes dans le roman de Chamoiseau, mais le chercheur n'interprète pas ce

²¹¹ Suzanne Crosta, *Récits d'enfance antillaise*, op. cit., p. 6.

²¹² *Ibid.*, p. 7.

²¹³ Raphaël Confiant, *Ravines du devant-jour*, Paris, Gallimard, 1997 (1993).

²¹⁴ Suzanne Crosta, *Récits d'enfance antillaise*, op. cit., p. 117.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 158.

²¹⁶ Gérard Christon, *Le Récit d'enfance dans la littérature antillaise de langue française (1950-2004) : mythes et réalités, fiction et vérité*, op. cit., p. 434.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 438.

²¹⁸ Ariste Chryslin Kondo, *Le Récit d'enfance aux Antilles*, op. cit.

phénomène et perçoit l'œuvre comme une autobiographie classique relatant des souvenirs d'enfance²¹⁹.

Le récit d'enfance antillais est donc lu sous le prisme d'une lecture autobiographique. Thérèse Thérésine-Augustine étudie la trilogie de Chamoiseau dans le cadre de sa thèse de doctorat sur l'autobiographie antillaise²²⁰. Les écrivains antillais se caractériseraient selon elle par une « écriture empêchée du Moi », c'est-à-dire une écriture où le moi ne met pas l'accent sur l'introspection mais s'affirme indirectement par la fiction ou l'invention de soi, tout en relatant le réel social aux Antilles. Thérèse Thérésine-Augustine énonce que

l'auteur serait enclin à tromper parfois sciemment le lecteur dans une écriture qui use et abuse de l'art du détournement. Ainsi, même en voulant être le plus sincère, il intégrerait volontairement ou malgré lui une part de fiction. Le « Je » est donc empêché par la part quasi obligatoire de fiction présente dans l'autobiographie, une part pleinement assumée dans le récit. Il assumerait aussi une vision généralisante de l'être puisque certains des traits physiques sont communs aux autres. Cela se vérifie dans des traits réitérés d'une description à une autre²²¹.

L'écriture empêchée de l'écrivain antillais serait relative à plusieurs caractéristiques : « un conflit entre le Moi intime (ce qu'il est intrinsèquement) et le Moi social (ce qui est admis par la société)²²² », un « goût du secret » qui implique que l'écriture résiste à l'épanchement de soi, un ancrage de la vie individuelle dans une histoire collective et, enfin, une prégnance du « Moi créateur » sur le « Moi autobiographique ». Si Thérèse Thérésine-Augustine note bien les singularités du récit autobiographique antillais, elle envisage son corpus à l'aune des définitions occidentales de l'autobiographie selon Philippe Lejeune, sans véritablement analyser les textes.

De la même manière, Ahamada Bourhane-Maoulida tente d'apposer les différentes catégories du récit de soi au texte de Chamoiseau. Il hésite entre les qualificatifs de roman autobiographique et d'autofiction pour désigner sa trilogie d'enfance, mais la définition qu'il confère à ces deux termes est fautive et crée une

²¹⁹ *Ibid.*, p. 142.

²²⁰ Thérèse Thérésine-Augustine, *Des écritures du moi dans le champ littéraire caribéen francophone contemporain : entre empêchements et détours de l'autobiographie ?*, thèse de doctorat, Pointe à Pitre, Université des Antilles et de la Guyane, 2020.

²²¹ *Ibid.*, p. 411.

²²² *Id.*

opposition artificielle. Citant Jean-Maurice Montremy dans *Le Magazine littéraire*, il postule que l'autofiction

évoque la mise en scène « d'événements fictifs – pour le moins fantasmés – (avec) des personnages “réels”, même nom, même adresse », et ce, à l'inverse du roman autobiographique qui mettrait l'accent sur des événements personnels réels, « sous le couvert de personnages imaginaires »²²³.

Éric Hoppenot entend démontrer au contraire la singularité de la poétique autobiographique de Chamoiseau : selon lui, « l'autobiographie vivante échappe à la mémoire : elle ne se souvient pas, elle actualise !²²⁴ » Cette réflexion sera pertinente pour notre analyse du personnage-enfant, puisque l'actualisation fait selon nous partie des mécanismes du fantasme et de la fictionnalisation de l'enfance dans *Chemin-d'école*.

Beaucoup d'études critiques lisent ainsi l'œuvre de Chamoiseau à la lumière de considération socio-politiques sur la situation de l'écrivain antillais, souvent au détriment d'une analyse approfondie des textes. Nous aimerions interroger davantage la fonction poétique et ludique de la fiction d'enfance de Chamoiseau, de manière à ne pas réduire l'œuvre à son seul versant culturel. Les études textuelles portant sur la fiction et le dédoublement dans l'écriture de Chamoiseau enrichiront notre réflexion sur *Chemin-d'école*, bien que notre problématique nous orientera vers des pistes différentes.

4.4. Sur l'œuvre des auteurs africains du corpus

Kossi Efoui, Abdouraman A. Waberi et Alain Mabanckou figurent tous trois dans des études consacrées aux « enfants de la postcolonie », expression créée par Waberi²²⁵ pour désigner les auteurs africains n'ayant jamais connu la colonisation. Nous commencerons par présenter les grandes lignes de cette tendance avant de décrire les rares études sur l'enfance abordant l'œuvre de ces écrivains. Nous traiterons ensuite spécifiquement du discours critique consacré à chacun d'entre eux. Comme beaucoup de ces études s'inscrivent dans la lignée des travaux sur la littérature-monde, nous ne nous y

²²³ Ahamada Bourhane-Maoulida, *Fiction et autofiction antillaise : la poétique énonciative de Patrick Chamoiseau*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université de la Réunion, 2015, p. 408.

²²⁴ Éric Hoppenot, « Le Miel de l'alphabet. L'autobiographie archipélique de Patrick Chamoiseau, renifleur d'existence », dans *Présence Francophone*, n°81 (2013), p. 66.

²²⁵ Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », dans *Notre Librairie*, n°135 (1998), p. 8-15.

attarderons que si elles entrent en lien direct avec des éléments de notre problématique, de façon à éviter des redondances.

Les travaux sur les enfants de la postcolonie envisagent les littératures africaines contemporaines sous le signe de l'éclatement, de l'identité comme du texte. Matthieu Labeau, dans son essai *Une nouvelle génération de romanciers africains ?*²²⁶, dégage les grands traits de ce mouvement d'écrivains à travers l'étude des œuvres d'Abdourahman A. Waberi, Kossi Efoui, Alain Mabanckou, Eugène Ébodé et Sami Tchak. Ces derniers insisteraient surtout sur l'intertextualité et l'éclatement des voix narratives. Selon Labeau, les récits de Waberi

mettent en scène la défaite du langage, la transformation d'une langue en un signifiant sans plus aucun rapport avec un signifié quelconque et sans aucun effet sur le monde²²⁷.

Pour Thorsten Schüller, les récits de ces auteurs se caractérisent par

les déchirements identitaires ou les caractères complexes des protagonistes qui se trouvent souvent dans un état qu'on pourrait qualifier de « *not quite* » (Homi Bhabha) ou d'« entre-deux » : entre les sphères géographiques (l'expérience de l'exil ou de la diaspora) ; entre les temps (entre les époques précoloniales, coloniales ou postcoloniales) ; entre les langues, entre les religions, etc.²²⁸

Ces écrivains refuseraient d'être considérés comme des auteurs africains, ou aspireraient du moins à écrire sur d'autres sujets que cette identité. Ainsi, « dans leurs textes et dans leurs propos, ils effacent et déconstruisent leur origine africaine » pour « trouver une identité littéraire²²⁹ ». Selon Schüller, ce détachement est affiché dans les médias. Les œuvres mettraient en scène une vie contemporaine et urbanisée et feraient référence à la musique, au cinéma ainsi qu'à la littérature mondiale²³⁰. Les écrivains de la postcolonie refuseraient en outre d'être astreints à deux stéréotypes sur l'écrivain africain : l'oralité et l'engagement. Thorsten Schüller sollicite la notion de paratopie théorisée par Dominique Maingueneau pour illustrer « le fait que chaque auteur se trouve toujours dans

²²⁶ Matthieu Labeau, *Une nouvelle Génération de romanciers africains ?*, Paris, Anibwe, 2014.

²²⁷ *Ibid.*, p. 97.

²²⁸ Thorsten Schüller, « “La littérature africaine n'existe pas” ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française », dans *Études littéraires africaines*, n°32 (2011) p. 135-146.

²²⁹ *Ibid.*, p. 135.

²³⁰ *Ibid.*, p. 138.

un état de non-appartenance, qu'il est "entre les lieux", qu'il évite toute sorte de fixation pour rester libre, et qu'il en tire sa créativité²³¹. »

Héloïse Brezault, dans une lecture critique du manifeste *Pour une littérature-monde*, auquel, rappelons-le, Waberi et Mabanckou ont participé, remet en question cette interprétation jugée naïve, arguant qu'on ne saurait être véritablement coupé d'un milieu social :

La question cruciale que pose donc ce manifeste est celle de l'espace dans lequel évoluent les écrivains eux-mêmes, en défendant l'idée que la littérature ne saurait rester prisonnière d'une appartenance géographique particulière. Cependant, [...] s'il veut exister à une échelle internationale, un écrivain doit [...] d'abord être localisable dans un espace national, où il doit se définir une « position ». La question est de savoir quel espace national considérer pour les écrivains « francophones ». Habiter le monde en français évite, à tout le moins, aux auteurs de trancher et leur permet de jouer sur de multiples tableaux²³².

Selon Sélom Komlan Gbanou, les enfants de la postcolonie développent une esthétique fragmentaire²³³. Il s'agirait de dépeindre les sentiments dans leur variabilité et d'écrire « une chaîne d'instantanés²³⁴ » sans se soumettre à la linéarité du texte et du genre romanesque. Gbanou lie cette écriture au flottement identitaire des écrivains²³⁵, mais également à la représentation de l'« l'émiettement du social, de la mémoire et de l'histoire²³⁶ », à l'encontre d'une pensée de l'absolu.

Un seul ouvrage traite de l'enfance chez des auteurs africains du corpus : la thèse de doctorat de Marie Bulté sur la figure de l'enfant-soldat dans les littératures africaines²³⁷, dans laquelle la chercheuse propose une analyse exhaustive des onze récits d'enfants-soldats parus jusqu'en 2011, parmi lesquels se trouvent *Transit* de Waberi et *Solo d'un revenant* d'Efoui. Elle affirme que la littérature de l'enfant-soldat constitue la nouvelle manière d'écrire l'enfance en Afrique²³⁸, ce qui exclut d'emblée *Demain j'aurai*

²³¹ *Ibid.*, p. 140.

²³² Héloïse Brezault, « Les enjeux du manifeste *Pour une littérature-monde* », dans *Études littéraires africaines*, n°29 (2010), p. 43.

²³³ Sélom Komlan Gbanou, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », dans *Tangence*, n°75 (2004), p. 83-105.

²³⁴ *Ibid.*, p. 103

²³⁵ *Id.*

²³⁶ *Id.*

²³⁷ Marie Bulté, *Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans les littératures africaines*, *op. cit.*

²³⁸ *Ibid.*, p. 138.

vingt ans de Mabanckou, comme d'autres récits, des écritures de l'enfance africaine. Elle définit la figure de l'enfant-soldat comme une énigme ou un puzzle à reconstituer et, utilisant la théorie de Xavier Garnier sur la figure²³⁹, elle compare ce personnage à un minotaure, un sphinx, un monstre remettant en question l'ordre établi. Son identité labile en ferait une « puissance imageante » autant que le « symptôme d'une dislocation²⁴⁰ ». Bulté fait néanmoins peu d'analyses textuelles des œuvres de son corpus.

Dans un article, Amaury Dehoux étudie le personnage-enfant dans *Demain j'aurai vingt ans*, *Petit Piment* et *Les Cigognes sont immortelles* de Mabanckou. Selon lui, par son langage maladroit, Michel « devient une allégorie de la relation même que l'écrivain franco-congolais entretient avec cette langue [française]. Ainsi, par ses approximations, Michel illustre remarquablement l'intranquillité linguistique qui, selon Lise Gauvin, caractérise les littératures francophones²⁴¹. » L'enfant se définirait également par son potentiel herméneutique et critique. Dehoux le perçoit notamment comme « une allégorie de la jeune République du Congo après son accession à l'indépendance²⁴². » Malgré les pistes intéressantes qu'il propose, le critique nous semble généraliser excessivement le rôle du personnage-enfant.

4.4.1. Kossi Efoui

Les travaux critiques sur Kossi Efoui sont constitués d'une dizaine d'articles et de mémoires, principalement consacrés au théâtre de l'auteur et à l'étude des romans *La Fabrique des cérémonies*²⁴³ et *L'Ombre des choses à venir*²⁴⁴. Efoui est également cité dans des travaux présentant le théâtre africain²⁴⁵. Nous distinguerons deux tendances principales : une première met en avant l'identité chez Kossi Efoui ; une seconde s'intéresse au langage de l'auteur.

²³⁹ Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Paris, Peter Lang, 2001.

²⁴⁰ Marie Bulté, *Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans les littératures africaines*, op. cit., p. 89.

²⁴¹ Amaury Dehoux, « Un autre regard sur son temps : formes et figures de l'enfance dans trois romans d'Alain Mabanckou », dans *Les Lettres romanes*, vol. 74, n°3-4 (2020), p. 359-360.

²⁴² *Ibid.*, p. 366.

²⁴³ Kossi Efoui, *La Fabrique des cérémonies*, Paris, Éd. du Seuil, 2001.

²⁴⁴ Kossi Efoui, *L'Ombre des choses à venir*, Paris, Éd. du Seuil, 2011.

²⁴⁵ Suzie Suriam, « Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement », dans *L'Annuaire théâtral*, n°31 (2002), p. 12-32 ; Dominique Traoré, « Pour une herméneutique du théâtre de Kossi Efoui », dans *Africultures*, n°86 (2011), p. 22-29.

Au sein de la première tendance, plusieurs études abordent l'engagement et la situation postcoloniale dans l'œuvre de Kossi Efoui. Elles associent les textes de l'auteur à une critique du néocolonialisme. Ainsi, Isaac Bazié étudie la figure du père chez plusieurs écrivains francophones africains²⁴⁶. Au sujet de *L'Ombre des choses à venir* de Kossi Efoui, il note que la figure du père devient marginale, signe de « la violence des états postcoloniaux²⁴⁷ » : « les figures classiques auxquelles des rôles et responsabilités étaient traditionnellement attribués [...] [ont] été marquées au sceau de plusieurs violences historiques²⁴⁸ ». Étienne Legault postule une « absorption de l'art [...] par le politique²⁴⁹ » dans les romans *La Polka*²⁵⁰ et *La Fabrique des cérémonies*, reconduisant par là des préjugés de lecture sur l'engagement des littératures africaines. Pour Chloé Dubost, l'identité de Kossi Efoui, comme celle de ses personnages, est soumise à des fluctuations qui sont le signe d'un désœuvrement du sujet africain²⁵¹. Analysant l'hybridité des corps dans trois pièces de l'auteur (*Le Carrefour*, *Corps liquide*²⁵² et *Io (Tragédie)*²⁵³), elle estime que l'indétermination de l'identité des personnages est le signe d'un « anéantissement identitaire » traduisant une critique du métissage historiquement imposé par la colonisation et l'esclavage. Toujours dans une lecture de l'engagement, Sylvie Ngilla voit dans la pièce *Happy end*²⁵⁴ une critique de la société du spectacle, dérive de nos sociétés modernes, par le biais d'une représentation exacerbée et fétichiste de la violence²⁵⁵.

D'autres chercheurs envisagent la question de l'identité en lien avec celle du mouvement et de l'exil. Dans cette optique, l'hybridité de l'identité n'est plus liée à des enjeux politiques. Aussi, Virginie Soubrier postule, à travers l'étude de la pièce *Io (Tragédie)*, que les écrits de la diaspora africaine sont paradoxalement traversés par un

²⁴⁶ Isaac Bazié, « Discours et aphonie des pères : figures du père dans le roman africain francophone », dans *Études françaises*, vol. 52, n°1 (2016), p. 17-33.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 31.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁴⁹ Étienne Legault, *Dérives et reconfigurations identitaires en contexte de violences postcoloniales chez Kossi Efoui*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, p. 15-16.

²⁵⁰ Kossi Efoui, *La Polka*, Paris, Éd. du Seuil, 1998.

²⁵¹ Chloé Dubost, « Dramaturgie de Kossi Efoui : une corporalité émancipatrice ? », dans *Ad Hoc*, non daté, [en ligne]. <https://adhoc.hypotheses.org/ad-hoc-n7-valeur-des-corps/dramaturgie-de-kossi-efoui-une-corporalite-emancipatrice> [Page consultée le 4 novembre 2021].

²⁵² Kossi Efoui, *Corps liquide*, dans Collectif, *Nouvelles écritures 2*, Lansman, 1998, p. 41-55.

²⁵³ Kossi Efoui, *Io (Tragédie)*, Limoges, Le Bruit des autres, 2006.

²⁵⁴ Kossi Efoui, *Happy end*, dans Latifa Ben Mansour, Normand Chaurette, Kossi Efoui, et al. (dir.), *Brèves d'ailleurs*, Arles, Actes Sud, Paris, Maison du geste et de l'image, 1997, p. 33-42.

²⁵⁵ Sylvie Ngilla, « Engagement et sacrifice » : *Happy end* de Kossi Efoui », dans *Africultures*, n°86 (2011), p. 41-51.

« élan utopiste » : « Les formes dramatiques des auteurs de la diaspora noire offrent des espaces fragiles et menacés. Mais chez Kossi Efoui [...], il y a la ferme espérance que quelque chose de meilleur peut advenir et se construire sur des fondations... aériennes²⁵⁶. » L'adjectif « aériennes » n'est pas expliqué, mais nous supposons qu'il fait référence à l'importance de la migration et du mouvement dans l'œuvre d'Efoui. Pénélope Dechaufour étudie également le mouvement dans la pièce *Io (Tragédie)*. Dans le même ordre d'idées, elle établit que

la réécriture du mythe d'Io, une des figures du *Prométhée enchaîné* d'Eschyle, emblème du viol et de l'exil, permet à Kossi Efoui de poser la question du devenir d'une identité, ou plutôt d'une âme sans identité, condamnée à l'exil. Une âme à l'identité violée, dont la mémoire portera à jamais les stigmates de l'outrage mais qui saura faire de son errance une source de liberté infinie²⁵⁷.

Selon elle, cette question du devenir identitaire se construit à travers une déconstruction de la notion d'identité, qui devient fluctuante dans l'œuvre d'Efoui.

La question de l'identité intervient également dans des travaux consacrés à la mémoire, perçue chez Kossi Efoui comme fragmentaire. Dominique Traoré montre que l'esthétique du fragment illustre des « dramaturgies de la dépossession de soi²⁵⁸ » dans le théâtre de l'auteur. Marie-Pierre Bouchard, à travers une étude des lieux de la mémoire dans *La Fabrique des cérémonies*, associe la mémoire à la thématique de l'exil et à une esthétique du fragment²⁵⁹. Selon elle,

Le lecteur laissé à lui-même, sans guide, entre ainsi dans *La Fabrique* comme on entre dans un palais des miroirs ; il se retrouve parmi des centaines de fragments laissés tels quels, épars, par un protagoniste qui, lui-même, ne connaît pas l'unité, exilé qu'il est tant dans son expérience de la réalité que dans son corps désarticulé. Roman de la mémoire, *La Fabrique de cérémonies* cherche donc à perdre et à rattraper son lecteur dans ce qu'il y a probablement de plus vrai dans tous ses récits : la forme des mots, la structure du dire complexe, soit la plus à même de témoigner d'un présent trouble marqué par la mort et la souffrance²⁶⁰.

²⁵⁶ Virginie Soubrier, « Tragédie et utopie chez Kossi Efoui », dans *Africultures*, n°86 (2011), p. 238-239.

²⁵⁷ Pénélope Dechaufour, « La poétique du mouvement dans *Io (Tragédie)* de Kossi Efoui », dans *Africultures*, n°86 (2011), p. 88-93.

²⁵⁸ Dominique Traoré, « Poétique de la mémoire fragmentée : fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone », dans *L'Annuaire théâtral*, n°53-54 (2013), p. 206.

²⁵⁹ Marie-Pierre Bouchard, « Topographie de la perte : *La Fabrique des cérémonies* de Kossi Efoui ou l'antithèse d'une certaine cartographie de la mémoire volontaire d'un continent », dans *Études littéraires*, vol. 46, n°1 (2015), p. 65-76.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 75.

Une seconde tendance analyse le langage de Kossi Efoui, sujet à de multiples interprétations. Chloé Vandendorpe analyse d'un point de vue stylistique la manière dont Kossi Efoui raconte la « barbarie », montrant que la langue devient un outil de manipulation en faveur de la violence²⁶¹. Elle parle, de façon maladroite, d'énonciation « barbare » et « sauvage²⁶² ». La barbarie se manifesterait dans une écriture par bribes, symptôme d'un « balbutiement » de la langue qui aurait pour conséquence une déréalisation du langage²⁶³. Marie-Laurence Trépanier propose une lecture plus poétique. Elle soulève, dans son mémoire de maîtrise, la thématization du langage à l'œuvre dans *La Fabrique des cérémonies* et *L'Ombre des choses à venir* de Kossi Efoui²⁶⁴. Selon elle, le langage chez Efoui est une « performance », qu'elle voit comme un « espace de communication, mais aussi d'action intersubjective²⁶⁵ ». Elle conclut que

critiques, les romans le sont dans la mesure où, en plus de déconstruire le langage figé des instances de pouvoir et de domination, ils ne cessent de questionner *leur propre langage*, à savoir la légitimité de leur forme et leur degré de vérité. Si toute vérité qui s'affirme comme telle suscite la méfiance d'Efoui, elle ne cesse de l'intéresser – voire de le passionner – et fait l'objet d'une recherche constante dans l'écriture²⁶⁶.

Elle imbrique ainsi le poétique et le politique dans cette thématization du langage. Elle lie la langue au social mais analyse également les stratégies textuelles de l'auteur, qui reposent sur la théâtralisation, l'ironie, l'intertextualité et la métatextualité.

Sonia Le Moigne-Euzenot, quant à elle, montre que le langage d'Efoui repose sur un dialogue constant entre texte et image. Dans les romans *La Polka*, *La Fabrique des cérémonies* et *Solo d'un revenant*, les deux modes de discours seraient complémentaires, puisque l'image est toujours décrite, commentée par un personnage. Ce procédé aurait une fonction critique (des médias, de la manipulation du pouvoir, voire du personnage qui décrit l'image) autant qu'esthétique (l'invention d'un nouveau mode de représentation littéraire par la superposition du texte et de l'image) :

Le texte de Kossi Éfoui n'est pas dupe de la manipulation de la visée interprétative que le rapprochement du discours et de l'image induit

²⁶¹ Chloé Vandendorpe, « Kossi Efoui, une langue barbare à l'usage du monde », dans *Francofonia*, n°70 (2016), p. 101-117.

²⁶² *Ibid.* p. 112.

²⁶³ *Ibid.*, p. 111.

²⁶⁴ Marie-Laurence Trépanier, *Les Performances du langage dans La Fabrique des cérémonies et L'Ombre des choses à venir de Kossi Efoui*, mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 2017.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 97. En italique dans le texte.

[...]. Le discours quant à lui, est un commentaire qui, parce qu'il est relayé par l'œil de celui qui lit ce qui a été écrit, installe une mise à distance qui éloigne le lecteur (et son double dans le roman) à la fois du moment de la prise du cliché photographique, mais de tous les événements aussi minimes soient-ils qui ont conduit à la prise du cliché. La *mimesis* ainsi ostensiblement abandonnée déplace le centre d'intérêt du dispositif mis en place vers la recherche d'une autre réalité à explorer²⁶⁷.

Cette autre réalité serait liée à l'exploration d'images fortes qui auraient un fort impact émotionnel et visuel, restitué par le texte.

4.4.2. Abdourahman A. Waberi

Abdourahman A. Waberi est un auteur africain reconnu, mais peu d'études sont pour le moment dédiées à son œuvre. Les travaux existants mettent souvent en lumière les thèmes de l'identité et du nomadisme. Une première tendance lie ces thématiques à l'Histoire de l'Afrique et à l'engagement de l'auteur tandis qu'une seconde y voit une rêverie autour d'un ailleurs.

Au sein des études consacrées à l'identité, Cheikh Mouhamadou Diop relève les représentations identitaires du Sahara musulman dans les romans de Kourouma, Ben Jelloun et Waberi, selon un discours oscillant entre littérature et anthropologie²⁶⁸. Après avoir présenté les fondements identitaires et historiques des auteurs, Diop examine les représentations de l'Histoire dans plusieurs œuvres, dont *Transit* : il y note un « nomadisme linguistique », c'est-à-dire une variation des énonciations au sein de mêmes textes en fonction des différents personnages²⁶⁹.

Plusieurs chercheurs notent en outre l'écriture engagée de Waberi. Djama Said Ared s'intéresse à la trilogie de Waberi consacrée à Djibouti²⁷⁰ et postule que le recours à une écriture poétique constitue la « métaphore d'un ailleurs tant convoité en dehors de cet espace/temps carcéral ; un ailleurs où justice et postérité l'emportent sur l'angoisse et l'inquiétude de l'échec et de la mort. Waberi, par-delà les mots, dit l'impuissance d'un

²⁶⁷ Sonia Le Moigne-Euzenot, « La plasticité du roman africain contemporain : l'exemple de Kossi Efoui », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n°1-2 (2011), p. 103.

²⁶⁸ Cheikh Mouhamadou Diop, *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman A. Waberi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 310-314.

²⁷⁰ Cette trilogie est formée de deux recueils de nouvelles, *Le Pays sans ombre* et *Cahier nomade*, ainsi que d'un roman, *Balbala*.

peuple dont le sort est essentiellement lié à la fatalité²⁷¹. » L’Afrique contemporaine est associée à la violence, une « nation [...] déchue et décomposée par un pouvoir où règnent désordre et intolérance²⁷² », tandis que la poésie et le nomadisme constitueraient une fuite dans une identité africaine ancestrale et idéale. Dans le même ordre d’idées, Emmanuel Bruno Jean-François énonce que « l’écriture de Waberi participe à une redéfinition, voire à une resémantisation des espaces pour les rendre porteurs de sens en contexte de violence²⁷³ ». Romuald Berty note que l’œuvre romanesque de l’auteur articule le poétique et le politique dans une écriture qui relève de l’essai et qui porte une dénonciation de la politique néocoloniale de la France à l’égard de l’Afrique²⁷⁴. Pour Valentina Tarquini, analysant le roman *Passage des larmes*²⁷⁵, cette articulation est visible dans l’écriture spéculaire de l’écrivain, qui pratiquerait une écriture du reflet, construisant ses personnages comme des miroirs inversés d’autres personnages²⁷⁶. Ce procédé aurait pour but de faire naître une nouvelle écriture de l’Histoire, mettant face à face l’Histoire des oppresseurs et celle des opprimés.

Viviane Azarian propose une lecture originale, puisqu’elle analyse la posture problématique du témoin dans *Moisson de crânes*²⁷⁷, recueil de nouvelles au sujet du génocide rwandais²⁷⁸. Selon elle, Waberi constitue un « témoin tiers », expression qui désigne

celui qui a vu non pas ce qui s’est passé, mais les traces de ce passé, celui qui a entendu, qui a reçu le témoignage et s’en fait le dépositaire. Pèsent sur ce témoin en position d’extériorité de lourdes responsabilités, paradoxales et qui s’articulent selon plusieurs axes : informer en promettant une fidélité au réel, qu’il ne peut que figurer, transposer ; émouvoir en traduisant l’expérience vécue sans la trahir, mais sans tomber dans le pathos ; expliquer ce qui s’est passé, comment l’horreur s’est produite, en démonter les mécanismes, mais

²⁷¹ Djama Said Ared, « Poétique et politique dans la trilogie d’Abdourahman A. Waberi », dans Jean-Christophe Delmeule et Mar Garcia (dir.), *Waberi ou l’écriture révoltée*, Villeneuve d’Ascq, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2014, p. 153.

²⁷² *Ibid.*, p. 155.

²⁷³ Emmanuel Bruno Jean-François, « Les espaces de la violence dans l’œuvre d’Abdourahman A. Waberi », dans Jean-Christophe Delmeule et Mar Garcia (dir.), *Waberi ou l’écriture révoltée*, *op. cit.*, p. 158.

²⁷⁴ Romuald Berty, « Sous la fiction, l’essai ? La politique dans l’œuvre de Waberi le révolté », dans Jean-Christophe Delmeule et Mar Garcia (dir.), *Waberi ou l’écriture révoltée*, *op. cit.*, p. 137-144.

²⁷⁵ Abdourahman A. Waberi, *Passage des larmes*, Paris, J. C. Lattès, 2009.

²⁷⁶ Valentina Tarquini, « Effets de miroir dans *Passage des larmes* d’Abdourahman A. Waberi », dans Jean-Christophe Delmeule et Mar Garcia (dir.), *Waberi ou l’écriture révoltée*, *op. cit.*, p. 101-113.

²⁷⁷ Abdourahman A. Waberi, *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à plumes, 2004.

²⁷⁸ Viviane Azarian, « "Se faire donneur d’échos" : pratiques intertextuelles et stratégies discursives dans *Moisson de crânes* d’Abdourahman A. Waberi », dans Jean-Christophe Delmeule et Mar Garcia (dir.), *Waberi ou l’écriture révoltée*, *op. cit.*, p. 115-122.

sans renoncer à juger, à prendre position [...] et transmettre enfin, en prenant le lecteur à témoin²⁷⁹.

Dans ce cadre, Waberi opérerait pour une narration polysémique : il exprimerait un désir de s'effacer pour laisser la parole aux rescapés, tout en affirmant sa subjectivité d'écrivain dans son écriture. Josias Semujanga étudie lui aussi ce recueil de nouvelles, dans le cadre d'une étude plus vaste sur les fictions du génocide rwandais, qui a pour but de montrer « comment cette mémoire d'un drame innommable se transforme [...] dans une quête esthétique dans le roman²⁸⁰ ». Il étudie particulièrement, dans le cas de Waberi, les références intertextuelles qui rappellent dans le récit du génocide rwandais le référent de la Shoah. Ainsi, l'auteur « décortique sa spécificité tout en situant le drame rwandais dans le *continuum* d'une mémoire de la douleur²⁸¹. » Ce projet participe selon le critique d'une esthétique comme d'une éthique de l'écriture :

Ainsi, une lecture intertextuelle permet de noter qu'il est difficile de séparer l'événement génocidaire, réalisable dans le monde, et les mots pour le dire. Si dire le génocide des Tutsi, c'est également se référer au génocide juif, la catastrophe rwandaise devient un « autre génocide » dont il faut témoigner dans le contexte généralisé des horreurs perpétrés [*sic*] au cours du XX^e siècle, contre des Arméniens, des Juifs, des Cambodgiens, et « [é]lever un panthéon d'encre et de papier à la mémoire des victimes, héler les consciences un brin disponibles (W, p. 15). En espérant que « le plus jamais ça » devenu l'intertexte de tous les génocides passés, ne continue pas de l'être au cours des siècles à venir²⁸².

Une seconde tendance critique envisage le nomadisme comme la manifestation d'un besoin d'ailleurs qui reposerait sur l'intertextualité et la mise en abyme. Odile Cazenave met ainsi en avant les principes de l'« écriture diasporique²⁸³ » de l'auteur, qui résiderait dans la représentation d'un décentrement, temporel, culturel et géographique, mais également par « un jeu de subversion et de réécriture, d'intertextualités multiples qui participent d'un effort des “enfants de la postcolonie” de reconfigurer les notions d'appartenance et d'héritage littéraire²⁸⁴ ». Waberi « pose[rait] la question de l'inscription du politique dans le tissu narratif et des ponts établis entre écriture engagée et écriture

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 115-116.

²⁸⁰ Josias Semujanga, *Le Génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Éd. Nota Bene, 2008, p. 23.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 120.

²⁸² *Ibid.*, p. 122.

²⁸³ Odile Cazenave, « Du *Pays sans ombre* et *Cahier nomade* à *Passage des larmes* : parcours d'une écriture diasporique », dans Jean-Christophe Delmeule et Mar Garcia (dir.), *Waberi ou l'écriture révoltée*, *op. cit.*, p. 79-89.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 79.

engageante²⁸⁵. » Le nomadisme de Waberi serait perceptible dans les références utilisées, notamment au sujet de pratiques musicales du monde entier, comme le note Jean-Christophe Delmeule dans un article sur le roman *La divine Chanson*²⁸⁶. Isaac Bazié voit dans la rumeur un autre signe du nomadisme. Dans la nouvelle « Le mystère de Dabiou », tirée du recueil *Le Pays sans ombre*²⁸⁷ de Waberi et les romans *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez* de Sony Labou Tansi²⁸⁸ et *Jakob le menteur* de l'écrivain allemand Jurek Becker²⁸⁹, « la nature polyphonique, dynamique et anonyme de la rumeur [...] devient programmatique dans l'écriture²⁹⁰ » et permet des mises en abyme faisant de la rumeur un reflet de l'œuvre littéraire. Sous un autre angle, Xavier Garnier note que le lieu de Djibouti est bien présent dans l'œuvre de l'auteur, qui « semble rendre impossible l'installation d'une écriture de l'exotisme. Le descriptif est comme absorbé par le mouvement pur²⁹¹ ». Cette lecture semble postuler que l'exotisme sous-tend habituellement la représentation des espaces africains.

4.4.3. Alain Mabanckou

Les études critiques sur Alain Mabanckou sont relativement peu nombreuses si on les compare à l'étendue de son œuvre. Elles se focalisent souvent sur les romans *Black Bazar*²⁹² ou *Verre Cassé*, tandis que d'autres textes, comme *Demain j'aurai vingt ans*, sont peu traités. Nous distinguerons parmi ces travaux quatre tendances principales : la première se rapporte à l'identité selon une approche le plus souvent thématique. Une deuxième tendance relève les références intertextuelles présentes dans l'œuvre de l'auteur et les inspirations de ce dernier. Une troisième tendance s'intéresse aux procédés d'écriture de l'humour. Enfin, une dernière tendance aborde la société dans l'œuvre de Mabanckou, selon une démarche sociocritique.

²⁸⁵ *Id.*

²⁸⁶ Jean-Christophe Delmeule, « *La divine Chanson* : les musiques funambules ou Papa Legba aux carrefours des continents », dans *Études littéraires africaines*, n°44 (2017), p. 79-94.

²⁸⁷ Abdourahman A. Waberi, *Le Pays sans ombre*, Paris, Le Rocher, 2007 (1994).

²⁸⁸ Sony Labou Tansi, *Les sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Éd. du Seuil, 1985.

²⁸⁹ Jurek Becker, *Jakob le menteur*, traduction de Claude Sebisch, Paris, Grasset, 1988 (1969).

²⁹⁰ Isaac Bazié, « Texte littéraire et rumeur : fonctions scripturaires d'une forme d'énonciation collective », dans *Protée*, vol. 32, n°3 (2004), p. 74.

²⁹¹ Xavier Garnier, « Djibouti : un espace étroit pour une littérature mondiale », dans Jean-Christophe Delmeule et Mar Garcia (dir.), *Waberi ou l'écriture révoltée*, op. cit., p. 20.

²⁹² Alain Mabanckou, *Black Bazar*, Paris, Éd. du Seuil, 2009.

Les études sur l'identité entrent dans la suite des travaux relatifs à la littérature-monde et aux œuvres de Waberi et d'Efoui, interprétant l'œuvre de Mabanckou à l'aune des thématiques de la migration, de l'exil et du multiculturalisme. Ces lectures sont souvent essentialistes et idéologiques. Ainsi, Bodia Bavuidi étudie les romans *Moi, Tituba, sorcière*²⁹³ et *En attendant la montée des eaux*²⁹⁴ de Maryse Condé, *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou et *Le Totem des Baranda* de Melchior Mbonimpa²⁹⁵ à l'aune de la thématique migratoire. Selon elle, les romans représentent l'évolution de ce qu'elle nomme idéologiquement la « subjectivité noire²⁹⁶ ». Désire-Clitandre Dzonteu, Valérie Chimène Zoula, Dieu-donné Koumou Gnama et Gilles Moundouga tombent également dans les travers de l'idéologie lorsqu'ils se demandent, en lisant le roman *Et Dieu seul sait comment je dors* de Mabanckou²⁹⁷ : « pourquoi l'immigration, que dire de l'immigration, et que faire contre l'immigration ?²⁹⁸ » Marius Yannick Binyou-Bi-Homb analyse quant à lui l'identité par le biais d'une écriture de l'exil dans *Le Cri des oiseaux fous* de Dany Laferrière²⁹⁹ et *Black Bazar* d'Alain Mabanckou³⁰⁰. Selon lui, l'exil affecterait la posture identitaire du personnage, ce qui aboutirait à un sentiment de non-appartenance identitaire. La lecture de Frédéric Mambenga-Ylagou est similaire³⁰¹.

Des chercheurs interrogent d'autres aspects de l'identité. Ainsi, Buata B. Malela se penche sur la posture médiatique de Mabanckou et s'attache à montrer que l'auteur met en place une posture polémique et controversée d'écrivain mondialisé et « culturellement hybride³⁰² ». Dely Kamoka propose dans un essai une analyse autobiographique et psychocritique de quatre romans de Mabanckou, dont *Demain j'aurai vingt ans*. Mais il se contente de rapporter les liens entre la vie et l'œuvre de

²⁹³ Maryse Condé, *Moi, Tituba, sorcière*, Paris, Mercure de France, 1986.

²⁹⁴ Maryse Condé, *En attendant la montée des eaux*, Paris, J. C. Lattès, 2010.

²⁹⁵ Melchior Mbonimpa, *Le Totem des Baranda*, Sudbury, Éd. Prise de parole, 2021 (2001).

²⁹⁶ Bodia Bavuidi, *Subjectivités et écritures de la diaspora francophone : Maryse Condé, Alain Mabanckou et Melchior Mbonimpa*, Paris, L'Harmattan, 2015.

²⁹⁷ Alain Mabanckou, *Et Dieu seul sait comment je dors*, Paris, Dakar, Présence Africaine, 2001.

²⁹⁸ Désire-Clitandre Dzonteu, Dieu-donné Koumou Gnama, Gilles Moundouga, *et al.*, « L'immigration en question dans *Et Dieu seul sait comment je dors* d'Alain Mabanckou », Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2006, [en ligne]. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/21492> [Page consultée le 3 novembre 2021].

²⁹⁹ Dany Laferrière, *Le Cri des oiseaux fous*, Paris, Zulma, 2015 (2000).

³⁰⁰ Marius Yannick Binyou-Bi-Homb, *L'Écriture de l'exil : dans Le Cri des oiseaux fous de Dany Laferrière et Black Bazar d'Alain Mabanckou*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2013.

³⁰¹ Frédéric Mambenga-Ylagou, *Alain Mabanckou ou la vocation cosmopolite*, Lecce, Alliance Française, 2014.

³⁰² Buata B. Malela, « Posture controversée et discours littéraire : Miano et Mabanckou dans le dispositif médiatique », dans *Romanica Silesiana*, n°7 (2012), p. 257.

l'écrivain, sans analyser ni interpréter les textes, suivant un ton souvent élogieux³⁰³. Lydie Moudileno, écrit que

les constructions identitaires, dans *Bleu blanc rouge*, relèvent d'une entreprise de « distinction ». Mais si l'enjeu de la distinction est effectivement [...] de défier une autorité politique (l'idéologie du parti dans le Congo des années 1970) ou esthétique (les codes vestimentaires français), il s'agit aussi, dans *Bleu blanc rouge*, de se singulariser par rapport à un groupe non hégémonique, celui des autres migrants d'origine africaine³⁰⁴.

Sa lecture selon laquelle le personnage construit son individualité nous semble nuancer celles décrites plus haut. Claudine Gaetzi, enfin, se situe à rebours des études sur l'engagement dans les littératures africaines. Elle montre que Mabanckou, dans *Verre Cassé*, déjoue les attentes d'une littérature africaine testimoniale en représentant des personnages-témoins dans le même temps qu'il déjoue le témoignage par la fiction³⁰⁵.

Une deuxième tendance a pour but de relever les inspirations de Mabanckou. Servilien Ukize étudie l'intertextualité dans l'ensemble de l'œuvre de l'écrivain³⁰⁶. Il interprète les références, pastiches et parodies en rapport avec une esthétique postmoderne. L'intertextualité « vise[rait] à la restructuration ou à la constitution d'un espace mondial de la libre pensée³⁰⁷ ». Pour Ninon Chavoz, Alain Mabanckou fait figure d'« encyclopédiste³⁰⁸ ». Elle considère que « la pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou [dans *Verre Cassé*] se traduit par l'exercice d'un art de la citation furtive qui, sans constituer une réappropriation ou une adaptation du texte de référence, implique un système d'inclusions discrètes³⁰⁹. »

Certains chercheurs notent la présence dans l'œuvre de Mabanckou d'auteurs particuliers. Sous cet angle, Suzanne Lafont relève les références à Louis-Ferdinand

³⁰³ Dely Kamoka. *Des métaphores obsédantes mabanckouistes au mythe du Nord : approches psychocritique et autobiographique*, Saint-Denis, Édilivre, 2017.

³⁰⁴ Lydie Moudileno, *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006, p. 121.

³⁰⁵ Claudine Gaetzi, *L'Art de déjouer le témoignage par la fiction : Verre Cassé d'Alain Mabanckou*, Lausanne, Université de Lausanne, 2014.

³⁰⁶ Servilien Ukize, *La Pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou : le mythe du créateur libre*, Paris, L'Harmattan, 2015.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 218.

³⁰⁸ Ninon Chavoz, *Éloge des ratés : huit portraits de l'auteur francophone en encyclopédiste*, Paris, Hermann, 2020. Voir aussi : Ninon Chavoz, « Les sept solitudes de l'encyclopédiste : propositions sur la polymathie en contexte francophone africain », dans *Études littéraires africaines*, n°49 (2020), p. 164.

³⁰⁹ Ninon Chavoz, *Inventorier l'Afrique : la tentation encyclopédique dans l'espace francophone subsaharien des années 1920 à nos jours*, Paris, Hermann, 2021, p. 219.

Céline dans *La Place de l'étoile* de Patrick Modiano³¹⁰, *La Joie de vivre* de Patrice Nganang³¹¹ et *Verre Cassé* d'Alain Mabanckou pour indiquer que l'écrivain français y est dépeint sous des identités multiples, résultat de visions et de fantasmes, mais aussi de vengeances contre ses positions xénophobes et misogynes³¹². Jean-Louis Cornille analyse le rapport qu'entretient Mabanckou avec Diderot sous l'angle du plagiat³¹³. Sous un angle similaire, Anthony Mangeon étudie les relations entre le narrateur et son idole dans *African Psycho*³¹⁴. Nous avons consacré un article à la figure d'auteur de *Verre Cassé*, qui détourne les mots des autres pour forger sa singularité d'écrivain³¹⁵.

Une troisième tendance envisage l'œuvre de Mabanckou sous le signe du rire et de l'humour³¹⁶, de l'ironie et du sarcasme dans la production de l'auteur. Nadra Lajri étudie « L'humour dans les romans d'Alain Mabanckou et d'Azouz Begag³¹⁷ ». Elle remarque que « le sarcasme, l'ironie et l'humour se confondent [dans le roman *Black Bazar*] et donnent à lire des prises de position multiples et ambiguës³¹⁸. » Ils participeraient d'un plaisir du texte tout en permettant de donner la parole aux sans-voix, à savoir les migrants africains à Paris. Gaël Ndombi-Sow étudie l'ironie dans ce qu'il nomme « le roman voyou francophone », dans *Verre Cassé et Mémoire de porc-épic* de Mabanckou³¹⁹ ainsi que dans *Temps de chien*³²⁰ et *La Joie de vivre* de Patrice Nganang³²¹. L'ironie et le sarcasme inviteraient à une « libération de la parole dans une société

³¹⁰ Patrick Modiano, *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1975 (1968).

³¹¹ Patrice Nganang, *La Joie de vivre*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003.

³¹² Suzanne Lafont, « Migrations patrimoniales : Céline dans quelques fictions francophones contemporaines », dans *Études littéraires africaines*, n°40 (2015), p. 125-140.

³¹³ Jean-Louis Cornille, « Un neveu africain (Mabanckou avec Diderot) », dans *Plagiat et créativité : II, Douze enquêtes sur l'auteur et son double*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011, p. 85-106.

³¹⁴ Anthony Mangeon, *Crimes d'auteur : de l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, op. cit., p. 77-88.

³¹⁵ Charlene Walther, « Verre Cassé d'Alain Mabanckou : une figure d'auteur en devenir ? », dans *Carnets de littératures africaines, Association pour l'étude des littératures africaines (APELA)*, 2014, [en ligne]. <https://apela.hypotheses.org/981> [Page consultée le 4 novembre 2021].

³¹⁶ Notamment dans des articles à visée vulgarisatrice. Voir par exemple Annick Duchatel, « Alain Mabanckou, le rire de l'Afrique », dans *Entre les lignes*, vol. 4, n°1 (2007), p. 11.

³¹⁷ Nadra Lajri, « L'humour dans les romans d'Alain Mabanckou et d'Azouz Begag : de l'autodérision à la singularité », dans *Études littéraires*, vol. 43, n°1 (2012), p. 63-72.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 67.

³¹⁹ Alain Mabanckou, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Éd. du Seuil, 2006.

³²⁰ Patrice Nganang, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003 (2001).

³²¹ Gaël Ndombi-Sow, « Esthétique et enjeu de l'ironie dans le roman "voyou" francophone : les cas d'Alain Mabanckou et de Patrice Nganang », dans Valeria Liljeström et Yasmina Sévigny-Côté (dir.), *Écritures francophones : ironie, humour et critique sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019, p. 37-51. Il utilise la définition que donne Michel Naumann du roman voyou : « Pour Michel Naumann, les romans voyous mettent à nu une image de l'Afrique placée sous le signe du délire, de l'hallucination, du burlesque, du chaos et du désenchantement » (*Ibid.*, p. 37).

africaine qui apparaît profondément marquée par le poids du silence et de la désolation », ainsi qu'à « réfléchir sur l'engagement en Afrique³²² ».

Une dernière tendance analyse les rapports sociaux dans l'œuvre d'Alain Mabanckou. Maxime Lecompte se penche dans son mémoire sur la maîtrise des codes sociaux dans le roman *Black Bazar*³²³. Selon lui, l'œuvre critique l'isolement et le repli sur soi des migrants à Paris, les personnages étant constamment ramenés à leur statut d'étrangers. Aurélie Nguyen Thuy étudie le thème de la filiation en contexte d'exil dans plusieurs récits³²⁴, dont *Lumières de Pointe-Noire* d'Alain Mabanckou³²⁵. Elle remarque que la quête traditionnelle des origines se transforme en une recreation de l'origine dans le présent et tournée vers l'avenir, manifestation d'un refus « de la négativité qui teinte le plus souvent les romans appartenant au courant des écritures migrantes³²⁶ ». Pour Anthony Mangeon, les rapports sociaux dans l'œuvre de Mabanckou sont marqués par une ambiguïté : « autant que le rapport à la France, c'est le rapport au "pays d'en face" qui structure, chez Mabanckou, la plupart des relations sociales, selon un schéma récurrent où alternent constamment "désir mimétique" et mépris des imitateurs³²⁷ ». Le désir de mimétisme social serait transcendé dans et par l'écriture, par le mythe mais également dans la mise en place d'une écriture dialogique, reprenant et transfigurant les mots des autres³²⁸. Offrant un bilan du discours critique sur l'œuvre de Mabanckou et sur les littératures africaines dans son étude sur les rapports sociaux chez Mabanckou, Justin Bisanswa déclare :

c'est généralement l'immigration qui attire l'attention de la critique, Mabanckou faisant partie de ce qu'on appelle les « enfants de la postcolonie ». Cette critique a souvent ignoré le rôle et minimisé la présence de l'analyse sociale des groupes et de la déviance ainsi que des enjeux des rapports entre ces groupes sociaux. Cette posture critique est due, littéralement, à une large part de l'exégèse de Mabanckou sur

³²² *Ibid.*, p. 50.

³²³ Maxime Lecompte, *Droit de cité : représentations de Paris et expériences de l'altérité dans Le Syndrome d'Ulysse de Santiago Gamboa et Black Bazar d'Alain Mabanckou*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2016.

³²⁴ Ru de Kim Thuy, *L'Énigme du retour* de Dany Laferrière, *La Ballade d'Ali Baba* de Catherine Mavrikakis.

³²⁵ Aurélie Nguyen Thuy, *L'Empreinte de la tortue, roman, suivi de La Crise de la transmission filiale en contexte d'exil et de post-exil dans quatre romans contemporains : Ru de Kim Thuy, L'Énigme du retour de Dany Laferrière, Lumières de Pointe-Noire d'Alain Mabanckou et La Ballade d'Ali Baba de Catherine Mavrikakis*, thèse de doctorat, Rimouski, Université de Québec à Rimouski, 2020.

³²⁶ *Ibid.*, p. 392.

³²⁷ Anthony Mangeon, « La construction du lien social dans les romans d'Alain Mabanckou », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n°1-2 (2011), p. 55.

³²⁸ *Ibid.*, p. 61-62.

les images négatives concernant le Noir qui encombrant ses romans. De même, on n'a généralement qu'entrevu l'analyse de cette représentation dualiste des groupes sociaux. D'abord, les commentateurs n'ont cessé d'être subjugués par la donnée biographique qui est à l'origine de ces développements. Ensuite, l'appréciation de l'œuvre et des acteurs a habituellement pâti de la surestimation de la dimension culturaliste et psychologique. Enfin, on soulignera l'intérêt facile à comprendre de la critique envers les influences littéraires françaises.

Bisanswa analyse plutôt les romans de Mabanckou comme une étude des rapports de force et de la déviance à travers la représentation de collectivités et de la vie quotidienne. Les personnages-narrateurs de Mabanckou seraient des « détectives³²⁹ », projections métanarratives de l'auteur, dont le but serait de « met[tre] à jour une sociologie des groupes et de la déviance³³⁰ ». Les romans de l'auteur interrogeraient ainsi la façon d'affirmer son individualité au sein d'un groupe et par rapport à des normes sociales³³¹.

Dans l'ensemble, les auteurs africains de notre corpus sont donc souvent abordés à l'aune de thématiques devenues traditionnelles (l'identité, l'engagement, l'exil, la mémoire) pour analyser les littératures africaines contemporaines. Les études critiques traitent le plus souvent de sujets qui ne touchent pas directement à notre problématique, comme l'identité, l'Histoire ou le nomadisme, mais certaines d'entre elles, s'attachant à la poétique des textes, nourriront notre propos. Peu de travaux analysent l'enfance. Les réflexions de Marie Bulté sur l'enfant-soldat nous seront utiles, mais la critique néglige l'analyse des textes et reconduit des stéréotypes sur le roman africain, vu comme un lieu de « magie » et de violence³³². Notre analyse textuelle des œuvres, et en particulier du roman de Mabanckou qui ne met pas en scène un personnage d'enfant-soldat, nous permettront de nous éloigner de cette lecture.

De manière générale, si les œuvres de Ducharme et de Gary font l'objet de réflexions aux approches variées, celles centrées sur les autres auteurs sont plus restreintes et les perçoivent parfois à travers une approche idéologique des textes. Presque aucune étude critique n'aborde la question de l'enfance et, quand elle le fait, elle n'interroge pas véritablement la poétique du texte ou les singularités du personnage-enfant et du rapport entretenu, par lui-même ou le narrateur, avec cette enfance. Notre recherche renouvelle

³²⁹ Justin Bisanswa, « Petites sociologies de la déviance et des “gradins sociaux” chez Alain Mabanckou », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n°1-2 (2001), p. 35.

³³⁰ *Ibid.*, p. 36.

³³¹ *Ibid.*, p. 41

³³² Voir Justin Bisanswa, « L'aventure du discours critique », dans *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, vol. 61, n°1 (2003), p. 14.

donc le discours critique sur Ducharme, Gary, Kristof, Constant, Chamoiseau, Efovi, Waberi et Mabanckou par sa problématique, centrée sur le thème peu ou pas étudié du personnage-enfant, et par sa méthodologie, qui accorde de l'importance aux analyses textuelles.

5. Considérations théoriques et méthodologiques

Notre travail sur le personnage-enfant prend sa source dans l'écriture même des textes. Il nous demandera de relever les phénomènes textuels induits par la notion de fiction d'enfance. À cette fin, il convient de poser quelques repères théoriques qui nous serviront tout au long de notre travail, sur le personnage, sur la notion de fiction et sur la question de l'énonciation. Ces derniers nous donneront les outils nécessaires pour analyser le fonctionnement narratif et énonciatif du personnage-enfant dans les œuvres du corpus.

Traditionnellement, deux approches distinguent les études sur le personnage. Certains chercheurs, comme Roland Barthes dans « Introduction à l'analyse structurale des récits³³³ », l'envisagent par rapport à ses actions dans le récit. Il se caractérise alors par la place qu'il occupe, par l'intermédiaire de ses actions, dans l'économie de l'œuvre. Il est défini ainsi d'après une sphère d'actions limitées, qui diffèrent selon les classifications élaborées par les critiques. Barthes utilise surtout le triptyque désirer/communiquer/lutter de Vladimir Propp.

Dans notre travail, nous nous référerons surtout à la typologie de Philippe Hamon³³⁴. Le personnage, pour Hamon, appartient certes à l'ordre du faire, puisqu'il se définit par ses actions dans une œuvre, mais aussi à celui de l'être : il est doté d'un nom ainsi que d'un portrait physique et psychologique. Il se caractérise surtout par sa place dans l'œuvre et par ses relations avec les autres personnages. Il constitue un « morphème discontinu³³⁵ » se construisant peu à peu au fil de l'œuvre et de ses apparitions, pour acquérir sa signification complète à la dernière page. Cette méthode de lecture nous

³³³ Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications*, n°8 (1966), p. 1-27.

³³⁴ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Littérature*, n°6 (1972), p. 86-110.

³³⁵ *Ibid.*, p. 98.

permettra d'analyser les moments où le personnage-enfant apparaît, disparaît, entre en contact avec les autres personnages, de manière à en faire un portrait mettant en lumière ses traits et contradictions. Un examen du personnage-enfant à l'aune de cette perspective sémiologique nous semble essentielle à la compréhension des œuvres. Dans son analyse, Philippe Hamon propose de définir en particulier trois catégories de personnages. Les « personnages-référentiels » sont des personnages historiques, allégoriques ou sociaux qui « renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture³³⁶. » Ensuite, les « personnages-embrayeurs » manifestent dans le texte la présence de l'auteur ou du lecteur. Enfin, les « personnages-anaphores » participent à l'organisation et à la cohésion de l'œuvre en « tiss[ant] un réseau d'appels et de rappels³³⁷ » dans le texte.

Les enfants de notre corpus peuvent appartenir tour à tour à chacune de ces catégories : d'un point de vue référentiel, tous renvoient à la catégorie sociale de l'enfance. Bachir (*Transit*) et Maïs (*Solo d'un revenant*) illustrent particulièrement la catégorie sociale de l'enfant-soldat, que le lecteur connaît et associe à des représentations préexistantes aux œuvres. Presque tous constituent selon nous des personnages-embrayeurs, puisqu'ils apparaissent comme des porte-parole des écrivains dans les œuvres, comme nous le verrons. Enfin, tous établissent des liens entre les différents événements du récit, puisque certains sont narrateurs et que d'autres constituent le sujet de l'œuvre (Chrétienne est *La Fille du Gouvernator*). Ces catégories ne sont pas figées une fois pour toutes, et si nous ne voulons pas réduire les personnages de notre corpus à ces trois fonctions, celles-ci seront utiles pour analyser et contextualiser le rôle de l'enfant dans chaque texte à l'étude.

Vincent Jouve, plus récemment, choisit d'analyser le personnage (de roman en particulier) du point de vue de sa réception par le lecteur³³⁸. L'« effet-personnage » désigne la co-construction du personnage par le texte et par son lecteur. Ce dernier investit les manques et les vides de l'œuvre, qui lui permettent de participer à la construction du personnage à partir de ses propres référents. Ceux-ci peuvent être extratextuels, c'est-à-dire se rapporter à son expérience en dehors de la littérature, et intertextuels, propres à sa

³³⁶ *Ibid.*, p. 95.

³³⁷ *Ibid.*, p. 96.

³³⁸ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.

connaissance d'autres personnages littéraires. Mais le lecteur doit également composer avec les indices textuels qui prédéterminent le personnage :

En raison de leur nature linguistique, les contours du personnage ne peuvent se prêter à une perception directe : ils exigent de la part du lecteur une véritable « récréation » imaginaire. Le personnage romanesque, autrement dit, n'est jamais le produit d'une *perception* mais d'une *représentation*. Voici comment Iser, à la suite de Sartre, distingue les deux concepts : « la perception implique la préexistence d'un objet donné tandis que, étant donné sa constitution de départ, la représentation se rapporte toujours à un élément qui n'est pas donné, ou qui est absent, et qui apparaît grâce à elle ». C'est donc au lecteur qu'il appartient de construire la représentation à partir des instructions du texte³³⁹.

Jouve distingue en particulier trois types de lecture qui déterminent trois types de personnages. Le personnage comme pion, ou « effet-personnel », se construit à partir d'une lecture actantielle du roman : il y est envisagé par rapport aux événements du texte qui le déterminent. Ensuite, le personnage peut être envisagé comme une personne : « c'est le mouvement naturel du lecteur de roman que de se laisser prendre à l'illusion référentielle. [...] L'attrait de la lecture résiderait ainsi dans une expérience affective de l'autre³⁴⁰. » Enfin, le personnage peut constituer un « prétexte [...] permettant [au lecteur] de vivre par procuration certaines situations fantasmatiques³⁴¹ » de nature pulsionnelle. Ces trois types de lecture sont présents à des degrés divers dans toute œuvre : il s'agit surtout, pour Jouve, de déterminer laquelle prend le pas sur les autres dans un contexte donné. La démarche de Jouve nous invitera à être attentive aux stratégies déployées par le texte pour influencer la lecture de ses personnages, mais aussi pour la brouiller.

Comme le montre Jouve, l'analyse du personnage ne peut être complète sans un questionnement au sujet de la représentation qu'il implique. Dans notre cas, il importe particulièrement de questionner la notion de fiction, au cœur de notre sujet. Nous avons défini la fiction au début de ce travail, mais il nous semble adéquat de compléter cette définition par une analyse de ce qu'elle implique au niveau de la représentation de faits imaginaires. Jean-Marie Schaeffer définit la fiction comme une « feintise ludique partagée ». Pour lui, la fiction, même si elle se caractérise par son aspect imaginaire, n'a d'autre choix que de fonder ses éléments sur des modèles ayant une existence dans la

³³⁹ *Ibid.*, p. 40. En italique dans le texte.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 109.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 82.

réalité, avec lesquels elle entretient des rapports de ressemblance plus ou moins étendus. Cela ne signifie pas que l'univers fictionnel représente des objets ayant une existence réelle, mais que le modèle de la représentation ne peut être que le résultat d'une vision du monde. « Il faut donc abandonner l'idée selon laquelle il existerait deux modalités de représentation, l'une qui serait fictionnelle et l'autre qui serait référentielle : il n'en existe qu'une seule, à savoir la modalité référentielle³⁴² ». Pour reprendre les mots de Genette, « chaque emprunt qu[e le texte littéraire] fait (constamment) à la réalité (“Sherlock Holmes habitait au 221 B Baker Street”, « “Gilberte Swann avait les yeux noirs”, etc.) se transforme en élément de fiction³⁴³ ». Néanmoins, contrairement aux textes que Genette qualifie de « diction », que sont notamment le récit historique, le documentaire et l'autobiographie, qui reposent sur une homologation entre l'œuvre et le réel, la représentation fictionnelle se suffit d'un rapport d'« analogie globale³⁴⁴ » avec la réalité, c'est-à-dire un rapport qui ne repose pas sur des liens de causalité. Schaeffer souligne toutefois qu'il y a bien des inférences entre un univers fictif et un univers réel, car l'auteur de fiction s'inspire de souvenirs, d'expériences ou de recherches documentaires. Dans tous les cas, le principe régisseur de la représentation fictionnelle n'est pas le rapport avec la réalité, mais la cohérence interne de l'œuvre, c'est-à-dire la « conformité des relations locales entre éléments fictionnels aux contraintes inhérentes de la représentation³⁴⁵ ».

Dans notre corpus, cette cohérence interne fait parfois défaut, ce qui met en lumière les effets de distorsion de l'enfance. Le personnage-enfant est présenté comme une énigme rompant avec les normes mises en place à l'intérieur même du récit. Les auteurs semblent jouer avec la modalité référentielle dont parle Jean-Marie Schaeffer pour proposer des représentations ayant pour but de heurter celles du lecteur. Ce sont de telles stratégies qui mettent en lumière l'hybridité de l'enfance, que l'écrivain investit de ses propres fantasmes.

Les études de Roland Barthes et d'Erich Auerbach sur la notion de représentation seront utiles à notre réflexion. Roland Barthes, dans « L'effet de réel », montre que différents modes de représentation existent dans la fiction. Il note que, pendant longtemps, la fonction de la description dans le texte littéraire était purement esthétique (sa

³⁴² Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 153.

³⁴³ Gérard Genette, *Fiction et diction*, op. cit., p. 37.

³⁴⁴ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit., p. 219.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 220.

vraisemblance était surtout discursive) et non référentielle. Dans le roman réaliste, au contraire, le détail descriptif a pour but de connoter le réel³⁴⁶. De la même manière, Erich Auerbach, dans *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, oppose dans le premier chapitre deux modalités de représentation, à l'origine selon lui de la représentation dans la littérature occidentale : celle de *L'Odyssée* d'Homère et celle de la *Bible* :

l'un décrit les événements en les extériorisant, les éclaire également, les enchaîne sans discontinuité ; c'est une expression libre et complète, sans ambiguïté, qui place tous les phénomènes au premier plan et ne laisse que peu de place au développement historique et humain ; l'autre met en valeur certains éléments pour en laisser d'autres dans l'ombre ; c'est un style abrupt, qui suggère l'inexprimé, l'arrière-plan, la complexité, qui appelle l'interprétation, qui prétend exprimer l'histoire universelle, qui met l'accent sur le devenir historique et en approfondit l'énigme³⁴⁷.

Auerbach oppose ainsi l'interprétation réaliste à l'interprétation figurative, qui « établit une relation entre deux événements ou deux personnes dans laquelle l'un des deux termes ne représente pas seulement lui-même mais aussi l'autre, tandis que celui-ci inclut le premier ou l'accomplit³⁴⁸. » Ainsi, l'enfant, dans les textes à l'étude, représente l'enfance tout comme la quête de l'adulte narrateur pour se réapproprier cette enfance. En cela il est multiple, traversé par différents énoncés qui rendent sa représentation instable et problématique, parfois contradictoire, comme dans *Le Nez qui voque* et *La Vie devant soi*.

L'étude de l'énonciation nous permettra enfin d'analyser la voix du personnage-enfant. La fiction de l'enfance provient entre autres du fait que l'auteur semble pourvoir son personnage d'une voix enfantine qui cache en réalité d'autres énoncés. Des études littéraires et linguistiques au sujet de la notion de voix nous semblent donc nécessaires à sa clarification et à son étude. La voix apparaît d'abord comme une manière de faire entendre ou lire une parole unique : elle est pour Jean-Pierre Martin un « indice de ce qui distingue, de ce qui singularise³⁴⁹. » Dominique Rabaté l'envisage comme une « dynamique d'écriture³⁵⁰ », une manière singulière de créer une énonciation littéraire. D'emblée, il établit une distinction entre le récit et le roman, dans la mesure où le roman

³⁴⁶ Roland Barthes, « L'effet de réel », *art. cit.*, p. 88.

³⁴⁷ Erich Auerbach, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977 (1969), p. 33.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 84.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 14.

³⁵⁰ Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999, p. 8.

encadrerait davantage la parole et lui proposerait une délimitation, puisque le narrateur en retrait laisse parler les personnages et contextualise ironiquement leurs discours. Pour lui, « Le roman est une contextualisation critique de la parole, qui rend son lecteur attentif à ses effets énonciatifs³⁵¹. »

En définitive, la notion de voix renvoie à celle d'énonciation. Comme tout texte littéraire repose sur le discours³⁵², la voix singulière d'un personnage se distingue des autres par la manière dont elle s'approprie la langue³⁵³ en la déclinant de manière unique³⁵⁴. Pour Émile Benveniste, « l'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation³⁵⁵. » Catherine Kerbrat-Orecchioni précise cette définition en insistant sur deux éléments. Tout d'abord, elle note l'impossibilité d'analyser véritablement le procès que constitue cette « mise en fonctionnement de la langue » qu'est l'énonciation, car on n'a jamais accès qu'à son résultat, l'énoncé. Aussi faut-il pour l'étudier plutôt « identifier et décrire les *traces de l'acte dans le produit*, c'est-à-dire les lieux d'inscription dans la trame énoncive des différents constituants du cadre énonciatif³⁵⁶. » Ensuite, la linguiste souligne que les définitions de l'énonciation se focalisent surtout sur l'émetteur du message. Elle entend replacer la notion dans le cadre global de la communication, incluant l'émetteur et l'allocataire et la situation énonciative. De fait, elle considère « *comme faits énonciatifs les traces linguistiques de la présence du locuteur au sein de son énoncé, les lieux d'inscription et les modalités d'existence de ce qu'avec Benveniste nous appellerons "la subjectivité dans le langage"*³⁵⁷. »

La focalisation sur les traces de la subjectivité du personnage-enfant et d'autres personnages à son sujet nous permettra de saisir les effets de rupture entre visions subjectives et description de faits qui entrent en contradiction avec ces visions, et qui participent de la fiction d'enfance. *Le Grand Cahier* surtout, sous couvert d'un discours de l'objectivité, contamine le récit de la subjectivité des enfants.

³⁵¹ *Ibid.*, p. 12.

³⁵² Roland Barthes le souligne dans « Introduction à l'analyse structurale des récits » : le discours, comme le récit, seraient une « grande phrase » (*art. cit.*, p. 3 ; 4).

³⁵³ La langue se définit quant à elle comme le « code commun à tous les membres d'une communauté linguistique » (Antoine Auchlin et Jacques Moeschler, *Introduction à la linguistique contemporaine*, Malakoff, Armand Colin, 2018 (1997), p. 31).

³⁵⁴ Ce qui constitue sa parole (*Id.*).

³⁵⁵ Émile Benveniste, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Langages*, n°17 (1970), p. 12.

³⁵⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997 (1980), p. 30. En italique dans le texte.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 31. En italique dans le texte.

Il s'ajoutera à cette recherche des traces de la subjectivité du personnage la conscience d'un dédoublement et d'une polyphonie à l'œuvre dans les énoncés. Mikhaïl M. Bakhtine souligne le caractère polyphonique et dialogique du discours de l'œuvre littéraire. Pour lui, « le style du roman, c'est un assemblage de styles ; le langage du roman, c'est un système de "langues"³⁵⁸. ». Ce faisant, la voix ne serait pas un processus uniquement individuel, mais également – et surtout – collectif. Ainsi,

le langage, en tant que milieu vivant et concret où vit la conscience de l'artiste du mot, n'est jamais unique. Il ne l'est uniquement que comme système grammatical abstrait de formes normatives, détourné des perceptions idéologiques concrètes qui l'emplissent, et de l'incessante évolution historique du langage vivant. La vie sociale vivace et le devenir historique créent, à l'intérieur d'une langue nationale abstraitement unique, une multitude de mondes concrets, de perspectives littéraires, idéologiques et sociales fermées à l'intérieur de ces diverses perspectives, d'identiques éléments abstraits du langage se chargent de différents contenus sémantiques et axiologiques, et résonnent différemment³⁵⁹.

Le langage se stratifie en « sociolectes », exprimant différents genres (oratoire, journalistique, roman, etc.), professions (avocat, médecin, poète, etc.), âges (enfant, adulte, personne âgée), familles, écoles, et bien d'autres. Tous ces sociolectes en apparence fermés, lorsqu'ils entrent en contact, mettent en place un dialogue qui fait du roman un espace polyphonique :

Tous les langages du plurilinguisme, de quelque façon qu'ils soient individualisés, sont des points de vue spécifiques sur le monde, des formes de son interprétation verbale, des perspectives objectives sémantiques et axiologiques. Comme tels, tous peuvent être confrontés, servir de complément mutuel, entrer en relations dialogiques³⁶⁰.

Ce faisant, Bakhtine montre également que le langage, et donc la littérature, sont toujours socialement situés : les voix enfantines présentes dans notre corpus ne sont jamais coupées de leurs racines sociales, tout comme les romans étudiés ne sont jamais coupés d'un contexte.

Le linguiste Oswald Ducrot s'approprie la notion de polyphonie et l'applique à sa conception de l'énonciation. Dans *Le Dire et le dit*, il l'envisage comme « l'événement constitué par l'apparition d'un énoncé. [...] Je ne dis pas que l'énonciation, c'est l'acte

³⁵⁸ Mikhaïl M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 2006 (1978), p. 88.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 110.

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 113.

de quelqu'un qui produit un énoncé : pour moi, c'est simplement le fait qu'un énoncé apparaisse³⁶¹ ». Ducrot distingue dans l'énoncé la présence d'un locuteur, c'est-à-dire « quelqu'un à qui l'on doit imputer la responsabilité de cet énoncé. C'est à lui que réfèrent le pronom *je* et les autres marques de la première personne.³⁶² » Mais il y ajoute également la notion d'énonciateurs,

ces êtres qui sont censés s'exprimer à travers l'énonciation sans que pour autant on leur attribue des mots précis ; s'ils « parlent », c'est seulement en ce sens que l'énonciation est vue comme exprimant leur point de vue, leur position, leur attitude, mais non pas, au sens matériel du terme, leurs paroles³⁶³.

Les énonciateurs se manifestent lorsque le locuteur rapporte un énoncé qu'il ne prend pas en charge, et à travers lequel, donc, s'expriment d'autres instances, comme dans les cas emblématiques de la représentation théâtrale, où des acteurs prennent en charge la parole de personnages, et de l'ironie, qui met à distance le propos pour l'attribuer à une personne, réelle ou imaginaire, garante d'une idéologie à laquelle on s'oppose.

La polyphonie et le dialogisme sont particulièrement présents dans les fictions d'enfance, puisque le discours de l'enfant est imprégné et confronté à d'autres discours, parfois à travers les prismes de la parodie et de l'ironie. Il s'oppose aussi souvent à un autre sociolecte, le discours de l'adulte, qui n'adopte pas les mêmes codes syntaxiques et énonciatifs. La stratification du discours semble opérationnelle à l'intérieur même des discours des enfants, qui souffrent parfois d'« hypermnésie » (*Le Nez qui voque*), mais se souviennent également, voire se réécrivent (*Le Nez qui voque*, *La Vie devant soi*, *Transit*, *Demain j'aurai vingt ans*). La notion de sociolecte nous servira entre autres à interroger les discours sociaux présents dans les énoncés enfantins, notamment dans les énoncés oralisés de Momo (*La Vie devant soi*), Bachir (*Transit*) et Michel (*Demain j'aurai vingt ans*), qui peuvent donner une apparence de dédoublement au personnage.

³⁶¹ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, Paris, Éd. de Minuit, 1984, p. 179.

³⁶² *Ibid.*, p. 193.

³⁶³ *Ibid.*, p. 204.

6. Limites et étapes de la recherche

La difficulté de ce projet tient surtout à la délimitation du corpus et au nombre important d'auteurs retenus. Nous avons choisi les œuvres qui illustrent le mieux et le plus immédiatement, selon nous, la thématique des fictions d'enfance. Cela ne veut pas dire que d'autres œuvres n'auraient pas été pertinentes, et nous tâcherons de convoquer divers exemples au fil de notre démonstration. Néanmoins, avec notre corpus, nous avons voulu mettre en lumière la variété des traitements du personnage-enfant dans les fictions d'enfance. Nous avons choisi huit œuvres d'auteurs différents afin de donner toute son ampleur à la problématique. Cela a eu pour corollaire un nombre plus important de lectures critiques et un travail de contextualisation, puisque nous avons décidé d'étudier des écrivains issus de différents champs littéraires.

Notre recherche se déroulera en deux étapes. Dans une première partie, intitulée « Jeux de regards », nous étudierons les regards posés sur le personnage-enfant à l'intérieur des récits du corpus, de manière à percevoir son dédoublement à travers la thématique de l'enfance. Nous distinguerons trois sections en fonction des différents rapports entre l'instance narrative et le personnage-enfant. Dans un premier cas, représenté par *Le Nez qui voque* et *Le Grand Cahier*, l'enfant est le narrateur et écrit dans un journal ou un carnet. La narration est donc intercalée et montre la proximité importante entre l'enfant et son récit. Le diariste raconte un passé proche et l'analyse au présent, témoignant d'une distance faible, et même à plusieurs reprises d'une fusion, entre le je narré et le je narrant. Dans cette perspective, le regard des autres personnages tend à disparaître derrière celui, devenu omnipotent, du narrateur qui se regarde et se réinvente dans son écrit intime. Il s'agira de saisir les contrastes entre la manière dont il se perçoit et celle dont il apparaît au lecteur à travers son récit, qui créent la rupture, et donc l'impression de fiction. Ensuite, nous étudierons des récits rétrospectifs narrés à la première personne par un narrateur-enfant autodiégétique (*La Vie devant soi*, *Demain j'aurai vingt ans*). Ces œuvres font acte d'une distance plus grande entre le je narrant et le je narré et laissent davantage de place à l'expression des points de vue d'autres personnages. Ainsi, Momo et Michel tentent de trouver leur voie et de se construire en négociant avec diverses injonctions, familiales, sociales, idéologiques et culturelles. Enfin, nous verrons que dans certains cas, l'enfant tend à disparaître, réellement ou symboliquement, derrière les regards d'autres personnages qui l'enferment dans un rôle qui ne lui correspond pas. Les modalités de ces regards varient selon que le personnage-

enfant est raconté par un autre narrateur, qui peut être autodiégétique et faire le récit de sa propre histoire sur le mode d'une autobiographie (*Solo d'un revenant*), ou extra- et hétérodiégétique (*La Fille du Gouvernator*). Une constante demeure dans toutes ces configurations, puisque le lecteur note un décalage entre le regard posé sur l'enfant, qu'il s'agisse du sien ou de celui d'autres personnages, et ce que l'enfant fait ou ressent, représenté dans le récit au fil d'événements ou de ses déclarations, à la source des interférences et des décalages dans sa représentation.

Dans une seconde partie, intitulée « L'enfant et l'auteur : miroirs, mises en scène et porte-paroles », nous interrogerons les rapports qui apparaissent entre le personnage-enfant et l'auteur. À cette fin, nous envisageons la figure de l'auteur selon plusieurs niveaux : il peut s'agir de la personne réelle qui a écrit l'œuvre, ou d'une notion abstraite qui appartient à l'univers du texte. Dans cette perspective, le personnage-enfant constitue un embrayeur manifestant la présence de l'auteur, un miroir rédupliquant certains de ses aspects, mais aussi des dimensions du récit lui-même. Plusieurs fictions d'enfance contiennent ainsi des « gestes autobiographiques » : l'écrivain s'inspire d'expériences personnelles pour représenter, rêver et réinventer l'enfance. Nous étudierons la nature du pacte fantasmatique institué et montrerons en quoi elle participe à forger la posture de l'auteur, à savoir, d'après Jérôme Meizoz, « "l'identité littéraire" construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public³⁶⁴ ». Ensuite, nous verrons qu'à l'intérieur de la diégèse, par le biais de différentes mises en abyme, notamment dans *Le Grand Cahier* et dans *Transit*, peut apparaître à l'arrière-plan un « archilocuteur³⁶⁵ », qui affiche une présence auctoriale et veut subrepticement faire apparaître la manière dont il contrôle le récit et son message. L'œuvre apparaît ainsi comme texte, et le personnage comme un être de papier déterminé par une instance qui le contrôle et lui permet d'exister. Le personnage-enfant, dans ce cadre, laisse transparaître le processus de sa création. Enfin, le personnage-enfant fait figure, dans l'œuvre, de porte-parole de l'auteur. Il apparaît à la fois comme un lecteur et un écrivain, chargé de transmettre une (ou des) vision(s) de la littérature. Derrière la voix de l'enfant affleurent donc des conceptions politiques, sociales, esthétiques et fantasmatiques de l'auteur. Le personnage-enfant cache ainsi une fonction critique, parfois à ses dépens, mais également

³⁶⁴ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Érudition, 2007, p. 21.

³⁶⁵ Jean-Pierre Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue : ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 19.

une fonction jouissive, puisque l'écrivain peut jouer de ses incompréhensions et méconnaissances supposées, pour parodier, ironiser ou récrire les codes et l'histoire littéraire.

PREMIÈRE PARTIE

JEUX DE REGARDS

la boîte joue au signe : comme enveloppe, écran, masque, elle vaut pour ce qu'elle cache, protège, et cependant désigne : elle donne le change, si l'on veut bien prendre cette expression dans son double sens, monétaire et psychologique ; mais cela même qu'elle renferme et signifie, est très longtemps remis à plus tard, comme si la fonction du paquet n'était pas de protéger dans l'espace mais de renvoyer dans le temps ; c'est dans l'enveloppe que semble s'investir le travail de la confection (du faire), mais par là même l'objet perd de son existence, il devient mirage : d'enveloppe en enveloppe, le signifié fuit, et lorsque enfin on le tient (il y a toujours un petit quelque chose dans le paquet), il apparaît insignifiant, dérisoire, vil : le plaisir, champ du signifiant, a été pris : le paquet n'est pas vide, mais vidé : trouver l'objet qui est dans le paquet ou le signifié qui est dans le signe, c'est le jeter.

Roland Barthes, *L'Empire des signes*, 1970.

Comme la boîte pour Roland Barthes, le personnage-enfant des œuvres étudiées semble une énigme. Il se présente en apparence comme un masque qui se trouve fétichisé dans les récits, et la focalisation sur cette enveloppe peut faire oublier le sens profond qui s'y cache. Une étude des regards posés sur l'enfant permet précisément de percer l'énigme pour accéder à la signification et à la valeur du personnage, sans pour autant « jeter » ce dernier, puisque son déchiffrement par le lecteur fait partie intégrante de la construction des œuvres. Envisager le personnage-enfant comme un signe déployé par le texte et qui doit être déchiffré, reconstitué par le lecteur, nous semble un moyen fécond de mettre au jour les mécanismes qui président à sa fictionnalisation. La catégorie du personnage-anaphore, théorisée par Philippe Hamon, sera en ce sens particulièrement utile :

une théorie générale du personnage s'élaborera à partir des notions de substitution et d'anaphore. [...] Par leur récurrence, par leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, par le réseau d'oppositions et de ressemblances qui les lie, tous les personnages d'un énoncé auront donc en permanence une fonction anaphorique (économique, substitutive, cohésive, mnémotechnique)³⁶⁶.

Nous nous proposons de faire apparaître et de comprendre les mécanismes des fictions d'enfance à partir de l'analyse des regards posés sur eux qui créent des effets d'étrangeté : regards d'autres personnages, qui peuvent incarner celui du lecteur, mais

³⁶⁶ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*, p. 96.

aussi regards des enfants eux-mêmes, qui apposent à leur identité un regard subjectif, singulier et fantasmatique, qui la déforme et la transforme, pour matérialiser un dédoublement identitaire. La représentation du personnage-enfant est le plus souvent médiatisée, et ce dernier se construit en kaléidoscope à partir d'une somme de visions préconçues et dirigées traduisant autant d'injonctions sociales, familiales ou idéologiques, parfois contradictoires. Le jeu des regards témoigne également d'un jeu sur les temporalités du récit et sur les modalités de la narration. Le personnage-enfant est en effet bâti à partir d'une superposition des temporalités, définies selon le lieu à partir duquel il est observé : le passé du souvenir, le présent de la narration ou le conditionnel du fantasme.

Notre raisonnement suivra d'abord les structures narratives des œuvres, qui attestent de différentes stratégies visant à mettre en avant la fiction d'enfance. Dans *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme et *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof, l'enfant écrit dans un carnet. L'illusion de proximité entre le je narrant et le je narré se révèle cependant un leurre, et le lecteur doit reconstituer le « signifié » du personnage en analysant les contradictions du texte. Dans un autre cas, illustré par *La Vie devant soi* de Romain Gary et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou, le récit est narré par l'enfant à la première personne, mais il est contaminé par la présence envahissante d'autres personnages qui tentent d'imposer leur regard et leurs normes à l'enfant et au lecteur, aboutissant à un brouillage du personnage. Nous lirons donc ces œuvres à partir des interactions sociales et des luttes qu'elles manifestent. Enfin, dans *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui et *La Fille du Gouvernator* de Paule Constant, le personnage-enfant est appréhendé de l'extérieur par le regard d'un autre personnage-narrateur (*Solo d'un revenant*) ou par un narrateur extra- et hétérodiégétique (*La Fille du Gouvernator*). L'énigme du personnage-enfant est alors construite par le biais de la distance mise en scène vis-à-vis du personnage-enfant. En définitive, et dans tous les cas, le lecteur doit réfléchir à ce que dévoilent ces jeux de perspective : manques dans la narration, jeux sur les différents « je » du récit, contradictions et changements de focalisation qui mettent en avant les failles et les leures du regard, se voulant total(itaire), posé sur le personnage-enfant.

Chapitre 1. Regard de l'enfant-diariste :

Le Nez qui voque de Réjean Ducharme et *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof

Dans *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme et *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof, l'enfant écrit au jour le jour son quotidien dans un cahier. Avant d'analyser le regard de ces enfants-diaristes, il nous semble nécessaire de nous arrêter sur les principales caractéristiques de l'écriture du journal intime fictif, que résume Valérie Raoul. Tout d'abord, il faut distinguer, du point de vue du genre, le journal intime réel du journal intime fictif, ou roman-journal. « L'écriture [de ce dernier] est présente à deux niveaux : celui de l'auteur, qui écrit véritablement un texte pendant une période donnée (le roman), et celui du narrateur fictif, qui est supposément engagé dans la même activité, mais qui produit un type de texte différent (un journal)³⁶⁷ ». Ce faisant, le roman-journal répond à des codes romanesques entrant en contradiction avec ceux du journal intime non fictif, qui peut se passer de logique interne, de plan d'ensemble ou utiliser un langage codé – sauf s'il est relu *a posteriori* dans le but d'être publié³⁶⁸. Dans *Le Nez qui voque*, Mille Milles mentionne rapidement son suicide à venir (NV, 17), et il conclut son journal sur la découverte du corps sans vie de Chateaugué (NV, 334). Le cahier des jumeaux d'Agota Kristof débute quant à lui avec l'arrivée des enfants chez leur grand-mère et se termine sur leur séparation, l'un restant vivre dans la maison de l'aïeule (disparue entre temps), l'autre traversant illégalement la frontière pour découvrir le pays voisin. Dans les deux cas, le lecteur peut saisir une logique interne et des effets de causalité entre le début et la fin des romans. De plus, les personnages se chargent de donner des éléments de contexte et de description au lecteur, en particulier les jumeaux, dont les compositions sont très souvent descriptives.

Cela n'empêche pas les œuvres d'emprunter des codes du journal intime du point de vue de leur fonctionnement interne. Premièrement, le moi du diariste est à la fois sujet, objet et destinataire de l'écriture³⁶⁹. Son journal n'est pas destiné à être montré : Mille Milles défend à son amie Chateaugué de le lire et d'y écrire (NV, 68), tandis que les jumeaux d'Agota Kristof cachent leur « Grand Cahier » dans un galetas auquel ils sont

³⁶⁷ Valérie Raoul, *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 10.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 22-23.

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 78.

seuls à pouvoir accéder par le biais d'une corde (GC, 12). Deuxièmement, la narration du journal intime est intercalée et suit généralement une temporalité linéaire. L'écriture se veut – fictivement – spontanée, instantanée, et mime le fil des pensées du diariste³⁷⁰. Le plus souvent, des indicateurs chronologiques sont disséminés, de sorte que le lecteur a le loisir d'assister à l'évolution du sujet écrivain dans le temps.

Chez Ducharme comme chez Kristof, l'écriture du journal est toutefois à certains égards parodique et brouille les grilles de lecture prédéterminées. Dans *Le Nez qui voque*, Mille Milles écrit bien son journal intime, mais le premier terme qu'il emploie pour caractériser son œuvre, dès la deuxième page du roman, est celui de « chronique » : « je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée. » (NV, 12) Une chronique est un « recueil de faits historiques regroupés par époques et présentés selon leur déroulement chronologique³⁷¹ ». Le narrateur insiste bien, dans ce pacte de lecture, sur l'historicité et la dimension factuelle de son récit à venir, un aspect bien présent dans le genre du journal intime, mais généralement perçu à travers la subjectivité du sujet écrivain et certifiant des interactions entre histoires personnelle et collective. De la même manière, Mille Milles écrit un journal en apparence *adressé*, la comparaison achevant d'insister sur l'importance du lien aux autres dans son écriture, et suggérant par le métatexte, c'est-à-dire le commentaire du texte³⁷², la présence d'un destinataire autre que le seul diariste. Par cette annonce, l'adolescent se joue surtout de son lecteur et de ses connaissances littéraires. Car s'il annonce écrire une chronique, il troquera à l'envi ce terme contre celui de « journal » (NV, 68), et ses références historiques se résument surtout à des détails échappant à la « grande » Histoire factuelle, sans liens avec le récit de son propre quotidien et parfois impossibles à vérifier, comme

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 60.

³⁷¹ « Chronique », dans CNRTL [en ligne]. <https://www.cnrtl.fr/definition/chronique> [Page consultée le 15 décembre 2020].

³⁷² Gérard Genette définit la métatextualité comme « la relation, on dit plus couramment de “commentaire”, qui unit un texte à un autre texte dont il parle, sans nécessairement le citer (le convoquer), voire, à la limite, sans le nommer » (*Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 11). Contredisant la vision de Genette pour qui « le métatexte, lui, est non fictionnel par essence » (*Ibid.*, p. 554), Laurent Lepaludier « appelle une définition plus large de la métatextualité, que l'on pourrait distinguer du métatexte proprement dit, c'est-à-dire du texte non-fictionnel. » (« Introduction », dans Laurent Lepaludier (dir.), *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [en ligne]. <https://books.openedition.org/pur/29648> [Page consultée le 30 septembre 2022], paragraphe 3.) Il ajoute à la définition de Genette la relation d'un texte à lui-même ainsi qu'à son architexte (*Id.*). La métafiction, quant à elle, désigne selon lui « tout texte de fiction comportant une dimension métatextuelle importante. On le voit, le concept de métatextualité sera utilisé comme caractérisant le phénomène élémentaire déclencheur de prise de conscience critique du texte, il s'agit donc d'un principe fondamental, alors que celui de métafiction se rapportera à une caractéristique d'un texte littéraire dans son ensemble. » (*Ibid.*, paragraphe 7)

en témoignent les premières lignes du roman : « Le soir de la reddition de Bréda, Roger de la Tour de Babel, avocat au Châtelet, prit sa canne et s'en alla. En 1954, à Tracy, Maurice Duplessis, avocat au Châtelet, mourut d'hémorragie cérébrale ; célèbre et célibataire. J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans. » (NV, 11) Si le second événement est avéré, Mille Milles choisit de mentionner cet homme politique célèbre par le biais de son histoire individuelle et de sa fonction d'avocat, et non de Premier ministre. La référence à Roger de la Tour de Babel, quant à elle, est inventée. Mille Milles y superpose trois lieux : la rue montréalaise du Châtelet, la ville hollandaise de Bréda, dont le siège a eu lieu en 1624 lors de la Guerre de Quatre-Vingt Ans, et la mythique Tour de Babel. Le narrateur annonce par là la disparition de l'Histoire factuelle et collective au profit d'un récit reposant sur une subjectivité envahissante et totale, qu'il s'agira d'analyser.

Le Grand Cahier a été qualifié à plusieurs reprises de « journal intime fictif³⁷³ ». Toutefois, les deux narrateurs écrivent dans leur cahier à la première personne du pluriel. Leurs deux subjectivités se fondent fictivement en un seul regard présenté comme univoque sur le monde et qui paraît donc d'emblée suspect et artificiel au lecteur. En effet, la médiatisation de l'écriture par le biais de deux regards fausse deux principes fondateurs de l'écriture du journal intime : la sincérité et l'instantanéité de la pensée du diariste. À moins que les deux subjectivités soient absolument – et étrangement – identiques, cette écriture met en question l'effet de réel généralement recherché dans l'écriture journalistique. Qui plus est, les jumeaux écrivent leur journal sur le modèle de la « composition » (GC, 32-33) scolaire, sous forme de fragments qui décrivent des lieux ou des personnes de leur quotidien. Leur écriture n'est donc pas immédiate mais travaillée, puisque les deux enfants relisent et corrigent mutuellement chacun des fragments de leur journal. Le lecteur doit alors se mettre en quête des traces de la subjectivité des personnages, qui reste visible dans les interstices de l'énonciation, pour aller au-delà du (des) masque(s) érigé(s) et reconstruire l'identité et le regard des personnages.

³⁷³ Valérie Petitpierre, *D'un exil l'autre : les détours de l'écriture dans la trilogie romanesque d'Agota Kristof*, op. cit., p. 93 ; Marie-Noël Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof : écrire la division*, op. cit., p. 27.

1. L'identité « équivoque » de Mille Milles

La notion d'équivoque, composée à partir de l'adjectif latin *aequi* (« égal ») et du nom *vox* (« voix », « discours »), est un procédé de rhétorique désignant un discours qui peut s'interpréter de différentes façons³⁷⁴. Elle est présente sous la forme d'un jeu de mots dès le titre du roman de Ducharme et est un moteur principal de l'ironie du texte. Plus important encore pour notre propos, elle participe à ériger le masque du personnage-enfant puisque tout, jusqu'à l'identité de ce dernier, devient objet de doute. Mille Milles brouille les pistes en multipliant dans son journal mensonges, calembours et déclarations contradictoires. Son nom, même, est incertain, puisqu'il le lance comme une raillerie alors qu'il répond ironiquement au policier qui tente de contrôler son identité :

- Comment t'appelles-tu ?
- Mille Milles. Avant, je m'appelais Dix Mille Milles. Mais, quand il y a deux prénoms, il y en a toujours un de trop. Il a fallu que j'abandonne le premier. Par exemple, qui songerait à appeler Urine un de ses enfants ?
- Tu as la réplique facile. (NV, 18)

Mille Milles refuse ici le « rapport de places³⁷⁵ » que tente de lui imposer le policier en le situant dans la position du contrôlé et en lui assignant une identité immuable correspondant à celle des documents légaux et officiels. En effet, pour reprendre les mots de François Flahaut, « *toute parole, si importante que soit sa valeur référentielle et informative, se formule aussi à partir d'un "qui je suis pour toi, qui tu es pour moi"* »³⁷⁶ qui prédétermine le « rapport de places » que chaque interlocuteur tient dans le dialogue et veut attribuer à l'autre par le biais d'actes illocutoires explicites ou implicites³⁷⁷. Pour Mille Milles, nier la place à laquelle son interlocuteur tente de l'astreindre dans la scène très parlante du contrôle d'identité revient à contester cette identité même et la force de coercition qu'elle symbolise. Ce refus passe par l'usage de l'ironie, manifestée par l'absurdité de ses propos par rapport aux questions du policier et renforcée par la réaction de ce dernier, montrant qu'il n'est pas dupe des répliques de l'adolescent.

³⁷⁴ « Équivoque », dans *CNRTL*, [en ligne]. <https://www.cnrtl.fr/definition/equivoque> [Page consultée le 28 janvier 2022].

³⁷⁵ François Flahaut, *La Parole intermédiaire*, Paris, Éd. du Seuil, 1978, p. 52.

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 50. En italique dans le texte.

³⁷⁷ Les actes illocutoires explicites sont énoncés à l'aide de verbes performatifs, contrairement aux actes illocutoires implicites (*Ibid.*, p. 40-41).

Ce faisant, Mille Milles désamorce jusqu'au sens du dialogue et essaye de s'assigner à lui-même une place en empêchant les autres d'accéder à une quelconque vérité sur lui-même. Juste après le contrôle policier, il répète l'opération alors qu'il se rend « pour rire » (NV, 18) dans un bureau de placement et répond aux questions de l'employée munie « d'un formulaire à remplir » (NV, 18). Or, « on ne remplit pas ce qu'on veut » (NV, 18) :

- Où es-tu né ?
- Dans un bateau blanc, sur le Saguenay.
- Je voulais dire : où as-tu été baptisé ?
- Le lendemain.
- Où ? À coups de plume, elle lui enfonçait des *où* dans les yeux. Le mot *où*, dit-elle, est un adverbe de lieu. Où ?
- À Bagot. Bagot, le mot Bagot, ressemble à Bigot, au mot Bigot. Le lieutenant Bigot, ah ! l'intendant Bigot, oh ! La langue m'a fourché. (NV, 18-19)

Il est significatif que Mille Milles parle de lui-même à la troisième personne (« elle *lui* enfonçait des *où* dans les yeux »), rendant visible la nature rétrospective (et donc reconstruite par un narrateur qui contrôle l'information retranscrite) de la narration et la double énonciation qui caractérise la distance ironique, selon Oswald Ducrot :

parler de façon ironique, cela revient, pour un locuteur L, à présenter l'énonciation comme exprimant la position d'un énonciateur E, position dont on sait par ailleurs que le locuteur L n'en prend pas la responsabilité et, bien plus, qu'il la tient pour absurde. Tout en étant donné comme le responsable de l'énonciation, L n'est pas assimilé à E, origine du point de vue exprimé dans l'énonciation³⁷⁸.

Mille Milles utilise bien l'ironie pour désamorcer les discours de deux personnes disposant de l'autorité légale et marquant l'empreinte de la société sur l'identité d'un individu donné. Le manque de coopération de Mille Milles lui vaut l'exclusion : elle l'empêche de traverser un pont lors de sa rencontre avec le policier, puis de trouver un travail : « Mille Milles, n'ayant même pas gagné la face, ayant perdu la face, a fait ce qu'on lui a dit de faire » (NV, 18). En conservant le prénom de Mille Milles jusqu'à la fin du roman, marque de sa distance ironique projetée sur son rapport au monde, il se définit dans le même temps par son refus de répondre positivement aux injonctions sociales. L'ironie, significativement, ne remplace pas une vérité par une autre, mais désamorce la stabilité et l'autorité d'autres discours. Ce faisant, elle laisse carte blanche à Mille Milles pour se définir lui-même dans l'espace de son journal intime. Elle va de

³⁷⁸ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, op. cit., p. 211.

pair avec la logique de l'équivoque qui déconstruit les vérités toutes faites et montre qu'il s'agit d'entrer dans un nouveau système de valeurs, duquel elle fait partie intégrante. Il faut donc à présent analyser ce système, pour définir et analyser le regard que Mille Milles porte sur lui-même et sur le monde, ainsi que les failles et les fantasmes qui y transparaissent.

1.1. La valeur « enfance »

Mille Milles se définit par une équivoque dès l'ouverture de son journal : « J'ai seize ans et je suis un enfant de huit ans. C'est difficile à comprendre. Ce n'est pas facile à comprendre. Personne ne le comprend excepté moi. N'être pas compris ne me dérange pas. Cela ne me fait rien. Je m'en fiche. » (NV, 11) D'emblée, il use d'une écriture pléonastique pour marquer sa différence, sa singularité, voire son étrangeté, qui traduit en réalité son fantasme. L'équivoque qui consiste à superposer dans le présent deux âges différents nous apparaît surtout comme une manière d'abolir la temporalité classique de l'écriture du journal intime. Autrement dit, Mille Milles se refuse à occuper la position canonique du narrateur adulte se souvenant avec nostalgie de son passé. Au contraire, il se sert de son journal pour simuler une annihilation de la différence entre le je narrant et le je narré, pour tenter de fusionner avec son identité enfantine, et, peut-être changer son *ethos* dans le présent de l'écriture.

En se revendiquant enfant, Mille Milles espère avant tout ne pas devenir adulte, un âge qu'il méprise et qu'il associe dès la première page du roman à la déchéance :

Moi, je reste le même. Je ne veux pas aller plus loin. Je reste donc arrêté.
Je ne veux pas continuer car je ne veux pas finir fini. Je reste comme je suis. Je laisse tout, s'avilir, s'empuantir, se dessécher. Je les laisse tous vieillir, loin devant moi. Je reste derrière, avec moi, avec moi l'enfant, loin derrière, seul, intact, incorruptible. (NV, 11)

Le narrateur oppose l'immobilité – visible dans le lexique de la dégradation (« finir fini », « s'avilir, s'empuantir, se dessécher », « vieillir ») ainsi que dans les nombreuses répétitions de mots (« je reste », « finir fini », « je (les) laisse », « avec moi », « derrière ») et de sens (la plupart des phrases traduisent le même éloge de l'immobilité dans le passé de l'enfance) – qu'il revendique face au passage du temps qui opérerait son vieillissement. Il privilégie la figure de la syllepse, qui permet de conférer aux verbes

« s'avilir », « s'empuantir », « se dessécher » et « vieillir » un sens concret et physique tout comme moral³⁷⁹ : la vieillesse apparaît ainsi tant comme un dépérissement du corps que de l'esprit. Enfance et âge adulte ne sont plus uniquement des âges de la vie, des données biologiques, mais font l'objet d'une conceptualisation qui les convertit en valeurs : tandis que l'âge adulte est associé au champ lexical de la décrépitude, l'enfance est mentionnée comme un idéal d'innocence, de pureté et d'imperméabilité, mais aussi, peut-être, de révolte face à cette dégradation fatidique (« incorruptible »). La volonté de rester enfant se traduit justement par une tentative de vivre hors du temps, c'est-à-dire à la marge de la société et de ses injonctions : c'est pourquoi Mille Milles reste coupé du monde dans le huis clos de sa chambre d'hôtel en compagnie de Chateaugué. La prévision de leur suicide (NV, 27) constitue l'ultime tentative d'arracher l'enfance au temps. Le lecteur peut toutefois déjà saisir une rupture dans l'énonciation et une tentative de mettre vis-à-vis deux temporalités qui ne peuvent véritablement se confondre. Mille Milles reste en effet « avec [lui], avec [lui] l'enfant », énoncé suggérant un dédoublement, et non une fusion, entre le moi présent (« je ») qui se souvient de son enfance et le moi passé (« lui ») qui incarne l'idéal de l'enfance féérique à retrouver dans l'écriture.

L'enfance et l'âge adulte ne sont jamais vraiment décrits mais sont incarnés par des personnages, sur lesquels Mille Milles projette fantasmatiquement son système de valeurs et auxquels, le lecteur le devine, il s'identifie. Ainsi, plusieurs personnages-enfants parsèment le roman et sont marqués par l'aura de pureté qui les entoure, leur innocence, leur blancheur et leur ignorance du sexuel. Lorsque Mille Milles rencontre Questa, seule adulte du roman, dans un bar montréalais, celle-ci, ivre, l'emmène observer ses trois filles endormies, dans un passage qui emprunte au lexique religieux : « Nous sommes entrés dans la chapelle de ses trois petites filles et nous leur avons regardé le visage, l'une après l'autre, à la lueur de la flamme de son briquet. Les petites dormaient, le visage blanc et la bouche rouge, les cheveux soyeux et la peau douce. » (NV, 182) La métamorphose de la chambre d'enfants en « chapelle » transforme les deux observateurs en fidèles. La flamme du briquet parodie la flamme des bougies disposées dans les églises, tandis que l'adjectif « blanc » insiste sur la pureté – la sainteté – des fillettes. Celles-ci ont toutes été rebaptisées Anne par Questa, prénom biblique s'il en est, dérivé de Hannah,

³⁷⁹ Nous empruntons le terme de « morale » à Élisabeth Nardout-Lafarge, qui en fait une partie de son ouvrage *Réjean Ducharme : une poétique du débris* (op. cit., p. 177-279), dans laquelle elle traite notamment de l'enfance.

signifiant « grâce » en hébreu. Par leur nom et leur nombre, elles peuvent faire penser, dans un autre registre, aux trois Grâces de la mythologie gréco-romaine, symbolisant l'allégresse, l'abondance et la splendeur.

Cette blancheur toute religieuse associée à l'enfance est également incarnée par Chateaugué, « sœur par l'air » (NV, 21) et non par le sang, double de Mille Milles, mais également grand idéal de l'enfance dans le roman. Lors de son apparition, le narrateur écrit : « Elle est comme moi. Elle a quatorze ans, mais c'est une enfant de six ans » (NV, 21). Tout en elle, pour le narrateur, renvoie à ce qu'il entend par enfance dans ce qu'elle a d'inextinguible, d'inaltérable et d'autosuffisant (« Soyons tous des arbres : comme Chateaugué, qui n'a besoin de rien, qui trouve en elle-même tout ce dont elle a besoin » (NV, 50)). Elle parle « d'une voix d'enfant de six ans » (NV, 29), « elle se trémousse un peu [...] comme une petite fille de six ans » (NV, 21-22), elle « est heureuse et joyeuse de mourir comme le serait une petite fille de pouvoir prendre une montagne dans ses bras » (NV, 29). Chateaugué se définit particulièrement par son ignorance de ce que Mille Milles associe à l'impureté, c'est-à-dire ce qui est lié au corps et à la sexualité. Là encore, le narrateur emprunte à la rhétorique religieuse très présente au Québec jusqu'à la Révolution Tranquille : la pudeur, la notion de péché et la culpabilité liée à la sexualité imprègnent tout autant sa vision de l'enfance que de l'âge adulte. Selon lui :

Si je demandais à la Vierge Chateaugué de me dire ce que sont des règles, elle me répondrait d'une façon familiale et géométrique.

- C'est étroit. C'est divisé en douze. Ça sert à donner des fessées et à tirer des lignes.

Elle est blanche d'un bout à l'autre. Son sexe n'est pour elle qu'un méat urinaire, et pour elle un méat urinaire est drôle. Jamais, dans son corps ou dans son esprit, elle n'a été mêlée au sexuel, à l'affreux. Elle est toute blanche, blanche comme une colombe qui sort du sein de son Créateur. Malgré ses quatorze ans, ses beaux et jolis ovaires sont demeurés muets et silencieux. (NV, 44-45)

Le lexique religieux (« la Vierge Chateaugué », « blanche comme une colombe qui sort du sein de son Créateur ») et l'insistance sur la blancheur apparaissent comme des leitmotifs du roman, associés à des garantes – toujours féminines, comme le sont aussi Constance Chlore dans *L'Avalée des avalées* et Azie Azothe dans *L'Océantume* – de l'enfance. De manière évidente pour Mille Milles, « jamais [Chateaugué] n'a été mêlée au sexuel » (NV, 44). Cette représentation de son amie repose surtout sur une vision fantasmatique, idéalisée du narrateur. Il est significatif que le discours direct de l'adolescente retranscrit ici est issu, non d'une conversation réelle survenue entre les deux

personnages, mais de l'imagination de Mille Milles, comme le montre l'usage du conditionnel « elle me répondrait ». Chateaugué est donc, certes, un personnage faisant partie de l'entourage du narrateur, mais également une reconstruction fantasmagorique de ce dernier, qui l'écrit dans son journal intime. Dès sa première apparition, Mille Milles remplace Ivugivic, son prénom de naissance, par le biais d'une formule performative qui marque sa recreation dans le roman (comme Mille Milles le fait pour lui-même) : « Désormais, tu t'appelles Chateaugué » (NV, 21). Il emprunte ironiquement ce prénom au frère d'Iberville, explorateur français des Amériques, pour remplacer le prénom autochtone de son amie. Ce geste, dont la violence est accentuée par l'analogie possible avec la répression des populations autochtones du Québec par les colons européens et leurs descendants, que souligne Alex Noël³⁸⁰, traduit l'appropriation de la personne d'Ivugivic par Mille Milles, qui en fait son personnage.

Se développe même un idéal de fusion, manifesté par exemple dans l'invention du mot Tate par Chateaugué dans son sommeil, mot supposé réel dans le roman³⁸¹, dont le sens est inconnu et qui a pour objectif de désigner la collectivité unitaire formée par les deux adolescents : « Nous sommes une seule et même chose, une seule et même personne » (NV, 84). Par cette identification, les deux personnages tentent de créer un acte illocutoire performatif, qui permettrait à Chateaugué de conserver l'amour de Mille Milles et à Mille Milles de se penser contaminé par la pureté enfantine de son amie : « Exténué, Tate se couche, côte à côte. [...] Nous avons l'air de deux anges. Nos ailes se froissent sous les couvertures ; mes ailes froissent les siennes. Demain, au soleil, comme des fleurs, nos ailes se défroisseront. Tout à coup, vivre, c'est si doux. » (NV, 120-121) L'hybridation se lit dans le froissement des ailes de son amie, montrant que Mille Milles la contamine de son impureté, une impureté par ailleurs nécessaire pour matérialiser l'harmonie identitaire rêvée.

Mais si Chateaugué projette cet idéal de l'enfance, elle demeure en réalité une énigme à déchiffrer pour celui qui tente de la créer et d'accéder à ce qu'elle représente. Dès le début, l'enfance de Chateaugué suscite les interrogations du narrateur : « Est-ce

³⁸⁰ Alex Noël, *Les Dépossessions romanesques : lecture de la négativité dans le roman moderne québécois* (Anne Hébert, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme), *op. cit.*, p. 297.

³⁸¹ Il serait issu de l'inuktitut « tateka », que nous n'avons trouvé dans aucun dictionnaire bilingue.

qu'elle le fait exprès, ou est-ce que c'est vrai qu'elle est encore une petite fille de six ans ? » (NV, 30) Plus tard, Mille Milles note le caractère insondable de son amie :

Je ne sais pas ce qu'elle pense, à quoi elle pense, ce qu'elle pense de moi et de toute cette mise en scène. Elle ne dit rien. Elle ne parle pas. Elle tient ses profondeurs bien au fond d'elle-même, si elle en a. Elle en a. Elle ne parle que pour ne rien dire quand elle parle. Fait étrange que j'allais oublier de relater, cette nuit, en revenant des cabinets, j'ai vu, dans le noir, des filets de larmes briller sur ses joues. [...] Peut-être ne veut-elle pas se suicider. Peut-être n'a-t-elle jamais voulu se suicider. Peut-être ne nous suicidons-nous pas assez vite pour elle. Qui sait ? Que pense ce sphinx au rire prompt ? (NV, 81-82)

La structure redondante du passage (« ce qu'elle pense, à quoi elle pense, ce qu'elle pense de moi [...] » ; « Elle ne dit rien. Elle ne parle pas », etc.) atteste de l'obsession de ces interrogations pour Mille Milles. L'analogie entre Chateaugué et la figure mythique du sphinx parachève de faire de l'adolescente une figure ambiguë, mystérieuse mais aussi potentiellement dangereuse³⁸², qui suscite une forme de défiance. Ainsi, Chateaugué est bien un être duel : elle incarne l'idéal tout en le menaçant, puisqu'elle pourrait mentir en prétendant y croire alors qu'il n'en est rien. Dans ce cas, la « fiction ludique partagée³⁸³ » que constitue l'enfance ne pourrait que s'écrouler et laisser Mille Milles seul face à sa solitude. Le mystère de Chateaugué, de la même façon, montre à Mille Milles qu'il est des parties d'elles qu'il ne peut pas lire, posséder, ce qui met en péril la mise en scène qu'il compose.

De plus, à travers l'aspect inatteignable de Chateaugué se manifeste l'impossibilité, pour Mille Milles, d'incarner véritablement cette enfance rêvée. En effet, sa comparaison avec celle qu'il considère comme une enfant se fait toujours à son désavantage. À côté de Chateaugué, il apparaît impur et sale, indigne de l'idéal. Après son éloge de l'indifférence de son amie face à son sexe, il s'exclame : « Ovaires. Règles. Méat. Pourquoi suis-je entré dans tous ces détails scélérats ? Que je suis laid ! Que je suis sale ! Que je me méprise ! Que je suis noir ! » (NV, 45) Ces exclamations ont tout d'une flagellation. Mille Milles oppose d'ailleurs la blancheur parfaite de Chateaugué à sa propre noirceur, ce qui traduit la binarité de son système de valeurs, qui laisse peu de place à la nuance et témoigne de la culpabilité qu'il éprouve vis-à-vis de son corps et de ses désirs, prohibés par la religion et par son propre système idéologique. Cette haine de

³⁸² Dans la mythologie antique grecque et romaine, le sphinx dévore ceux qui ne réussissent pas à résoudre son énigme.

³⁸³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, op. cit.

soi est reflétée par l'adulte Questa, qui prend aussi conscience, en observant ses trois filles, de sa propre laideur :

Elle [la plus jeune Anne] dit que j'ai une grosse araignée pleine d'yeux au fond de la bouche et que ça gruge. Ouvre la bouche grand grand grand, maman. Ses yeux se fixent. Elle a les yeux tendus et vitreux : elle la voit, la grosse araignée pleine de zyeux ; elle voit sortir une de ses grandes pattes noires pleines d'épines. Elle rit de ça. Elle se fait des peurs et elle rit. Si elle savait qu'il lui en pousse une, au fond de la bouche, une grosse araignée, elle ne trouverait pas ça si drôle. (NV, 182)

L'araignée – aux pattes noires qui plus est – symbolise la pourriture de l'adulte, qui attend toute personne amenée à vieillir et qui est rendue visible par la blancheur éclatante de l'enfance, paradoxalement vectrice de souffrance. Elisabeth Nardout-Lafarge note justement que le motif de la blancheur, récurrent dans les œuvres de Ducharme, constitue à la fois un signe de pureté et de destruction : « le blanc est, comme le soleil pour Icare, ce qui fascine et anéantit à la fois³⁸⁴ ». La blancheur des trois Anne et de Chateaugué suscitent l'admiration de Mille Milles et de Questa, mais elle est doublement cruelle : d'une part parce qu'elle leur prouve leurs failles, et d'autre part parce qu'elle est, comme toute enfance, amenée à disparaître, pour laisser place à la noirceur.

À ce stade, le lecteur peut noter que deux conceptions de l'enfance coexistent : une vision biologique, qui voit en l'enfance un âge de la vie circonscrit et finissant par être remplacé par l'âge adulte, représentée par Questa, et une vision morale, dans laquelle l'enfance est une valeur, représentée par Mille Milles qui refuse de grandir. De fait, lorsque Questa lui dit, le soir de leur rencontre : « J'ai été enfant moi aussi », l'adolescent lui répond :

Pas vrai ! Jamais ! Tu as menti ! Quand on a été enfant, on le reste. On ne devient pas grue par génération spontanée, par mutation. On naît grue. On ne devient pas ce que tu es ; on l'a toujours été. Tu es une adulte, tu es pourrie ; tu es de la race des époux et des épouses. Tu es une bête. Tu n'as pas d'âme, pas de cœur, pas d'entrailles. (NV, 186-187)

Mille Milles érige un système de défense idéologique contre le passage du temps qui tient du déni. Les portraits disséminés dans le roman rendent visible et incarnent ce système, et l'enfance y apparaît comme une donnée mobile et changeante qui sert à masquer une réalité à laquelle le narrateur ne veut pas se confronter. Elle joue également un rôle dans

³⁸⁴ Elisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, op. cit., p. 209.

l'initiation du narrateur au monde adulte. Notons en ce sens l'aptonymie que constitue le prénom de Questa (nom signifiant « quête » en latin), qui lui sert de guide. Il s'agit à présent de voir comment Mille Milles négocie le lien entre ce qu'il tente d'être et ce qu'il est réellement, et s'il parvient, par son itinéraire, à faire aboutir la fiction qu'il crée, à grandir tout en restant enfant. Car, après tout, selon lui, « [pour les enfants], la possibilité d'une double action en sens contraires est parfaitement claire, saisissable, logique et comprise. » (NV, 24)

1.2. *Échec de l'assignation identitaire*

L'enfance, « utopie des origines³⁸⁵ », devient en effet la « posture existentielle³⁸⁶ » de Mille Milles, pour reprendre l'expression qu'Alex Noël emploie pour désigner le mode d'être des personnages de Ducharme, posé dès le départ et ne reposant pas sur des actions ou une évolution dans le temps : « le simple passage de l'enfance au monde adulte, soit le vieillissement lui-même, [...] dépossède les personnages de leur identité³⁸⁷ ». *Le Nez qui voque*, particulièrement, nous semble figurer l'itinéraire conflictuel du personnage vers l'âge adulte. La posture existentielle de Mille Milles marque surtout la lutte du personnage contre sa propre évolution dans le temps, déni identitaire que le journal intime, genre temporel par excellence puisqu'il met en scène la succession chronologique des jours, laisse transparaître.

Selon nous, cette posture n'est toutefois pas pleinement investie par le narrateur, qui n'en est en réalité pas dupe. Nous avons déjà remarqué que ce dernier se définit comme enfant tout en s'opposant aux représentantes de cet âge dont il fait le portrait. C'est bien là l'une des failles de son récit : Mille Milles tente d'être enfant, mais la logique de son âge l'emporte sur la temporalité de l'enfance. Son déni fait ressortir son refus à éprouver la nostalgie qui consacrerait la perte de ce passé idéal. Ainsi, il contredit Questa lorsqu'elle rappelle que l'enfance n'est pas immuable et qu'elle est appelée à laisser place à l'âge adulte, mais justifie dans le même temps son suicide par sa contamination par l'impureté qui touche tout adulte : « Je ne suis plus pur, voilà pourquoi je me tue. » (NV,

³⁸⁵ Alex Noël, *Les Dépossessions romanesques : lecture de la négativité dans le roman moderne québécois* (Anne Hébert, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme), *op. cit.*, p. 287.

³⁸⁶ *Ibid.*, p. 285.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 283.

39) Il confère ici une dimension temporelle à l'enfance, parallèlement au système de valeurs qu'il développe et dans lequel l'enfance est avant tout symbolique. Dans son journal, Mille Milles oppose ce qu'il rêve d'être (un enfant pur) et ce qu'il pense être (un adulte impur). Ce conflit est manifesté par l'écriture qui, mimant l'immédiateté de la pensée du narrateur, retranscrit ses luttes intérieures et ses fantasmes. Très tôt dans l'œuvre, Mille Milles nous indique ainsi qu'il ne croit pas en sa construction :

J'ai beau dire et répéter que je suis un enfant de huit ans, cela ne change rien : ce n'est pas vrai. Il n'y a pas que le sexuel qu'il y a en moi qui m'a écœuré, mais aussi celui qu'au premier regard je détecte en toute personne et en toute chose. [...] Quand je regarde Chateaugué, je me dis que je ne veux pas la toucher, la polluer. Sont-ce là des pensées d'enfant ? Est-ce sexuel ? N'est-ce pas assez sexuel ? Tout est sexuel, même la pureté incarnée, même ma sœur Chateaugué, même la seule vraie sœur du monde entier. Je me suicide parce que j'ai perdu ma pureté de corps et d'intention. Mes désirs sexuels sont des entraves fatales, irréductibles, à mes idéaux de liberté, de dignité et de beauté.
(NV, 40)

Ce passage nous paraît constituer un second pacte de lecture : Mille Milles renie son premier pacte en le dénonçant comme faux (« ce n'est pas vrai »). Il justifie ensuite cette affirmation en énonçant la raison de son innocuité : son attrait pour le « sexuel », qui désigne ici son désir innommé et innommable pour les femmes qui l'entourent, en particulier pour Chateaugué, teinté de culpabilité car l'idéal quasi religieux se révèle souillé par le désir charnel, et en devient inatteignable. L'inadéquation entre Mille Milles et son idéal, à l'origine de son dédoublement, est donc donnée dès le départ, mais elle est obscurcie par ses allers-retours constant, Mille Milles proclamant son enfance pour la nier ensuite.

Cette volonté d'incarner l'idéal de l'enfance fait, petit à petit, l'objet d'une désillusion et finit par être abandonnée, Mille Milles répugnant de plus en plus à se suicider. Lorsque Chateaugué lui présente le testament qu'elle vient d'écrire en prévision de sa mort prochaine, il partage son malaise et sa tristesse : « J'ai peine à ravalier ma salive. [...] J'ai peine à retenir mes larmes. J'évite de rencontrer le regard de Chateaugué. » (NV, 167) Sa réaction illustre l'hésitation qui le gagne. Le véritable tournant semble être le chapitre 29, dans lequel Mille Milles commence à rejeter explicitement l'enfance et à accepter son entrée dans l'âge adulte :

La pureté me fatigue. Je suis fatigué de m'entendre penser à la pureté.
Va pour la cochonnerie. Au fond, j'aime mieux la cochonnerie. Le mot est moins fatigant, plus modeste. Vulves, venez. Je suis fatigué de haïr

l'adulte ; je l'adore à compter de cette heure. L'enfance agace à la longue. Elle s'use et se ternit à force d'usage. Je m'assieds sur elle. Je m'essuie les pieds sur mon enfance. (NV, 205)

Ce passage figure un renversement : Mille Milles refuse cette fois de reconduire le discours coupable et la haine de soi. L'enfance est profanée, saccagée par les deux métaphores « je m'assoie sur elle » et « je m'essuie les pieds sur mon enfance ». Ce retournement n'exprime pas tant un revirement idéologique qu'une résignation. Pour preuve, le verbe « fatiguer » est répété plusieurs fois sous la forme d'un polyptote (« fatigue », « fatigué », « fatigant », « fatigué »). L'acceptation de l'âge adulte ne va pas de pair avec une transformation de la manière dont Mille Milles perçoit l'univers des adultes, toujours associé à la laideur, à la « cochonnerie ». Le narrateur accepte donc de céder à la laideur et à la déchéance, de se déposséder de son aspiration à l'idéal : « ce par quoi l'âme de l'enfant déchoit donne naissance à l'âme d'adulte. Vive la déchéance ! » (NV, 217)

Selon nous, ce changement de cap s'explique par le fait que Mille Milles a récemment rencontré Questa, à laquelle il s'identifie davantage et à la suite de quoi il renvoie Chateaugué chez ses parents, contre la volonté de celle-ci (NV, 185-186). Quand elle revient, un chapitre après le revirement de Mille Milles (NV, chapitre 30), leur chambre d'hôtel est envahie par les affaires de Questa. Mille Milles est alors submergé par un sentiment amoureux envers son amie (« J'ai eu envie de lui dire : "C'est toi qui es comme ma blonde" » (NV, 213)), qui lui cause honte et culpabilité, et qui l'amène à comparer Chateaugué et Questa, dans le cadre d'un clivage entre la femme idéale, qui ne peut être qu'éthérée et pure, et la femme fatale, sexualisée, et donc impure dans la logique de l'adolescent :

Je me sens bien moins seul, bien moins coupable, bien moins écœurant avec Questa qu'avec elle. Je sens qu'avec Questa je pourrais être moi-même sans choc et sans honte. Je pourrais tout lui dire, tout lui faire, me soulager de tous mes masques, sans craindre de la blesser et de la perdre. Je sens qu'elle me connaît, qu'elle en a vu d'autres. [...] Les yeux de Chateaugué, ces yeux qui ne voient que l'âme, me gênent, me paralysent. (NV, 215)

Mille Milles ressent le besoin de protéger la pureté enfantine de Chateaugué de son propre désir, qui pourrait abîmer, heurter, la représentation idéale qu'il se fait d'elle, voire la détruire. La honte de se voir au prisme du regard – imaginé – de Chateaugué pousse l'adolescent vers ce qu'il associe à Questa, c'est-à-dire l'âge adulte et l'impureté, et

l'éloigne de son enfance. Le narrateur et Chateaugué finissent par faire chambre à part définitivement (NV, 286), séparation qui atteste de l'échec de l'enfance comme idéal et de l'amitié. Mille Milles, empêtré dans son désir, tente de préserver la pureté de leur fraternité passée et, peut-être, la vision que Chateaugué a de lui :

À mon âme défendant, mon corps désirait le corps presque nu et presque anonyme qui ruait dans je ne savais plus quels brancards. Au fond de moi-même, je me fichais pas mal de l'amitié. Je regardais Chateaugué et je me regardais. Plus je nous regardais, plus je pensais que tout était en péril, que cela ne pouvait plus durer. Si je lui disais de rester, les richesses que nous avions été allaient sombrer, les merveilles que nous avions été allaient sombrer dans la cochonnerie, le ridicule, le remords et la haine. (NV, 285-286)

Cette acceptation conduit par la suite Mille Milles à renier tout ce qu'il associait à l'enfance idéale. Il refuse de pousser plus avant son projet de suicide avec Chateaugué, rejette le mot « Tate » (NV, 228) et ne veut plus se teindre la bouche en noir (NV, 225), rituel supposé marquer leur suicide prochain. Il accepte de gagner sa vie et trouve un travail (NV, 224), signe qu'il entre dans l'âge adulte. En somme, il laisse finalement à Chateaugué le soin de « monter la garde devant les blanches constructions de [leur] enfance pleine de pissenlits et de têtards... » (NV, 216) L'âge adulte apporte l'avènement d'un autre idéal, que Mille Milles nomme la « joie », mais qui est plutôt un fantasme d'indifférence, au bonheur comme à la souffrance. Expliquant à Chateaugué cette théorie, il affirme : « Si tu te fais couper les bras, je n'aurai pas de chagrin, je rirai. Les larmes ne font pas repousser les bras. » (NV, 265-266) Cette indifférence atteint le comble du cynisme à la fin du récit lorsque, retrouvant Chateaugué morte, vêtue de la robe de mariée blanche qu'ils ont volée ensemble, il réagit par le sarcasme : « Chateaugué est morte. Elle s'est tuée, la pauvre idiote, la pauvre folle ! Si elle s'est tuée pour m'attendrir, elle s'est tuée pour rien, elle a manqué son coup. Je m'en fiche ! » (NV, 334)

La capitulation de Mille Milles est aussi visible à l'échelle de son écriture, qui manifeste son rapport au temps qui passe. Les indications temporelles sont fréquentes au début du *Nez qui voque*, mais très vite, Mille Milles perd la notion du temps, ce qui reflète sa volonté, pour être enfant, de se soustraire à la temporalité. La dernière mention temporelle, dans la première partie du récit, est sans appel : « la date ? Je ne sais pas. » (NV, 85) Le personnage s'enlise dans son quotidien, et le récit met en œuvre quelque chose qui s'apparenterait à une dissolution du temps. En effet, si le récit rétrospectif (et donc temporel) est très présent au début du roman, quand Mille Milles se met à écrire, et

à la fin de l'œuvre, le milieu du roman représente surtout des réflexions dans le présent de l'écriture, dans une narration simultanée. L'enlèvement dans une durée sans temporalité se révèle notamment dans l'usage du langage : les mots sont envisagés comme des signifiants qui n'ont plus de signifiés et ne renvoient plus au monde, seulement à eux-mêmes : « Nous n'aimons pas aller à la bibliothèque comme avant. Thèque comme avant. Thèque comme avant. » (NV, 73) Le découpage des mots crée ici un effet de dissociation entre le signifiant (« thèque ») et le signifié, puisque le terme ne renvoie plus à l'espace de la bibliothèque, mais à sa propre matérialité sonore et graphique. Ce procédé peut manifester un désinvestissement du réel : les deux personnages évoluent uniquement dans leur monde à eux, clos et symbolisé par l'espace clos de la chambre d'hôtel. Le quotidien devient un récit toujours semblable, ce qui renforce encore l'impression d'annihilation du temps ressentie par le lecteur. Ce dernier assiste aussi à l'effacement des frontières entre passé et présent :

Le présent ne se conjugue avec nous qu'au passé, et quand il est passé il n'est plus. Le présent ne se conjugue avec nous qu'au passé ; il n'est pas ennuyeux que lorsqu'il est au passé. Le présent, quand il est présent, ne nous trouve jamais qu'assis à ne rien faire, debout à ne rien faire, couchés à nous ronger les ongles. Debout, assis ou couché, on ne peut rien faire d'intéressant que de penser au passé. (NV, 96)

Ce passage autoréférentiel montre le désinvestissement du présent par le personnage, qui se situe dans un état intermédiaire, entre deux époques, de remémoration (« on ne peut rien faire d'intéressant que de penser au passé »). C'est par cette dissolution du temps et du moi que Mille Milles tente de se reconstruire fictivement dans l'écriture, et ce, en arrêtant le passage du temps.

Toutefois, à partir du moment où Mille Milles trouve un travail, le récit redevient de plus en plus souvent rétrospectif, distinguant un je narré et un je narrateur qui raconte des événements vécus, signe que le temps se remet à avancer. Ce retour est comme un élan vers l'âge adulte, un constat du caractère inévitable du temps. D'un point de vue narratif, le passage vers l'âge adulte et l'échec de la mise en place d'une identité textuelle se rendent visibles par un rejet du journal : plus Mille Milles grandit, plus son journal lui paraît inutile, mauvais, et fait l'objet d'un rejet. Il écrira à la fin de l'œuvre : « Je ne suis pas aussi fidèle et attentif qu'avant à mon cher journal. Depuis que j'ai relu ce que j'y avais écrit, il me dégoûte. Je n'y reviens plus que par nonchalance. » (NV, 318) Témoignage que, dans *Le Nez qui voque*, le journal est une forme inévitablement liée à la

fiction dans la fiction, à l'enfance et à la création de soi. Paradoxalement, Ducharme en fait un genre visant à éloigner du réel plutôt qu'à l'illustrer.

Le lecteur peut donc supposer que la transformation est accomplie : Mille Milles est devenu l'adulte qu'il exérait, comme il finit par le dire explicitement à Chateaugué en se définissant comme un « homme » (NV, 253). Alex Noël qualifie l'itinéraire de Mille Milles vers l'âge adulte de « caricature³⁸⁸ ». Or cette transformation nous semble *trop* caricaturale pour être vraie, et suscite plus de questions qu'elle n'en résout, dans un roman qui, dès le titre, affiche son projet équivoque. Est-il concevable que Mille Milles en soit venu à ressentir de l'indifférence face à la mort de Chateaugué que, pendant une grande partie du roman, il idéalisait, désirait, et même aimait, selon Gilles Marcotte³⁸⁹ ? Mille Milles remplace en réalité une idéologie par une autre : mais chercher à suivre une ligne de conduite prédéterminée semble une ultime stratégie pour échapper à son propre vide intérieur.

1.3. Refus de l'ambiguïté

Selon Alex Noël, l'enfance est chez Ducharme associée à l'utopie et l'âge adulte à l'idéologie. Il affirme qu'« à mesure qu'il vieillit, Mille Milles délaisse son projet utopique et passe d'utopiste à idéologue³⁹⁰ ». Nous pensons que l'enfance, comme l'âge adulte, constituent en réalité des idéologies, en tant qu'ils sont formés par Mille Milles comme deux systèmes de valeurs antagonistes, qu'il choisit de suivre à des moments différents³⁹¹. Après avoir échoué à être enfant car « tous les enfants sont beaux » alors qu'il est laid (NV, 214), il embrasse l'âge adulte qui le prend au collet, assumant le fait que « tous les adultes sont pris dans le mal » (NV, 194). Mille Milles enfant prend pour exemple Chateaugué ; Mille Milles adulte choisit Questa, puisqu'« avec les affreux, point n'est besoin de se gêner pour être laid. » (NV, 216) En suivant la voie de l'idéologie, il

³⁸⁸ *Ibid.*, p. 317.

³⁸⁹ Gilles Marcotte perçoit *Le Nez qui voque* comme le « seul véritable roman qu'ait écrit Réjean Ducharme », parce qu'il reposerait sur une histoire d'amour (« Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », dans *Études françaises*, vol. 11, n°3-4 (1975), p. 249).

³⁹⁰ Alex Noël, *Les Dépossessions romanesques : lecture de la négativité dans le roman moderne québécois* (Anne Hébert, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme), *op. cit.*, p. 324.

³⁹¹ Notons que l'enfance, en tant qu'idéologie, n'en est pas moins une utopie : des œuvres comme *L'Utopie* de Thomas More (Paris, Flammarion, 1987 (1516)) montrent que l'utopie n'est pas sans idéologie.

refuse l'ambiguïté, et particulièrement sa propre ambiguïté adolescente qui lui fait désirer des choses contraires.

Le narrateur a pourtant une certaine conscience de son ambivalence. Il admet le caractère double de sa vision de Chateaugué, tout en s'efforçant d'éradiquer l'un des deux pôles de celle-ci : « Au début, au tout début, quand j'ai conçu l'idée de la pureté de Chateaugué, j'ai conçu, en même temps, l'idée de l'impureté de Chateaugué. Plus j'aime sa pureté, plus j'aime son impureté. J'ai choisi la pureté ; la pureté de Chateaugué est la pureté de notre amitié. » (NV, 114) En optant pour la pureté de Chateaugué, Mille Milles espère surtout consacrer la sienne, se refusant à accepter une part de lui qu'il juge plus laide. Lorsqu'il finit par assumer son impureté au chapitre 29 analysé plus haut, il l'embrasse comme une nouvelle identité, rejetant cette fois la pureté. Dans les deux cas, c'est sa propre dualité qu'il tente d'effacer, le fait qu'il est simultanément attiré par la « pureté » et par le « péché », comme tout être humain, si l'on en croit un fameux poète : « L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux [...]. / Mesurant d'un regard les fatales limites, / Il s'assit en pleurant aux portes interdites³⁹². »

Il finit par admettre ce refus de son ambivalence dans un passage autoréférentiel :

Je m'étais formé une idée précise de moi, et je m'exerçais à tout faire pour l'imposer à la réalité. Je prétendais, m'arrogeant des pouvoirs divins, changer la réalité et les choses, les amener à force d'opiniâtreté à s'adapter à une définition simple et rigide que j'appelais moi. Voici cette définition : l'enfant et l'innocence me sont beaux jusqu'aux larmes ; la maturité, l'achat, la vente, la clientèle et les sexes me sont laids jusqu'au dégoût, jusqu'au désespoir. Je me faisais un honneur, un devoir, de haïr jusqu'au sang tout ce qui n'était pas de la couleur et de la douceur de notre enfance. Manquer à ma définition équivalait à trahir, à de la haute trahison. Prenant peu à peu la couleur et l'aigreur de l'adulte, j'en suis venu à me haïr, jusqu'au dégoût, jusqu'au désespoir, jusqu'à vouloir ma mort. Tous les adultes devaient être trouvés laids et hideux, non parce qu'ils étaient laids et hideux, mais parce qu'ils étaient acheteurs, vendeurs, et ruisselants de péchés d'impureté. De toutes mes forces, fidèlement, je tâchais de trouver les adultes laids. Le monde, invention des adultes, des acheteurs, des vendeurs, des impurs, subissait le sort des adultes. De toutes mes forces, je le haïssais. Mais, à force de courage de vivre, j'ai soupçonné et découvert l'imposture des mots. Maintenant, je ne crois plus. Maintenant, je ne suis plus rien. Mais là n'est pas la question. Je suis, tout au plus, le monde ; pas le monde, mais une action du monde sur mes sens ; pas une action du monde sur mes sens, mais une réaction violente, imprévisible, incoercible, consciente, volontairement ou involontairement volontaire (je veux dire que la volonté peut être ou ne pas être d'accord avec cette réaction et ne peut

³⁹² Alphonse de Lamartine, « Homme », dans *Méditations poétiques*, Bruxelles, Ligarán, 2015 (1820), p. 7.

qu'y prendre part) de mes sens aux forces violentes, détraquées, infiniment variées et infiniment variables du monde. Mais là n'est pas la question ; et la définition instantanée du moi dit pourquoi : je souffre. (NV, 240-241)

Pour la première (et seule) fois, Mille Milles admet avec sincérité la duplicité de son système de valeurs, qui le pousse à se construire une identité faussée, et effectue un retour critique sur sa trajectoire. Le lexique de l'ordre (« tout faire », « imposer », « les amener », « définition simple et rigide ») ainsi que la modalité déontique indiquée par la récurrence du verbe « devoir » et le présent de vérité générale, insistent bien sur la rigidité de cette manière de vivre. Par un lexique démiurgique (« je m'exerçais à tout faire pour l'imposer à la réalité », « m'arrogeant des pouvoirs divins », « changer la réalité et les choses », « de toutes mes forces [...] je tâchais »), Mille Milles met en valeur le rôle qu'il a joué sur sa trajectoire caricaturale, et la manière dont il a tenté d'ériger son identité à partir d'un déni de la réalité.

Le passage montre que ce déni masque le vide identitaire de Mille Milles : « maintenant, je ne suis plus rien. » Le ton change, et le caractère affirmatif du compte rendu de ses croyances cède le pas à une narration en proie à l'incertitude : l'adolescent se contredit plusieurs fois par l'usage de l'anaphore « mais là n'est pas la question » et en niant chacun de ses énoncés à la phrase suivante. Son univers, rigide et ordonné au départ, devient chaotique, en témoigne l'accumulation de « forces violentes, détraquées, infiniment variées et infiniment variables du monde ». Le paroxysme de la mise à nu est atteint dans l'affirmation finale, dont la brièveté tranche avec les circonvolutions qui précèdent : « je souffre ». Cette révélation lui semble néanmoins tellement insupportable que le narrateur détruit son énoncé juste après l'avoir formulé, à la suite de cet extrait : « mais, hélas ! ce qui précède ne tient pas debout [...]. Fou ? À lier ! » (NV, 241). Il revient alors à son système fixe, immuable et de fait rassurant. Pour autant, la prise de conscience est intégrée aux idéologies existantes. La théorie de la « joie », que nous décrivions plus haut, constitue presque trop explicitement une défense du narrateur contre sa propre souffrance, comme il l'explique à Chateaugué : « Qui veut du cœur, si du cœur, ça ne sert qu'à souffrir ? » (NV, 265) Ainsi, plus qu'un adulte insensible, la mise en scène de l'indifférence de Mille Milles exprime sa profonde crise identitaire, qu'il tente de combler par une quête d'idéaux (mués en idéologies). Sa souffrance est liée à son incapacité à se définir et à se comprendre, qui peut être la cause de sa volonté de devenir une pure exemplification de son système de

valeurs rigide (l'enfance pure et l'âge adulte impur) et de ses représentantes (Chateaugué et Questa). En illustrant ce système, Mille Milles accède à une collectivité (celle des enfants, celle des adultes), et donc à une normativité, ou normalité, qui le ferait se sentir accepté par un groupe avec lequel il partagerait des caractéristiques et des valeurs. Constaté qu'il ne coïncide pas entièrement avec ce groupe, remarquer sa différence, revient à constater sa solitude.

Le support du journal illustre parfaitement l'ambivalence du narrateur et son incapacité, ou son refus, de se saisir lui-même. De manière générale, le diariste n'écrit pas son moi authentique mais projette une image de lui-même, reflétant son regard subjectif et le regard des autres. La conséquence de ce processus est un dédoublement du moi, produisant un « narrateur divisé » selon Valérie Raoul³⁹³. Ce principe de mutabilité du moi est néanmoins poussé à l'extrême dans *Le Nez qui voque*, comme le montre l'état d'esprit de Mille Milles après qu'il ait ramené Chateaugué chez ses parents à Berthier :

Tout à coup, l'absence de Chateaugué m'est insupportable ; il me semble éprouver sa solitude, son désarroi, son amère impuissance à surmonter ses bourreaux immatériels. Tout à coup, l'absence de Chateaugué m'indiffère, m'est tout à fait égale. Tout à coup, je trouve son absence délicieuse. Tout à coup, je ris cyniquement. Tout à coup, j'ai les larmes aux yeux. [...] Ne serais-je pas, par hasard, qu'une énumération à n'en plus finir de visions qui s'éteignent et qui s'allument, d'impressions soudaines et éphémères ? [...] rien ne domine le fouillis. Tout se chevauche et se mêle de façon endormante. Une idée remplace l'autre. Mon âme n'est jamais habitée. Tout sort. Mon âme laisse tout partir, de plus en plus affamée. Rien ne veut rester en moi (NV, 204-205).

Cet extrait met en avant la fluctuation des émotions du narrateur à l'aide d'un lexique de la désertion et du vide (« mon âme n'est jamais habitée » ; « tout sort » ; « mon âme laisse tout partir » ; « rien ne veut rester en moi. ») Le narrateur se révèle incapable de projeter une image stable de lui, de donner sens à son identité et à ses expériences, même dans son journal intime. Le texte dénonce aussi les pièges de son discours, tendus au lecteur et à lui-même. Ainsi, Mille Milles se projette en Chateaugué, en tentant d'éprouver ses émotions. Mais la « solitude », le « désarroi » et l'« amère impuissance à surmonter ses bourreaux immatériels », associés à Chateaugué, nous semblent bien plus renvoyer aux émotions de Mille Milles qui, mettant en scène les autres, parle en réalité de lui-même et de ses propres émotions. Comme le suppose en effet André Flahaut, « les paroles reçues

³⁹³ Valérie Raoul, *Le Journal fictif dans le roman français*, op. cit., p. 85.

ou énoncées par chacun ne sont jamais indifférentes quant à faire qu'il soit (ou non) ; même si cet enjeu se fait oublier derrière la référence évidente et envahissante à un quelque-chose dont il est parlé, et qui n'est pas le sujet qui parle³⁹⁴ ». Le caractère extrême des modulations des émotions de Mille Milles peut montrer, à un second niveau, la dimension parodique du passage, qui semble mettre en abyme le principe de l'écriture diaristique de Mille Milles, et s'en distancer. Ducharme utiliserait son personnage pour mettre en scène l'un des principes de son roman, à savoir la destruction de tout sens prédéfini. Le personnage serait renvoyé à son statut d'être de papier, de pantin soumis aux injonctions de la plume de l'auteur qui guide le récit.

Dans tous les cas, le roman de Ducharme met en scène l'impasse identitaire de Mille Milles, qui ne sera pas résolue puisque le narrateur s'enfonce dans son déni, embrassant l'identité adulte qu'il s'est forgée comme une armure contre le monde et contre sa propre souffrance. L'énigme du personnage tient à cela : voulant représenter la posture qu'il a créée, mais ne pouvant l'illustrer parfaitement, il dévoile, malgré lui, par son écriture, le masque qu'il porte. Au lecteur, donc, de déchiffrer l'énigme et de démasquer le personnage.

2. Le leurre du regard objectif dans *Le Grand Cahier*

Alors que Mille Milles se retire dans une chambre d'hôtel pour se regarder lui-même, et que *Le Nez qui voque* ne rapporte que très peu d'événements, *Le Grand Cahier* présente un regard qui, au contraire, est ancré dans un contexte référentiel qu'il se charge de présenter au lecteur. Néanmoins, les jumeaux d'Agota Kristof semblent se retirer de leur narration, pour faire de leur « journal » une accumulation de faits présentés, en apparence, objectivement. Ils travaillent à ôter de leur production toute trace de leur subjectivité, ce qui participe à construire leur énigme. Le travail du lecteur est alors de reconstituer le regard des jumeaux en portant attention à la mise en scène de cette écriture. Nous nous proposons d'analyser les rapports des enfants avec le réel qu'ils décrivent, afin de comprendre ces derniers à travers le prisme de la représentation du monde qu'ils projettent.

³⁹⁴ André Flahaut, *La Parole intermédiaire*, op. cit., p. 11.

2.1. *La distance de l'analyste ?*

Le pacte de lecture qui prône l'objectivité des jumeaux se trouve dans le premier quart du récit, au chapitre « Nos études ». C'est à ce moment que le lecteur apprend que les deux personnages écrivent petit à petit leur quotidien dans leur « Grand Cahier », dans le cadre d'exercices scolaires. Une reconstitution de ce pacte permet de comprendre l'*ethos* que tentent de développer les jumeaux :

Voici comment se passe une leçon de composition :
Nous sommes assis à la table de la cuisine avec nos feuilles quadrillées, nos crayons, et le Grand Cahier. Nous sommes seuls.
L'un de nous dit :
- Le titre de ta composition est : « L'arrivée chez Grand-Mère ».
L'autre dit :
- Le titre de ta composition est : « Nos travaux ».
Nous nous mettons à écrire. Nous avons deux heures pour traiter le sujet et deux feuilles de papier à notre disposition.
Au bout de deux heures nous échangeons nos feuilles, chacun de nous corrige les fautes d'orthographe de l'autre à l'aide du dictionnaire et, en bas de la page, écrit : « Bien » ou « Pas bien ». Si c'est « Pas bien », nous jetons la composition dans le feu et nous essayons de traiter le même sujet à la leçon suivante. Si c'est « Bien », nous pouvons recopier la composition dans le Grand Cahier. (GC, 32-33)

Comme dans les autres passages du roman, le lecteur est frappé par le caractère descriptif des énoncés : les jumeaux se contentent d'exposer le déroulement de leurs exercices de composition. Malgré ces détails factuels qui donnent l'impression d'une description exhaustive, la tâche de reconstituer le fil du roman revient au lecteur. Ce dernier constate que ce « Grand Cahier » aux majuscules intrigantes qui apparaît dans le titre du roman, dont il est ici fait mention pour la première fois, est sans doute identique au carnet de notes que les jumeaux ont acheté à la papeterie de la ville au chapitre précédent et destiné à continuer leur apprentissage scolaire après la fermeture de l'école « car il y a trop d'alertes et de bombardements » (GC, 29). De plus, les titres des compositions rapportés dans cet extrait renvoient aux titres de chapitres précédents, que le lecteur a lus : le « Grand Cahier » est donc le résultat de ces exercices, et il est identique au livre que le lecteur lit. Cette mise en abyme insiste sur la fonction auctoriale des jumeaux et sur leur emprise sur le récit. Le fait que les sections de l'œuvre ne suivent pas un ordre chronologique et paraissent indépendantes les unes par rapport aux autres suggère que plus est que le caractère descriptif des énoncés n'est pas synonyme de transparence dans la divulgation des informations.

Par ailleurs, l'écriture du *Grand Cahier* s'oppose directement aux principes qui gouvernent ordinairement l'écriture du journal intime, comme les marques de subjectivité et d'instantanéité de l'écriture. Ici, la rédaction de l'enfant est marquée par une logique de la performance, de la contrainte, mais aussi par une empreinte totalitaire, de la sanction et du contrôle de l'écriture par l'autre. L'œuvre que le lecteur lit est le résultat d'une rude sélection et d'un recopiage qui entravent toute possibilité d'immédiateté et d'impulsion dans la narration. De plus, si cet exercice scolaire n'engage *a priori* aucunement à l'objectivité et à la fidélité au réel, les jumeaux ajoutent un critère à leurs compositions :

Pour décider si c'est « Bien » ou « Pas bien », nous avons une règle très simple : la composition doit être vraie. Nous devons écrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. Par exemple, il est interdit d'écrire : « Grand-mère ressemble à une sorcière » ; mais il est permis d'écrire : « Les gens appellent Grand-Mère la Sorcière ». (GC, 33)

En apparence, les jumeaux purifient leur texte de toute marque de leur subjectivité, ou du moins, de leur sensibilité. Par exemple, ils excluent de leur *Grand Cahier* tous les mots qui renvoient à l'expression d'émotions car, pour eux, « les mots qui définissent les sentiments sont très vagues : il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits. » (GC, 33) De la même manière, ils bannissent toute indication de l'ancrage référentiel de leur récit, comme les noms de lieux, de dates et de personnages. Ces derniers sont identifiés par leur lien de parenté avec les jumeaux (Mère, Père), par leur fonction (l'ordonnance, le libraire) ou par une caractéristique physique saillante (Bec-de-Lièvre). Ils deviennent ainsi presque des types, amenant Marie-Noël Riboni-Edme à qualifier *Le Grand Cahier* de « conte noir³⁹⁵ ». En outre, le lecteur sait qu'il y a une guerre, mais les références précises sont gommées. Il devine que le récit figure la Seconde Guerre mondiale, en particulier l'occupation de la Hongrie en 1944 et 1945. En effet, deux types d'étrangers sont présents dans le récit : les « occupants », que nous pouvons rapprocher des Allemands, et les « nouveaux étrangers » et « libérateurs » qui peuvent référer aux Russes. Le terme « troupeau humain » (GC, 104) désignant des prisonniers traversant la ville peut faire penser aux Juifs et autres prisonniers déportés durant la Seconde Guerre mondiale, d'autant plus que les enfants trouveront un peu plus loin un « charnier » (GC, 134) contenant leurs restes brûlés dans un camp, ce qui renvoie bien à l'imaginaire

³⁹⁵ Marie-Noël Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof : écrire la division*, op. cit., p. 27-28.

lugubre des camps de concentration. Les vols, viols, bombardements, rationnements, alertes, déserteurs, tortures rappellent des réalités de la Seconde Guerre mondiale, mais sont aussi représentatifs d'autres conflits, ce qui universalise l'expérience des jumeaux. Les enfants écrivent depuis le lieu isolé et en hauteur de leur galetas (GC, 13) et décrivent un réel amputé de ses référents, parcellaire, de sorte que le lecteur doit reconstituer lui-même le fil de l'histoire et le signifié des personnages.

Selon nous, le caractère étrange et la fiction des personnages est affichée par cette tentative d'établir une emprise totale sur leur récit par le biais d'une mise en scène de leur objectivité, qui s'avère impossible mais qui a pour but de poser un voile sur la saisie des événements, des jumeaux et de leurs émotions. Les deux enfants se regardent avec une distance extrême et construisent ainsi une fiction de détachement. Pour faire tomber leur masque, le lecteur doit chercher dans le texte les marques d'une subjectivité et d'une émotion discrètes, mais bien présentes. En soi, les exemples que donnent les jumeaux montrent qu'ils tentent de composer depuis un non-lieu neutre – et par là même idéal – qui effacerait la marque de leur personne dans leur énoncé. Par exemple, ils indiquent : « Il est interdit d'écrire : "La Petite Ville est très belle", car la Petite Ville peut être belle pour nous et laide pour quelqu'un d'autre. » (GC, 33) Or, ils annoncent dans le même temps vouloir « écrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. » (GC, 33) Par là, ils affichent qu'ils rédigent leur propre expérience, par définition subjective, du réel. Catherine Kerbrat-Orecchioni a de fait établi que « toute unité lexicale est en un sens subjective³⁹⁶ » ; soit qu'elle connote des visions découlant de l'inconscient d'une société donnée, soit qu'elle est utilisée de manière à inscrire la perception subjective d'un locuteur dans son énoncé. Si les jumeaux choisissent d'exclure de leur énoncé les mots renvoyant à des sentiments, ils font la part belle aux termes axiologiques, comme ci-dessus les adjectifs « bien », « pas bien » ou « vraie ». Ces derniers ne peuvent être appréhendés qu'à travers l'appréciation qu'en a le locuteur. Il est d'ailleurs significatif que ces trois termes soient liés les uns aux autres et non expliqués dans le pacte de lecture : le critère permettant qu'une composition soit « bien » est qu'elle soit « vraie ». Les seuls appréciateurs et garants de cette vérité sont, en définitive, les jumeaux eux-mêmes.

³⁹⁶ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 70.

Prenons comme exemple de la présence en creux de la subjectivité des personnages le portrait qu'ils dressent de leur grand-mère. Le gage d'objectivité indiqué dans leur pacte de lecture (« Les gens appellent Grand-Mère la Sorcière », doit être préféré à « Grand-mère ressemble à une sorcière »), est reproduit presque à l'identique dans la composition intitulée « Grand-Mère » :

Nous l'appelons Grand-Mère.
Les gens l'appellent la Sorcière.
Elle nous appelle « fils de chienne ». (GC, 14)

La répétition du verbe « appeler » dans les deux premières phrases insiste sur cette rhétorique scolaire qui invite à la distance. Mais la phrase qui suit donne au lecteur une idée de l'opinion des jumeaux quant à ce surnom et de la relation qui les unit à leur grand-mère, présentée à d'autres endroits comme une tortionnaire qui les fait travailler indéfiniment (GC, 16), vole les cadeaux que leur mère leur envoie (GC, 57) et les bat (GC, 22). À la suite de l'extrait ci-dessus, les jumeaux entament un portrait physique apparemment objectif de leur grand-mère, mais on peut y noter la présence de termes connotés : « Grand-Mère est petite et maigre. Elle a un fichu noir sur la tête. Ses habits sont gris foncé. Elle porte de vieux souliers militaires. [...] Son visage est couvert de rides, de taches brunes et de verrues où poussent des poils. » (GC, 14) La grand-mère dispose, d'une part, de l'attribut caractéristique des méchantes sorcières présentes dans les contes. D'autre part, le lecteur note l'accumulation des adjectifs qui infléchissent le portrait, en mettant notamment de l'avant la pauvreté de la femme (« maigre », « vieux »), mais aussi l'obscurité de sa tenue (« fichu noir », « gris foncé ») et le lien de ses « souliers militaires » avec le contexte de la guerre. Ces éléments participent à placer, pour le lecteur, la grand-mère dans la catégorie de la « sorcière » ou de la marâtre. Si les jumeaux ne le disent pas explicitement, ils dirigent grandement ce portrait par le biais du sous-entendu et de l'implicite, qui permet de les désengager de leur discours. Le passage donne des informations sur leur grand-mère tout en renseignant le lecteur au sujet des narrateurs et de leur volonté de diriger, sinon de manipuler, leur description.

Les jumeaux développent donc un double discours, affirmant leur objectivité pour mieux insinuer leurs idées dans l'esprit de leur potentiel interlocuteur. La fiction d'enfance émerge de cette contradiction apparente, sur laquelle le texte joue et qui force le lecteur à fouiller au-delà du dit du texte, à l'encontre, et parfois à l'opposé, des propos des narrateurs. Par exemple, ces derniers assument clairement leur mépris de la fiction,

déclarant à leur voisine Bec-de-Lièvre : « Nous ne jouons jamais. [...] Nous travaillons, nous étudions » (GC, 35), et demandant au curé de leur prêter « des livres d'histoire et des livres de géographie. Des livres qui racontent des choses vraies, pas des choses inventées. » (GC, 82) Cette hantise de la fiction, qui va à l'encontre de représentations sociales de l'enfance dans lesquelles l'enfant se définit entre autres par sa propension à jouer, est également contraire à ce que les jumeaux font effectivement dans leur récit : manipuler le discours, jouer sur les significations des termes qu'ils utilisent pour faire passer un message.

De la même manière, ils n'hésitent pas à mentir, dans des passages qui dévoilent le leurre de leur prétendue objectivité. Ainsi, alors qu'un policier leur demande s'ils ont volé des armes à un soldat mort trouvé dans la forêt, ils nient en utilisant ironiquement des clichés sur l'innocence présumée de l'enfance : « Nous aurions peur d'aller si loin [dans la forêt] » ; « Qui oserait toucher à des objets aussi dangereux ? » (GC, 111). Le lecteur, néanmoins, les sait coupables, puisque ce détournement a fait l'objet d'une composition (GC, 18-19) dans leur cahier. Il est placé dans la position de l'observateur et parvient, en analysant le texte, à saisir le décalage entre la mise en scène de leur objectivité et la tentative des jumeaux de mentir dans leur propre journal, dans le but de changer l'image d'eux-mêmes qui y transparait, et de construire leur fiction personnelle.

2.2. Lutter contre le réel, cacher le traumatisme

Il convient à présent de saisir la cause de ces manipulations de l'écriture diaristique. Il est aisé d'associer l'apparente objectivité des jumeaux à un déni de la réalité qui serait le résultat des traumatismes vécus. En effet, l'univers du *Grand Cahier* est très noir et les jumeaux racontent, comme on l'a vu, leur quotidien pendant la guerre. À cause des forces armées qui avancent jusqu'à la « Grande Ville » sans cesse bombardée dont ils sont originaires, leur mère les emmène à la campagne, chez leur grand-mère qui se révélera cruelle. En plus de la disparition de leur père, puis de leur mère, ils connaîtront entre autres la pauvreté (GC, 11), l'occupation, les bombardements, des passages à tabac (GC, 114), la mort de plusieurs personnes, dont leur mère, alors qu'elle vient de réapparaître (GC, 138), ainsi que des agressions sexuelles (GC, 78-79 ; 87-88).

Le pacte d'objectivité constitue peut-être la manifestation d'un fantasme, mais illustre aussi en réalité les effets du monde sur leur intériorité. Pour preuve, les jumeaux vont se mettre à pratiquer des exercices de désensibilisation, qui ont toujours un rapport avec une ou des épreuves qu'ils ont vécues et qui les ont faits souffrir. Par exemple, ils notent les violences qu'ils subissent de la part de leur grand-mère et des adultes en général :

Grand-Mère nous frappe souvent, avec ses mains osseuses, avec un balai ou un torchon mouillé. Elle nous tire par les oreilles, elle nous empoigne par les cheveux.
D'autres gens nous donnent aussi des gifles et des coups de pied, nous ne savons même pas pourquoi.
Les coups font mal, ils nous font pleurer. [...]
Nous décidons d'endurcir notre corps pour pouvoir supporter la douleur sans pleurer. (GC, 22)

Si les jumeaux restent ici en apparence dans un registre descriptif, les marques de leur subjectivité débordent dans l'extrait, montrant tout à la fois leur incompréhension (« nous ne savons même pas pourquoi ») et leur souffrance (« les coups font mal, ils nous font pleurer »). En d'autres termes, ces événements mettent en avant leur vulnérabilité d'enfants face à la cruauté de leur entourage. La dernière phrase apparaît comme la conséquence d'une prise de conscience et du besoin d'inverser les rapports de pouvoir. Dans la suite de leur composition, les jumeaux décrivent l'exercice, premier d'une longue série, auquel ils se livrent pour devenir résistants à ce type de douleur :

Nous sommes nus. Nous nous frappons l'un l'autre avec une ceinture.
Nous disons à chaque coup :
- Ça ne fait pas mal.
Nous frappons plus fort, de plus en plus fort.
Nous passons nos mains au-dessus d'une flamme. Nous entaillons notre cuisse, notre bras, notre poitrine avec un couteau et nous versons de l'alcool sur nos blessures. Nous disons chaque fois :
- Ça ne fait pas mal.
Au bout d'un certain temps, nous ne sentons effectivement plus rien.
C'est quelqu'un d'autre qui a mal, c'est quelqu'un d'autre qui se brûle, qui se coupe, qui souffre.
Nous ne pleurons plus. (GC, 22-23)

L'extrait se présente selon la même structure que la période en rhétorique, mais à l'échelle du discours et non de la phrase. Partant de l'énoncé de la vulnérabilité des enfants nus, protase qui crée la tension narrative, les enfants entament un premier « exercice ». L'intensité de celui-ci augmente progressivement dans une gradation, comme l'indique la redondance « plus fort, de plus en plus fort », qui mène à l'accumulation des tortures

spectaculaires que les enfants s'infligent, constituant l'acmé du passage. Ces dernières dépassent d'ailleurs en intensité celles infligées par les autres personnages dans l'extrait précédent. L'apodose, à la fin, résout la tension marquée par l'antiphrase « ça ne fait pas mal », qui établit une opposition entre la volonté des enfants de ne pas ressentir leur douleur et leur souffrance véritable, en consacrant sa vérité : ils « ne sent[ent] *effectivement* plus rien ». Dans une forme d'exorcisme verbal performatif et quasi magique, ils ont projeté leur douleur sur un personnage imaginaire, identifiable seulement par son altérité (« quelqu'un d'autre »). Remarquons que la période rhétorique constitue généralement une stratégie de l'orateur pour convaincre son auditoire : il s'agit de mettre en place une tension, pour la résoudre et marquer la victoire de celui qui parle. Ces exercices répondent au même projet : en écrivant maîtriser leur douleur, les jumeaux espèrent vaincre le réel tortionnaire et devenir effectivement plus forts que les coups. Il est significatif qu'ils combattent en réalité, non le réel par nature imbattable, mais leurs propres émotions, reflet de l'emprise des événements sur eux. Ce faisant, ils utilisent une autre arme que leurs adversaires pour asseoir leur domination, puisque c'est bien de cela, en définitive, qu'il s'agit :

Quand elle nous frappe, nous lui disons :

- Encore, Grand-Mère ! Regardez, nous tendons l'autre joue, comme c'est écrit dans la Bible. Frappez aussi l'autre joue, Grand-Mère.

Elle répond :

- Que le diable vous emporte avec votre Bible et avec vos joues ! (GC, 23)

L'exercice fait donc partie d'une stratégie, non défensive, mais offensive de désensibilisation. La paraphrase d'une citation de Jésus tirée de l'Évangile de Mathieu, « il faut tendre l'autre joue », révèle l'ironie du passage, puisque les enfants déjouent la morale biblique, utilisant leur intégrité physique comme arme de destruction contre leur grand-mère qui capitule et cesse de les frapper. Ils confirment cette démarche plus tard dans le texte, lorsqu'un officier étranger en séjour chez eux leur demande la raison de leurs exercices : « Nous voulons seulement *vaincre* la douleur, la chaleur, le froid, la faim, tout ce qui fait mal. » (GC, 87. Nous soulignons)

Ce type d'« exercices » se multiplie et constitue une réponse des jumeaux à chaque événement du quotidien – même ceux qui ne les touchent pas directement. Pour contrer les effets des insultes de leur grand-mère, les narrateurs créent un « exercice d'endurcissement de l'esprit » (GC, 26-27) ; quand leur voisine Bec-de-Lièvre leur dit

qu'elle mendie et vole (GC, 35), ils se prêtent à un « exercice de mendicité » (GC, 37-38) ; quand cette dernière mentionne que sa mère est sourde et muette (GC, 40), ils pratiquent un « exercice de cécité et de surdité » (GC, 41-42) ; trouvant un déserteur affamé (GC, 43), ils décident d'amorcer un « exercice de jeûne » (GC, 46-47) ; enfin, quand ils soupçonnent leur grand-mère d'avoir assassiné son mari (GC, 49), ils effectuent un « exercice de cruauté » lors duquel ils tuent des animaux. Si tous ces « exercices » ont pour but d'immuniser les enfants contre les horreurs qu'ils vivent et dont ils sont témoins, le lecteur ne peut s'empêcher d'interpréter leur multiplication et leur gradation comme une contamination des personnages par ce réel tyrannique et, finalement, une acceptation, voire une capitulation. Les enfants embrassent le réel en adhérant à sa logique de destruction, en acceptant de devenir à leur tour monstrueux.

Reste à savoir si ces exercices fonctionnent réellement, si les jumeaux parviennent à ne plus ressentir ces émotions si douloureuses. Ils font mine que oui, mais au prix de l'oblitération, dans leur récit, de certains éléments de la réalité. Ainsi, quand leur mère revient les chercher en compagnie de son nouveau conjoint ainsi que de son nouveau-né, et qu'elle est tuée par un obus devant eux, ils *n'affichent* aucune émotion. Même, quand leur cousine « rentre de la ville » et leur demande s'« il s'est passé quelque chose », ils répondent : « Oui, un obus a fait un trou dans le jardin » (GC, 138). Ils tentent d'annihiler l'événement vécu par leur récit, mais le non-dit n'en est pas moins présent en arrière-plan, son absence sur la scène de l'énoncé ne faisant qu'accroître le malaise du lecteur. La mort se manifeste concrètement par le trou d'obus et de manière plus symbolique comme événement tellement horrible qu'il en devient indicible, hantant la narration (et la mémoire des jumeaux) tout en ne pouvant pas être exprimé de manière brute, littérale. Ce type d'ellipse dans la narration du *Grand Cahier* est relativement fréquent, et il nous semble qu'il faut y rechercher la marque des émotions des jumeaux, que tous leurs exercices et leurs fantasmes de fuite ne peuvent en réalité gommer. Ainsi, quand ils reçoivent une lettre de leur mère, les jumeaux décident de « la port[er] sous [leur] chemise, chacun son tour. » (GC, 61) Ou encore, quand ils pratiquent un « exercice de mendicité » et qu'une femme leur caresse la tête en passant, ils ne peuvent se débarrasser de l'émotion ressentie, contrairement à ce qu'ils souhaiteraient : « En rentrant, nous jetons dans l'herbe haute qui borde la route les pommes, les biscuits, le chocolat et les pièces de monnaie. La caresse sur nos cheveux est impossible à jeter. » (GC, 38)

Une autre marque des émotions des jumeaux dans le texte est leurs symptômes physiques, signes de la somatisation des événements vécus : mal conscientisés par l'esprit, les émotions deviennent visibles dans les expressions du corps traumatisé, dont font partie par exemple les larmes remarquées plus haut. Lorsqu'ils voient passer un convoi de prisonniers en piteux état dans la ville, le « troupeau humain » (GC, 104) dans lequel se trouvent « des enfants comme [eux]. Des femmes comme [leur] mère. Des vieillards comme le cordonnier » (GC, 104) – la comparaison se chargeant d'ailleurs d'exprimer l'émotion qui ne veut pas être exprimée directement, le curé du village remarque : « Vous tremblez de tous vos membres. » (GC, 105) Lorsque, plus tard, ils découvrent le « charnier » humain, les jumeaux ne disent rien, mais ils vomissent (GC, 134).

Le pacte d'objectivité des jumeaux, ainsi, apparaît moins comme une prise de position que comme un symptôme des traumatismes vécus. Luttant contre leurs émotions, ils bataillent en réalité contre eux-mêmes, et le réel, loin d'être vaincu, se charge toujours de ramener la souffrance qu'ils refusent d'admettre sur le devant de la scène.

2.3. *Perversions*

S'ils ressentent bien, comme tout être humain, des émotions, leur intégrité émotionnelle n'en est pas moins touchée et contaminée par l'horreur des événements, ce qui aboutit petit à petit à leur perversion. En effet, ils ne sont pas uniquement victimes du réel : ils participent de la violence à l'œuvre. Dès la deuxième composition, ils indiquent que leur « Grand-Mère ne monte plus [dans leur galetas] depuis qu'[ils ont] scié l'échelle et qu'elle s'est fait mal en tombant. » (GC, 13) Cet événement ne fait l'objet d'aucun développement, et les enfants continuent la description de la maison de leur grand-mère, objet de la section, comme si de rien n'était. Mais les actes violents se multiplient et deviennent de plus en plus importants : les narrateurs intimident verbalement le libraire (GC, 31) ; ils poussent le facteur jusqu'à le faire tomber à terre (GC, 59) et menacent de le tuer (GC, 60) s'il ne leur délivre pas le courrier directement, sans passer par leur grand-mère ; ils défigurent la servante du curé en causant l'explosion de son fourneau³⁹⁷, tuent

³⁹⁷ Ce crime ne sera jamais admis par les jumeaux, mais pas nié non plus lorsqu'il sera deviné par les policiers (GC, 113-114), la grand-mère (GC, 117) et le curé (GC, 130).

la mère de Bec-de-Lièvre (GC, 145), laissent mourir leur grand-mère (GC, 162), puis leur père (GC, 168).

Ce faisant, ils vont à l'encontre d'un bon nombre de valeurs prônées par la morale dominante, symbolisée dans le roman par la Bible se trouvant chez leur grand-mère et par les mots du curé. Devenus experts des textes sacrés mais déviants par rapport à la morale qu'ils préconisent, les jumeaux se font un devoir de prouver son inanité, au cours d'un dialogue avec le curé :

- Comment ? Vous avez lu toute la Sainte Bible ?
 - Oui, monsieur. Nous en savons même plusieurs passages par cœur.
 - Lesquels, par exemple ?
 - Des passages de la Genèse, de l'Exode, de l'Ecclésiaste, de l'Apocalypse, et d'autres.
- Le curé se tait un moment, puis il dit :
- Vous connaissez donc les Dix Commandements. Les respectez-vous ?
 - Non, monsieur, nous ne les respectons pas. Personne ne les respecte.
- Il est écrit : « Tu ne tueras point » et tout le monde tue.
- Le curé dit :
- Hélas... c'est la guerre. (GC, 81)

Il est frappant que les passages qu'ils disent connaître par cœur sont, à l'exception de l'Apocalypse, tirés de livres faisant partie de l'Ancien Testament, souvent distingué du Nouveau Testament en ce qu'il représenterait un Dieu vengeur, tandis que le Nouveau Testament mettrait le plus souvent en avant un Dieu d'amour, miséricordieux et prompt à la clémence. Les jumeaux mettent en évidence le fait que la guerre court-circuite toute possibilité de morale. Leur déviance n'en serait en ce sens pas une, puisqu'elle coïnciderait avec la pratique la plus fréquente : « tout le monde tue ». Les jumeaux montrent ainsi que la morale instituée des Dix Commandements est un leurre, et que la société est en réalité fondée sur la mort et la violence. De fait, aucun personnage du *Grand Cahier* n'est exempt de crimes : la grand-mère bat ses petits-fils, le père les abandonne, la mère commet l'adultère et le curé agresse sexuellement Bec-de-Lièvre (GC, 67).

Pour autant, les jumeaux n'ont pas abandonné toute idée de morale. Ils apportent par exemple gratuitement une couverture et des vivres à un déserteur perdu dans la forêt et affamé (GC, 44). Par ailleurs, s'ils tuent la mère de Bec-de-Lièvre et leur propre grand-mère, c'est parce que celles-ci leur en ont exprimé le souhait (GC, 145 ; 158). De la même manière, ils brûlent la servante du curé parce qu'elle est cruelle envers les prisonniers que les autorités font défiler dans la ville, à qui elle refuse de donner du pain (GC, 104-106). Lorsqu'on leur demande de faire passer une jeune fille pour leur cousine et de ne pas la

dénoncer aux occupants, ils acceptent car « [ils ont] promis au vieux monsieur [venu la déposer] de veiller sur elle. » (GC, 121) Cela ne les empêche pas de la menacer de mort si jamais elle osait monter dans leur galetas (GC, 122). Autrement dit, les jumeaux semblent suivre un certain code moral et accorder notamment de l'importance à la survie des autres et à la parole donnée. Leur violence et leur cruauté servent toujours une fin : ils se révèlent donc utilitaristes, voire machiavéliques³⁹⁸. L'exemple le plus flagrant de cette morale utilitariste est l'assassinat de leur père dans les dernières pages de l'œuvre. Ce dernier, disparu depuis des années, revient auprès de ses enfants pour leur demander de l'aider à traverser la frontière, réputée infranchissable et dont le sol est gorgé d'obus. Comme l'avaient prévu les jumeaux, l'homme marche sur un explosif et meurt :

Oui, il y a un moyen de traverser la frontière : c'est de faire passer
quelqu'un devant soi.
Prenant le sac de toile, marchant dans les traces de pas, puis sur le corps
inerte de notre Père, l'un de nous s'en va dans l'autre pays.
Celui qui reste retourne dans la maison de Grand-Mère. (GC, 168)

Le machiavélisme des jumeaux est ici mis en lumière par la narration au présent de vérité générale. Ce passage marque l'achèvement du processus de déshumanisation de l'enfance, également symbolisé par la séparation des jumeaux, qui jusque-là pensaient comme un seul être. Ce geste semble constituer un point de non-retour, signe ultime du meurtre de l'enfance, dont l'effet est, là encore, caché, car il s'agit des derniers mots du roman.

Tout cela montre que les jumeaux ne sont pas incapables, malgré tout, de bons sentiments. Mais ils sont pervertis par le monde qui les entoure, dans lequel le meurtre fait figure d'acte de bonté. Les émotions positives, comme l'amour, l'hommage, le souvenir heureux, sont infiltrés par la violence, le viol, la mort, signe de leur perversion. En témoigne une scène d'amour paternel qui dégénère en agression, quand un officier étranger en séjour chez leur grand-mère invite les jumeaux dans sa chambre : « L'officier nous sourit, nous fait entrer dans sa chambre. Il s'assied sur une chaise, il nous tire à lui, nous soulève, nous fait asseoir sur ses genoux. Nous mettons nos bras autour de son cou, nous nous serrons contre sa poitrine velue. Il nous berce. » (GC, 87) Les verbes « bercer », « nous nous serrons » et « faire asseoir sur ses genoux » font de la scène la parodie d'un

³⁹⁸ Nous utilisons la définition la plus courante du terme, à savoir : « Qui agit, dans n'importe quel domaine, selon les principes exposés par Machiavel ; qui use de procédés perfides, hypocrites, voire diaboliques pour parvenir à ses fins », dans *CNRTL*, [en ligne]. <https://www.cnrtl.fr/definition/machiavélique> [Page consultée le 11 février 2022].

moment d'amour parental, parodie grotesque (la poitrine de l'officier est « velue », comme celle des ogres dans les contes) dans cet univers d'où l'amour a disparu ou est devenu monstrueux. Un malaise est d'emblée présent dans ce passage puisque, plus haut, l'ordonnance de l'officier, conscient du danger, a vivement enjoint aux enfants de partir : « Foutre le camp, vous ! Pas rester ! Pas comprendre, imbéciles ? » (GC, 87) De fait, immédiatement après le passage : « en-dessous de nous, entre les jambes de l'officier, nous sentons un mouvement chaud. » (GC, 88) Après quoi l'officier leur tend des cravaches, dont les enfants se saisissent pour le frapper « jusqu'à ce que l'homme pousse un cri final, inhumain, et qu'[ils tombent], épuisés, au pied de son lit. » (GC, 88). Cette scène, monstrueuse, transforme un besoin d'affection infantin en scène de pédophilie, durant laquelle les enfants sont mis au service des désirs masochistes et pervers de l'officier. L'intériorité des jumeaux est encore cachée au lecteur, qui n'a accès qu'à leur fatigue, litote qui pose un voile sur le traumatisme vécu, mais admet aussi la perversion de la notion même d'amour. Les enfants, dans ce cadre dévoyé, resteront souvent dormir dans la chambre de l'officier.

L'univers affectif des enfants en est perturbé. En atteste l'autel particulier que dressent les personnages à leur mère et son enfant nouveau-né décédés, dont ils déterrent les ossements, pied-de-nez, là encore, aux traditions prônées par l'Église catholique :

Pendant des mois, nous polissons, nous vernissons le crâne et les os de notre Mère et du bébé, puis nous reconstituons soigneusement les squelettes en attachant chaque os à de minces fils de fer. Quand notre travail est terminé, nous suspendons le squelette de notre Mère à une poutre du galetas et accrochons celui du bébé à son cou. (GC, 162)

Cette marque d'affection somme toute macabre représente l'ambivalence des jumeaux, personnages dont le monde interne apparaît dans le texte comme fondamentalement perturbé. Il s'agit bien d'un hommage, puisque les enfants passent des mois à reconstruire les cadavres, comme pour leur donner une nouvelle existence, une nouvelle intégrité. Mais l'amour qu'ils portent au souvenir de leur mère et de leur petite sœur est ici défiguré, et les cadavres forment une sorte de marionnette grotesque qui pervertit l'hommage rendu. Le système moral et affectif des jumeaux, reflet de la société dans laquelle ils évoluent, fait signe vers la perversion ambiante. Il n'y a que le curé pour espérer retrouver l'innocence perdue de l'enfance, dans une ultime prière à Dieu : « Quel que soit leur crime, pardonnez-leur. Brebis égarées dans un monde abominable, eux-mêmes victimes de notre époque pervertie, ils ne savent pas ce qu'ils font. » (GC, 131) Le prêtre reconduit

ironiquement les clichés de l'enfance innocente, à l'opposé des perversions effectives des jumeaux, mais rappelle aussi leur statut d'enfants, insistant sur le contraste entre les qualités effectivement associées à leur âge, et leurs actions effectives.

Les enfants-diaristes du *Nez qui voque* et du *Grand Cahier* ont en commun le fait qu'ils tentent de se cacher d'eux-mêmes en utilisant un support ordinairement associé à la transparence : le journal ou le carnet. En écrivant, ils fabriquent un *ethos*, qu'ils font passer pour leur identité et qui aboutit inévitablement à un échec, le masque apparaissant subrepticement dans les détours de l'énonciation. Des interférences se font jour et affichent la fiction de cette mise en scène, transmuant le personnage-enfant en énigme à déchiffrer par le lecteur devenu enquêteur. Pour Mille Milles et les jumeaux, le journal intime n'est plus le genre par excellence de « l'antifiction » que décrit Philippe Lejeune :

une des différences entre l'autobiographie et le journal, c'est que pour l'autobiographe, l'antifiction est un engagement à prendre et à tenir ; pour le diariste, c'est une contrainte de base... à prendre ou à laisser. Il suffit de s'être engagé dans la pratique du journal, et c'est lui qui décide pour vous du reste. Vous êtes embarqué. C'est comme les lois de la pesanteur : impossible d'y échapper. Si vous vous mettez à inventer, vous serez vite... débarqué. Pas besoin de signer un pacte avec un lecteur. C'est une alliance mystique avec le Temps. J'ai évité jusqu'ici de définir le journal par l'intimité ou le secret : c'est une dimension importante, mais secondaire, facultative et récente (fin XVIII^e siècle). L'essentiel est le rapport au temps et le soutien qu'il apporte à la recherche de la vérité³⁹⁹.

Lejeune étudie des journaux intimes réels et non des romans. Dans notre cas, le journal se veut bien un moteur, et non un repoussoir, de la fiction. Il la rend visible en faisant apparaître les failles et les mensonges du discours. Il manifeste sur la scène du texte le conflit identitaire du sujet écrivant qui, refusant de vivre sa souffrance, tente de s'inventer une nouvelle identité. *Le Nez qui voque* comme *Le Grand Cahier*, par des stratégies différentes (la profusion de Mille Milles contre l'économie des jumeaux), ont pour but de poser un voile sur des éléments intimes de la réalité : le vide intérieur du sujet dans le cas de Mille Milles, son trop-plein d'émotions dans le cas des jumeaux. À chaque fois, la fiction identitaire tombe, et la vérité des personnages transparait dans les interstices du texte.

³⁹⁹ Philippe Lejeune, « Le journal comme "antifiction" », dans *Poétique*, vol. 1, n°149 (2007), p. 5.

Chapitre 2. L'enfant-narrateur face au regard des autres

Nous avons vu que Mille Milles et les jumeaux d'Agota Kristof imposent une vision d'eux-mêmes au lecteur. Le journal intime permet de créer la fiction d'un moi omnipotent en effaçant la possibilité d'autres regards et d'autres discours. C'est ainsi que Julien-Bernard Chabot qualifie les personnages-narrateurs des romans d'enfance de Réjean Ducharme d'autocratiques, « pro[cédant] d'une narration hégémonique qui lutte constamment contre les autres discours du roman pour en constituer l'idéologie première, incontestable et irréfutable. Les narrateurs travaillent contre les autres langages pour faire de leur vérité la vérité unique du roman⁴⁰⁰. » Marie-Noëlle Riboni-Edmée estime quant à elle que les jumeaux érigent dans *Le Grand Cahier* une « pensée totalitaire⁴⁰¹ ».

Nous avons vu que, dans les deux cas, la narration autoritaire se heurte au regard du lecteur, capable de voir et de faire apparaître les failles de l'énoncé : preuve qu'elle est un mythe, et qu'il est impossible de se défaire de la polyphonie de tout discours, de l'hétéronomie du monde qui infuse la parole de tout un chacun. Dans *La Vie devant soi* et dans *Demain j'aurai vingt ans*, le personnage-enfant est beaucoup plus dépendant du regard des autres pour se définir : soit que sa connaissance de son propre passé est lacunaire (*La Vie devant soi*), soit que les adultes l'entourant tentent de lui imposer un rôle social (*Demain j'aurai vingt ans*). Or, en se définissant par le biais des regards posés sur eux, Momo et Michel risquent de se heurter au même écueil que Mille Milles et les jumeaux : celui de devoir jouer un rôle et de perdre de vue leur identité profonde. Il s'agira donc à présent d'étudier les interactions entre le regard de l'enfant-narrateur sur lui-même et ceux des autres personnages, qui vont parfois à son encontre. Selon nous, la fiction d'enfance naît des contradictions et oppositions qui laissent apparaître les failles de la représentation, empêchant de construire un portrait clair et cohérent du personnage. En définitive, elle met en lumière l'irréductible multiplicité et hybridité qui imprègne l'être humain.

⁴⁰⁰ Julien-Bernard Chabot, *L'Autocratie dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2013, p. 50.

⁴⁰¹ Marie-Noëlle Riboni-Edmée, *La Trilogie d'Agota Kristof : écrire la division*, op. cit., p. 79.

1. Contrepoint : le regard des autres au service du projet des enfants dans *Le Grand Cahier*

Avant d'analyser les romans de Gary et de Mabanckou, étudions l'usage du regard des autres personnages que font les jumeaux dans le *Grand Cahier*. La parole des autres semble avoir pour eux deux fonctions : accréditer l'objectivité (factice) de leur écriture et valider le portrait qu'ils se forment dans le texte. Ainsi, la parole des autres personnages est toujours rapportée au discours direct, pour montrer que sa médiatisation est minimale, et donc qu'elle serait authentique. D'autre part, les jumeaux prennent soin d'illustrer la parole des autres par un événement qui le prouve et qui légitime leur propre discours, la domination qu'ils entendent exercer. Ainsi, la plupart du temps, la parole des autres atteste à la fois de leur candeur apparente et de leur aspect intimidant : le cordonnier les qualifie de « pauvres petits », tandis que l'officier étranger les trouve « beaux » (GC, 91) et « les deux enfants les plus intelligents qu'[il ait] jamais rencontrés » (GC, 92). Au contraire, pour le libraire, ils sont effrayants (« Je n'aime pas du tout votre façon de parler ! votre façon de me regarder non plus ! » (GC, 31)), pour un enfant du village, ils sont « dangereux » (GC, 54), et pour un ami de l'officier étranger jaloux du traitement de faveur qu'ils reçoivent de la part de ce dernier, ils sont « grotesques » (GC, 91) et « stupides » (GC, 92). Notons que les derniers personnages ont tous été intimidés par les jumeaux ou envieux de leur position. Leur parole apparaît donc comme une manifestation de leur aigreur, qui sert le jeu des jumeaux car elle assoit leur victoire.

Certains regards dévoilent également la fibre manipulatrice des jumeaux et aident ainsi le lecteur à interpréter certaines de leurs actions. Leur père, surtout, ne semble pas crédule, et s'oppose en cela à leur mère qui les croit sur parole, par exemple lors d'une discussion sur leur éventuelle séparation pendant les heures d'école :

Notre Père dit :

- Ils ne seront séparés que pendant les heures d'école.

Notre Mère dit :

- Ils ne le supporteront pas.

- Il le faudra bien. C'est nécessaire pour eux. Tout le monde le dit. Les instituteurs, les psychologues. Au début, ce sera difficile, mais ils s'y habitueront.

Notre Mère dit :

- Non, jamais. Je le sais. Je les connais. Ils ne font qu'une seule et même personne.

Notre Père élève la voix :

- Justement, ce n'est pas normal. Ils pensent ensemble, ils agissent ensemble. Ils vivent dans un monde à part. Dans un monde à eux. Tout

cela n'est pas très sain. C'est même inquiétant. Oui, ils m'inquiètent. Ils sont bizarres. On ne sait jamais ce qu'ils peuvent penser. Ils sont trop avancés pour leur âge. Ils savent trop de choses. (GC, 28)

La foi inébranlable de la mère (« jamais », « je le sais », « ils ne le supporteront pas », « ils ne font qu'une seule et même personne ») s'oppose aux doutes du père et d'une série de personnes présentées comme des figures d'autorité (instituteurs et psychologues). Le père n'est pas seulement méfiant, mais presque effrayé par ses fils, comme en témoigne le polyptote « inquiétant »/« inquiètent ». Son portrait en fait dans son regard des personnages quasi fantastiques, étranges (« ils vivent dans un monde à part », « dans un monde à eux », « pas très sain », « ils sont bizarres »). Dans le même temps, le portrait du père valide ceux des autres personnages cités plus haut, qui mentionnent à la fois l'intelligence acérée et le danger sourd que représentent les jumeaux. Le père insiste quant à lui sur l'anormalité de ces caractéristiques, qui contredisent l'image qu'il se fait de l'enfance.

Les parents incarnent deux positions de lecture possibles des actes des jumeaux. En effet, après ce dialogue, les jumeaux mettent en scène leur impossible séparation, qui se présente par une somatisation de leurs émotions les conduisant à l'hôpital, décrite avec force hyperboles. Celles-ci peuvent être interprétées à la fois comme les marques d'une intense souffrance et comme une tentative de manipulation qui frise la comédie : « Cette distance entre nous nous semble monstrueuse, la douleur que nous en éprouvons est insupportable. C'est comme si on nous avait enlevé la moitié de notre corps. Nous n'avons plus d'équilibre, nous sommes pris de vertige, nous tombons, nous perdons connaissance. » (GC, 29) La mère penche du côté de la première interprétation. Allant chercher ses enfants aux urgences, elle leur « sourit » et annonce : « Vous serez dans la même classe dès demain » (GC, 29). Le père, quant à lui, les gratifie, à leur retour à la maison, d'une exclamation : « Simulateurs ! » (GC, 29) D'un côté, un lecteur compatissant ou naïf prend au sérieux la souffrance des jumeaux et cède à leur volonté ; de l'autre, un lecteur cynique ou critique entrevoit dans l'épisode une scène, un leurre.

On voit comment ces deux regards s'opposent, mais aussi comment cette opposition est orchestrée par les jumeaux, qui utilisent les discours d'autres personnages pour montrer leur propre emprise sur eux, et surtout, pour contourner leur système basé sur la description apparente des faits, et dénoter comment ils dominent leur narration. La

parole des autres apparaît donc comme un outil pour construire leur portrait et se met au service de leur projet, contrairement à *La Vie devant soi* et à *Demain j'aurai vingt ans*, où les regards des autres personnages participent clairement à la construction du personnage-enfant, comme nous allons le voir dès à présent.

2. Déjouer l'assignation héréditaire dans *La Vie devant soi*

L'un des grands mystères du roman de Gary est la généalogie de Momo, l'enfant ne connaissant ni son père, ni sa mère : « Je ne sais pas pourquoi je suis né et qu'est-ce qu'il s'est passé exactement » (VDS, 811). Il est simplement au fait que les enfants hébergés chez Mme Rosa, dont il fait partie, sont des « enfants de putes » (VDS, 812) que la vieille femme, elle-même ancienne prostituée, prend en charge pour aider ses amies. Celle-ci se refuse à divulguer à Momo l'identité de ses parents, et le secret familial va faire l'objet d'un jeu narratif. L'enfant-narrateur est placé face à sa propre énigme, tout comme le lecteur qui lit l'œuvre, et devient une sorte d'enquêteur de lui-même, à la recherche de son identité dans ce qui constitue une parodie du récit de filiation. Au fil de sa quête, il est confronté aux regards de personnages en sachant plus sur lui que lui-même, et qui véhiculent à son sujet des idées parfois contradictoires, tantôt oniriques, tantôt burlesques, qui font naître la fictionnalisation du personnage.

Cette variation autour d'un genre de récit canonique n'a pas suscité d'études critiques. Les travaux consacrés à la question de l'identité dans *La Vie devant soi* adoptent davantage des approches biographiques, psychologiques et psychanalytiques, mais négligent la dimension parodique et burlesque de la narration, ainsi que les regards contradictoires posés sur l'enfant. Ainsi, Pierre Bayard voit dans *La Vie devant soi* un roman familial et autobiographique, et il se livre à une comparaison entre la vie de Romain Gary et celle de Momo⁴⁰², tout comme le font par ailleurs Hélène Dottin⁴⁰³ et Miguel Degoulet⁴⁰⁴. Alexandra Fortin adopte une perspective psychanalytique pour analyser l'identité de Momo, cherchant dans le roman les signes des « grandes

⁴⁰² Pierre Bayard, « Romain et Mohammed : du roman parental au récit d'enfance », dans *Revue des sciences humaines*, n°222 (1991), p. 103-120.

⁴⁰³ Hélène Dottin, « Momo ou l'écriture fragmentée d'un moi antérieur », dans *Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n°32 (2001), p. 71-80.

⁴⁰⁴ Miguel Degoulet, *Étude sur La Vie devant soi*, Paris, Ellipses, 2014 (2008).

préoccupations de l'œuvre garyenne⁴⁰⁵ ». Si ces lectures peuvent être pertinentes pour cerner les enjeux de l'œuvre de Romain Gary, elles l'analysent peu, puisque leur intérêt est la recherche de points d'achoppement entre la vie et l'œuvre.

L'étude du personnage de Momo sous l'angle de la fiction d'enfance permet de saisir les contradictions et les tensions du texte. Il nous semble que les regards posés sur l'enfant utilisent le mystère de sa filiation pour proposer des interprétations contradictoires au sujet de son extrême sensibilité. Dès lors, deux lectures, portées par différents personnages, entrent en tension : une lecture psychologique, qui ferait de Momo un psychotique, et une lecture plus onirique, associant l'enfant au rêve et à une forme de prophétisme quasi merveilleux. Ces regards opposés forment l'énigme du personnage et déterminent l'enquête du lecteur.

2.1. « Folie brusque » ou « grand poète » ? Regards sur la sensibilité de l'enfant

Les adultes, ainsi, discutent, voire se disputent, au sujet des faits et gestes de l'enfant. Trois personnages, qui semblent connaître le passé de Momo, analysent principalement sa sensibilité : Mme Rosa, le docteur Katz et M. Hamil. Rosa, pour commencer, privilégie une vision catastrophiste en se reposant sur de vieilles théories de l'hérédité. Comme elle partage le quotidien de Momo, elle est la plus à même d'assister à ses réactions et lubies, qu'elle s'empresse de justifier par son passé familial. Par exemple, après avoir volé un chien, rebaptisé Super, et s'en être occupé pendant des mois, Momo décide soudainement de le vendre et de jeter l'argent reçu, car « chez Mme Rosa il y avait pas la sécurité et on ne tenait tous qu'à un fil, [...] c'était pas une vie pour un chien » (VDS, 818) :

Quand je suis rentré à la maison et que je lui ai dit que j'ai vendu Super pour cinq cents francs et que j'ai foutu l'argent dans une bouche d'égout, Mme Rosa a eu une peur bleue, elle m'a regardé et elle a couru s'enfermer à double clef dans sa piaule. Après ça, elle s'enfermait toujours à clef pour dormir, des fois que je lui couperais la gorge encore une fois. (VDS, 818)

⁴⁰⁵ Alexandra Fortin, *L'Invention de l'identité : lecture en miroir de Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable de Romain Gary et La Vie devant soi d'Émile Ajar*, mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université du Québec à Chicoutimi, 2001, p. 47.

Le comique du passage provient de la réaction disproportionnée, mais aussi apparemment mystérieuse, de Rosa. En réalité, la raison de cette peur est expliquée par le glissement de sens opéré par syllepse autour de l'expression « je lui couperais la gorge ». D'un côté, celle-ci désigne métaphoriquement le fait que Momo, en jetant l'argent, a privé Rosa d'une somme considérable pour elle. Le double sens est sous-entendu par la locution adverbiale « encore une fois », qui sonne étrangement puisqu'aucune « première fois » n'a été mentionnée. L'expression passe donc d'un sens métaphorique à un sens propre : se sentant empêtrée dans ses dettes « jusqu'au cou », Rosa développe, par glissement sémantique et projectif, la peur – qui reste conditionnelle par l'usage du temps verbal – que Momo lui tranche véritablement la gorge pendant son sommeil. On voit bien que rien en soi dans l'acte de l'enfant ne permet de prédire un tel danger : le regard de Rosa est influencé par sa propre paranoïa, qui colore sa vision de l'enfant de sa propre sensibilité. Toutefois, sa peur indique également, peut-être, qu'elle sait au sujet de Momo quelque chose que le narrateur et le lecteur ignorent.

L'interlocuteur privilégié de Mme Rosa est le docteur Katz. Leurs rencontres sont un leitmotiv du roman et dévoilent petit à petit quelques éléments du passé de Momo. Le lecteur – comme Momo – y apprend justement la véritable cause de la peur de Rosa. Après l'épisode de la vente de Super, celle-ci déclare au médecin : « Cet enfant n'est pas comme tout le monde, docteur. J'ai peur d'un cas de folie brusque dans sa famille. » (VDS, 821) Lors d'une visite ultérieure, elle renchérit : « elle lui a dit que j'avais tous les signes héréditaires et que j'étais capable de saisir un couteau et de la tuer dans son sommeil. » (VDS, 835). Ironiquement, c'est Rosa qui quitte le cabinet dotée de tranquillisants (VDS, 843), ce qui fait là encore douter de sa parole. Le texte se charge tout de même d'accorder quelque crédit aux hypothèses de Rosa, puisque Momo est parfois « pris de violence » (VDS, 835), par exemple lorsqu'il est jaloux d'un autre enfant ayant père, mère et bicyclette, contrairement à lui : « Quand ça me saisit, je veux sortir et ne plus revenir du tout et nulle part. C'est comme si j'avais un habitant en moi. Je suis pris de hurlements, je me jette par terre, je me cogne la tête pour sortir, mais c'est pas possible, ça n'a pas de jambes, on n'a jamais de jambes à l'intérieur. » (VDS, 835) Reste à savoir s'il s'agit bien de « folie brusque », comme le présume Mme Rosa, ou simplement d'une crise de colère comme peuvent en avoir tous les enfants.

Le docteur Katz semble avoir son propre avis sur la question, à l'opposé de celui de Rosa. Dans sa perspective, Momo est « un tendre » (VDS, 843), « doux comme un

agneau » (VDS, 835), et « il est évident que c'est un enfant très sensible et qu'il a besoin d'affection. » (VDS, 843) Le désaccord entre les deux personnages se cristallise autour de la question de l'hérédité. L'utilisation récurrente et fautive de l'adjectif « héréditaire » par Mme Rosa accentue l'énigme autour de la naissance de Momo, puisque le lecteur ne peut être sûr des réalités que le mot recouvre : l'hérédité pourrait renvoyer à une maladie mentale de l'un des parents, ou simplement à une ressemblance psychologique. L'irruption de cette question dévoile dans tous les cas avec certitude que les deux personnages sont au fait du passé de l'enfant :

« Vous savez très bien de quoi j'ai peur, docteur. »
Le docteur Katz s'est fâché tout rouge.
« Taisez-vous, madame Rosa. Vous êtes complètement inculte. Vous ne comprenez rien à ces choses et vous vous imaginez Dieu sait quoi. Ce sont des superstitions d'un autre âge. [...] D'abord, vous ne savez même pas qui était son père, avec le métier que cette pauvre femme faisait. Et de toute façon, je vous ai expliqué que ça ne veut rien dire. [»] (VDS, 842-843)

Ici, deux points de vue antagonistes s'affrontent et manifestent dans le texte l'énigme de l'enfant, par la création d'un effet de suspense. Le voile recouvrant la naissance de Momo fait l'objet d'une dramatisation, par le biais du regard que posent les personnages secondaires sur lui. Le lecteur se trouve dans la même position que l'enfant, qui écoute la conversation des adultes en secret, sans parvenir à percer le mystère de son propre passé, qu'il ignore encore : « Je n'avais rien appris du tout. J'étais encore plus sûr qu'avant que la Juive [Rosa] me faisait des cachotteries mais je tenais pas tellement à savoir. Plus on connaît et moins c'est bon. » (VDS, 843) Cet extrait alimente la possibilité d'un secret sombre dans la famille du narrateur, mais suggère également l'ambivalence de Momo à son propre égard. Comme le souligne Alexandra Fortin, Momo est « partagé entre la crainte et le désir de regards⁴⁰⁶ ». Ici, sa position ambiguë est mise en avant par une prétention, marquée par la tension entre ses propos (il déclare qu'il ne veut pas savoir) et ses actes (il écoute de façon intempestive la conversation entre les deux adultes).

Un troisième personnage pose son regard sur la sensibilité de Momo : M. Hamil, sorte de « vieux sage » du roman, toujours assis seul à la table qui lui est attitrée dans le café de M. Driss, au rez-de-chaussée de l'immeuble de Mme Rosa, et toujours

⁴⁰⁶ *Ibid.*, p. 50.

accompagné d'un exemplaire, soit du Coran, soit des *Misérables* de Victor Hugo. Là encore, le personnage en sait plus que ce qu'il laisse paraître :

Mais j'avais bien l'impression que M. Hamil savait quelque chose qu'il ne me disait pas. [...]

« Est-ce que mon père était un grand bandit, monsieur Hamil, et tout le monde en a peur ?

- Non, non, vraiment pas, Mohammed. Je n'ai jamais rien entendu de tel. »

- Et qu'est-ce que vous avez entendu, monsieur Hamil ?

Il baissait les yeux et soupirait.

« Rien.

- Rien ?

- Rien. »

C'était toujours la même chose, avec moi. Rien. (VDS, 827-828)

Il y a un contraste entre ce que dit M. Hamil et ce que laisse entendre le narrateur, qui rapporte la parole d'un autre énonciateur au discours direct, mais montre dans les passages narratifs qu'il ne la prend pas en charge. De fait, il insiste sur son soupçon, puis souligne le désaccord entre les paroles et les gestes, évocateurs (« il baissait les yeux et soupirait »), du vieil homme. Le redoublement du « rien », par insistance, finit ainsi par le faire « sonner faux », tandis que la généralisation de la situation par l'usage de l'imparfait et l'adverbe « toujours » met sur le même plan le discours de M. Hamil et ceux des autres personnages qui, eux, savent bien quelque chose tout en refusant de le partager à l'enfant.

Là encore, donc, Momo fait peut-être face à un personnage qui en sait plus sur lui que lui-même. Le personnage-enfant se mue en voyeur et doit percer les mystères des mots des adultes. Les rencontres entre Momo et M. Hamil permettent particulièrement de mettre en scène le mystère de l'âge de l'enfant, dont on sait rapidement qu'il est faux, puisque le docteur Katz l'indique au cours de l'une des fameuses visites de Rosa (« vous lui avez fait un extrait de naissance qui ne tenait aucun compte de son âge réel. » (VDS, 843) ; « J'allais avoir dix ans car Mme Rosa avait décidé qu'il me fallait prendre l'habitude d'avoir une date de naissance et ça tombait aujourd'hui » (VDS, 859)). Gary utilise ici des ressorts du roman policier ou du roman d'espionnage : Momo, tout comme Mme Rosa et les autres enfants de son « clandé », détiennent de faux papiers d'identité :

le certificat qui prouvait que j'étais né et que j'étais en règle était faux. Comme je vous l'ai dit, Mme Rosa en avait plusieurs à la maison et elle pouvait même prouver qu'elle n'a jamais été juive depuis plusieurs générations, si la police faisait des perquisitions pour la trouver. (VDS, 823)

La parodie du roman d'enquête permet ainsi également d'accroître le mystère du personnage. La présence de M. Hamil y ajoute une dimension ésotérique, voire surnaturelle. En effet, dès les premières pages, Hamil constate peu ou prou la même chose que les deux autres personnages : « Tu es un enfant très sensible, mon petit Mohammed. Ça te rend un peu différent des autres... » (VDS, (827). Mais tandis que Rosa y voit une preuve de la folie et de la psychose de l'enfant, Hamil l'associe à un potentiel de création et de grandeur. Lorsque, plus tard dans le roman, il devient aveugle et commence à perdre la mémoire, il prénomme Momo « [s]on petit Victor » (VDS, 886-887), signe qu'il le confond avec le poète renommé dont il vénère l'œuvre. Il fait donc, contrairement à Rosa, l'éloge de la différence de Momo : « Tu n'es pas un enfant comme les autres, mon petit Victor. Je l'ai toujours su. » (VDS, 888) On voit aussi que l'investissement fantasmatique prend le pas sur la réalité. Comme Mme Rosa qui laisse sa propre paranoïa interpréter les faits et gestes de Momo, Hamil se laisse contaminer par son amour de Victor Hugo et de sa poésie pour en investir son portrait de l'enfant.

Ces différents regards, surtout ceux plus valorisants du docteur Katz et de M. Hamil, permettent au narrateur de combler les lacunes de sa généalogie et de son identité civile pour se forger un portrait sublimé et fantasmé, qui flirte avec le surnaturel. Les conversations entre Momo et Hamil sont particulièrement représentatives de cette tentation de l'enfant, peut-être rassuré par la foi du vieil homme :

Et pourquoi on m'a renvoyé de l'école, monsieur Hamil ? Mme Rosa m'a dit que c'était parce que j'étais trop jeune pour mon âge, puis que j'étais trop vieux pour mon âge et puis que j'avais pas l'âge que j'aurais dû avoir et elle m'a traîné chez le docteur Katz qui lui a dit que je serais peut-être très différent, comme un grand poète ? (VDS, 827)

L'enfant serait un poète, un « créateur par excellence⁴⁰⁷ », acquérant une fonction quasi magique. Il faut noter que le regard sur lui est ici triplement médiatisé. Momo cherche des réponses auprès de M. Hamil, et il partage à cette fin les avis de Mme Rosa et du docteur Katz. En réalité, il semble parfois davantage inventer la parole des autres que la rapporter, puisqu'à ce stade du récit, Katz n'a pas encore prononcé ces mots. Le narrateur anticipe – et déforme – en réalité la fin du roman, quand Katz lui dira :

« [...] Tu es un garçon très intelligent, très sensible, trop sensible même. J'ai souvent dit à Mme Rosa que tu ne seras pas comme tout le monde.

⁴⁰⁷ « Poète », dans *CNRTL*, [en ligne]. <https://www.cnrtl.fr/definition/poete> [Page consultée le 25 février 2022].

Quelquefois, ça fait des grands poètes, des écrivains, et quelquefois... »
Il soupira.
« ... et quelquefois, des révoltés. Mais rassure-toi, cela ne veut pas dire du tout que tu ne seras pas normal.
- J'espère bien que je ne serai jamais normal, docteur Katz, il n'y a que les salauds qui sont toujours normaux. [...] » (VDS, 935)

Momo cite une expression du docteur Katz (« grand(s) poète(s) »), mais il l'ôte de son contexte et omet de restituer son caractère hypothétique, ainsi que son pendant, à savoir que, pour le docteur, sa sensibilité pourrait autant être un don qu'un problème. Car Katz restitue bien les points de vue de M. Hamil comme de Mme Rosa, et le mot « révolté », dans ce contexte et avec la dramatisation conférée par son soupir, désigne des gens qui ne sont pas capables de vivre dans le monde, qui deviennent fous, violents, (é)perdus. Momo choisit de ne conserver qu'un pôle de l'interprétation, ce qui rappelle au lecteur qu'il contrôle la narration et que les paroles des autres sont médiatisées par son propre regard. De la même façon, il modifie le propos de Hamil à la fin du roman, rapportant qu'« on ne peut pas vivre sans amour » (VDS, 953), alors que l'homme disait exactement le contraire au début du texte, en « baissa[nt] la tête comme s'il avait honte » (VDS, 811).

Ces troncages se chargent de rappeler au lecteur que le récit est rétrospectif, et que le Momo de la situation d'énonciation, racontant son histoire à, on le saura plus tard, Nadine et Ramon, est déjà au fait du dénouement de celle-ci, comme le montrent de fréquents effets d'annonce : « Vous me direz que je mélange les années, mais ce n'est pas vrai, et je vous expliquerai quand ça me viendra comment j'ai brusquement pris un coup de vieux. » (VDS, 816) Ces ruptures dans la narration qui font apparaître l'omniscience du narrateur manifestent la mise en scène de son récit et remettent en question l'ignorance dont il se revêt en tant que personnage. En effet, s'il est admis que le je narrant est différent du je narré, *La Vie devant soi* nous présente les intersections entre ces deux figures, puisque le je narrant, quoique représentant un Momo plus âgé, modifie, en racontant son histoire, son moi passé. Lorsqu'il rapporte les paroles de Katz à Hamil, il ajoute aux connaissances de Momo-personnage à ce moment de l'histoire son propre savoir *a posteriori*. Le lecteur se trouve bien face au dédoublement de l'enfant, le moi présent venant subtilement interférer dans son histoire passée, faisant apparaître sa feintise.

En réalité, le regard des autres, s'il figure bien un travail d'enquête, fait aussi l'objet d'une mise en scène et permet à Momo de colmater les manques de sa généalogie

pour se réinventer, écrire un nouveau roman familial, dans lequel son père pourrait être un « grand bandit » (VDS, 828) et où il pourrait lui-même être doté de capacités extraordinaires. Se prenant au jeu de Rosa et de Hamil qui l'investissent fantasmatiquement, il utilise les mots des autres pour se construire une identité sublimée et la soumettre au regard de M. Hamil perdant la vue et la mémoire :

- [...] Un jour, j'irai à Nice, moi aussi, quand je serai jeune.
- Comment, quand tu seras jeune ? Tu es vieux ? Quel âge as-tu, mon petit ? Tu es bien le petit Mohammed, n'est-ce pas ?
- Ah ça, personne n'en sait rien et mon âge non plus. Je n'ai pas été daté. Mme Rosa dit que j'aurai jamais d'âge à moi parce que je suis différent et que je ne ferai jamais autre chose que ça, être différent. (VDS, 888)

Momo utilise la question problématique de l'âge et les déclarations des autres personnages pour se construire une identité fantasmatique, qui suscite l'incompréhension de M. Hamil. Cette reconstruction de soi est thématifiée dans l'usage de la langue. Tout d'abord, Momo détourne l'expression, coutumière chez les enfants, « quand je serai grand », qui devient dans sa bouche « quand je serai jeune », rendant l'énoncé incohérent dans la mesure où le futur de l'indicatif est associé à l'état présent – jeune – de Momo. D'où l'incompréhension de l'interlocuteur, reflet de la réaction possible du lecteur. Incohérente également semble la phrase « je n'ai pas été daté », dans laquelle est employé un verbe ayant d'ordinaire comme sujet un objet. Cet âge problématique est bien présenté comme la source de la différence – l'adjectif « différent » est répété deux fois – de Momo, donc de sa marginalité. Celle-ci tend même à être mythifiée, d'abord parce que l'enfant porte le prénom du prophète de l'islam Mahomet ou Mohammed, et ensuite par la proposition « j'aurai jamais d'âge à moi ». Le complément déterminatif « à moi », non nécessaire d'un point de vue sémantique et syntaxique, insiste encore sur la fonction prophétique que s'octroie Momo, qui se départit de son âge propre pour devenir le porte-parole d'une collectivité indéterminée⁴⁰⁸. L'enfant use bien d'un art de la manipulation pour convaincre M. Hamil (et le lecteur) de sa construction. Ce faisant, le texte montre que l'identité de Momo est co-construite par l'interaction de différents regards, différentes visions de sa trajectoire, que le narrateur intègre pour se réinventer.

⁴⁰⁸ Ce passage est retravaillé d'un paragraphe d'un article sur la marginalité du personnage-enfant : Charlène Walther, « “Un jour, je parlerai sûrement comme tout le monde, c'est fait pour ça” : fictions d'enfance et marginalités auctoriales chez Romain Gary, Patrick Chamoiseau et Paule Constant », dans *Imprévue*, n°1 [à paraître].

2.2. « J'ai été engendré, chacun son tour, et depuis, c'est l'appartenance » : la re(con)naissance ?

De manière générale, les romans de Gary signés Ajar interrogent l'influence des autres dans la construction de soi, parfois par le biais de personnages psychotiques. Ainsi, dans *Gros-Câlin*, publié un an avant *La Vie devant soi*, Cousin⁴⁰⁹ finit par se persuader qu'il s'est transformé en python sous l'influence de son reptile de compagnie, Gros-Câlin. *Pseudo*, publié un an après *La Vie devant soi*, se présente comme l'autobiographie d'Émile Ajar, qui avoue avoir effectué « plusieurs séjours à la clinique psychiatrique du docteur Christianssen, à Copenhague. » (P, 960). Cousin, Momo et Émile partagent à la fois leur volonté de s'autodéfinir librement et leur difficulté à se soustraire au regard des autres, comme le souligne le narrateur de *Pseudo* dans les premières lignes du roman :

Il n'y a pas de commencement. J'ai été engendré, chacun son tour, et depuis, c'est l'appartenance.
J'ai tout essayé pour me soustraire, mais personne n'y est arrivé, on est tous des additionnés. (P, 959)

Cet extrait atteste à la fois de la hantise de la promiscuité avec l'autre, qui risque de nous absorber, et en même temps l'impossibilité de se « soustraire » à cet autre, de se définir indépendamment de lui.

Selon Pierre Bayard, Momo, comme ces autres personnages d'Ajar, incarne « un état qui mériterait l'appellation clinique de psychose⁴¹⁰ ». Cette déclaration doit pourtant être nuancée : d'une part, la particularité de *La Vie devant soi* est justement d'être narrée par un enfant, qui peut se permettre de confondre réalité et imaginaire sans être pour autant qualifié de psychotique ou de « fou » : si un enfant matérialise une lionne devant lui pour le protéger durant la nuit (VDS, 840), la première interprétation pourrait ne pas être qu'il hallucine, mais bien qu'il *imagine*. D'autre part, Momo nous semble, contrairement aux autres, parvenir quelque peu à s'émanciper de l'« appartenance » tant redoutée, par le biais de l'invention et du récit, comme nous allons le voir.

De fait, *La Vie devant soi* propose peut-être une réflexion sur la possibilité de se définir en dépit de ses antécédents familiaux et du regard des autres. En effet, le mystère

⁴⁰⁹ Le prénom n'apparaît pas dans la première édition du roman, mais figure dans le dernier chapitre du manuscrit original, publié de façon posthume. Denis Labouret précise que si le prénom Pierre est celui qui est présent dans le manuscrit, Gary l'a remplacé par le prénom Michel dans la version qu'il a envoyée à l'éditeur (et qui a été refusée) (Romain Gary, *Romans et récits*, II, *op. cit.*, p. 1570).

⁴¹⁰ Pierre Bayard, « Romain et Mohammed : du roman parental au récit d'enfance », *art. cit.*, p. 114.

de l'origine de Momo trouve une résolution lorsque Kadir Yoûssef se présente à la porte de Rosa pour récupérer son fils, Mohammed, qu'il lui aurait confié onze ans auparavant. Il dévoile d'emblée être « resté onze ans psychiatrique [terme utilisé par l'enfant] après cette tragédie dans les journaux dont [il est] entièrement irresponsable. » (VDS, 906) De fil en aiguille, le lecteur comprend qu'il a assassiné sa compagne qui se prostituait, et dont il était le maquereau, à la suite d'une crise de jalousie. Le terme de « psychiatrique », flou depuis le début du récit, semble, moins qu'un état clinique, une preuve de mauvaise foi et une tentative de déculpabilisation de Kadir, qui tourne en rond autour de ce qu'il considère comme une circonstance atténuante : « Madame, vous savez bien que j'étais irresponsable. J'ai été reconnu et certifié comme tel. Si ma main a fait ça, je n'y suis pour rien. [...] Mais je ne suis pas responsable. J'ai été reconnu par les meilleurs médecins français. Je ne me souvenais même de rien après. » (VDS, 906)

Cette scène nous paraît centrale puisqu'elle inverse les représentations attendues d'une scène de reconnaissance. Momo, au lieu de reconnaître son père, le renie : « si ma mère se défendait aux Halles, et se défendait même vachement bien, comme il le disait lui-même, personne ne pouvait m'invoquer, comme père, merde. J'étais de père inconnu garanti sur facture, à cause de la loi des grands nombres. » (VDS, 909) Rosa, par une ruse, fait passer Moïse, l'autre enfant présent, pour Mohammed, et Mohammed pour Moïse, faisant croire à Kadir qu'elle a confondu les deux enfants, confiés le même jour, et élevé Mohammed dans le respect de la religion juive (VDS, 912). Atterré, le père musulman est victime d'une crise cardiaque et meurt (VDS, 913) de façon burlesque, libérant symboliquement Momo d'un joug paternel violent et intolérant. Une autre révélation permet l'émancipation l'enfant : Momo, calculant la date figurant sur le reçu de son père (1956, alors que le roman se déroule en 1970), se rend compte avec joie qu'on lui a menti sur son âge et qu'il a en réalité quatre ans de plus (« j'étais drôlement soulagé à l'idée que j'avais quatre ans de plus. » (VDS, 913)). Il quitte sa condition d'enfant, qui équivaut à une soumission face aux adultes, ce que confirme Rosa quand elle lui déclare, un peu plus loin, pour justifier sa décision de lui mentir sur son âge : « Je ne voulais pas que tu deviennes trop grand trop vite » (VDS, 927).

Tout cela révèle que l'identité de Momo est influencée par ce que les autres tentent de lui assigner. Cette absence de fixité est signifiée par les incohérences du récit, qui indiquent la mécanique du texte et la fiction d'enfance, tout en mettant en avant l'hybridité du personnage, à l'image de celle de tout individu. Ainsi, le lecteur ne peut

que se demander comment un adolescent de 14 ans a pu passer pour un enfant de 10 ans aux yeux de tout le personnel du roman. D'ailleurs, le texte suggère que le personnage aurait en réalité 17 ans, car si le reçu de l'arrivée de Momo est bien daté de 1956, et que le roman se situe en 1970, soit quatorze ans après, Youssef Kâdir précisera : « Je vous ai confié il y a onze ans [soit en 1959] un fils musulman âgé de trois ans. » (VDS, 910) Cette erreur est reprise par Rosa : « Un gosse de trois ans, ça n'a pas beaucoup d'identité [...]. Et quand on laisse son fils pendant onze ans sans le voir, il faut pas s'étonner qu'il devient juif... » (VDS, 912) Une alternative est ici possible : soit, le reçu donné par Rosa est faux, et la date de l'arrivée de Momo n'est pas 1956, mais 1959, soit Kadir Yousséf, qui a peut-être perdu la notion du temps à cause de ces années passées en hôpital psychiatrique, a bien déposé, en 1956, un enfant âgé de trois ans, et Momo serait alors âgé de 17 ans. Cette approximation n'est pas résolue dans le roman, laissant supposer qu'il peut s'agir, soit d'une erreur, soit d'un jeu de l'auteur. De manière générale, l'ambiguïté du texte, qui emprunte les codes du récit familial, mais aussi du récit d'enquête, se laisse pénétrer par des traces d'un merveilleux poétique et ludique, et il transcrit dans la narration l'ambiguïté du signifié du personnage dont l'identité s'effile, se distend, au gré des révélations et du regard d'autrui. En définitive, cette indécision nous semble témoigner de la multiplicité des identités de chacun, qui empêchent d'assigner à Momo un âge clair et défini, comme il le dit lui-même : « Je n'ai jamais été trop jeune pour rien, madame Rosa. » (VDS, 928)

Se libérant de l'emprise de son père, Momo peut faire de même avec celle des autres personnages du roman. Après cet épisode, il apprend à tenir tête aux autres personnages et à se définir indépendamment d'eux. Il revendique son droit à la différence, à l'autodétermination et à la singularité. En ce sens, la scène de reconnaissance fait office de « dé clic » identitaire et permet à Momo de quitter l'enfance, c'est-à-dire la dépendance aux adultes : « Je suis un fils de pute et mon père a tué ma mère, et quand on sait ça, on sait tout et on n'est plus un enfant du tout. » (VDS, 953) Lors de sa dernière conversation avec M. Hamil, Momo coupe la parole à ce dernier avant qu'il ne puisse l'appeler « mon petit Victor », comme il le fait habituellement :

« Oui, oui, c'est vrai, j'ai aimé quelqu'un quand j'étais jeune, moi aussi.
Oui, tu as raison, mon petit...
- Mohammed. C'est pas Victor. (VDS, 949)

De la même manière, il se défend d'être « héréditaire » devant le docteur Katz : « Et ne me regardez pas comme ça, docteur Katz, parce que je ne vais pas faire une crise de violence, je ne suis pas psychiatrique, je ne suis pas héréditaire, je ne vais pas tuer ma pute de mère parce que c'est déjà fait » (VDS, 933).

La fin du roman consacre la nouvelle naissance symbolique du narrateur, puisqu'il a la possibilité de déjouer les déterminismes familiaux et sociaux en allant vivre « à la campagne » (VDS, 953) en compagnie de Nadine et Ramon, un couple bourgeois, et de leurs enfants blonds et « tout neufs » (VDS, 926). Là encore, Momo présente ce changement d'environnement comme son choix : « Moi j'ai aimé Mme Rosa et je vais continuer à la voir. Mais je veux bien rester chez vous un bout de temps, puisque vos mômes me le demandent. » (VDS, 953) Le narrateur contrevient au schéma narratif traditionnel du récit d'initiation, en s'octroyant la possibilité de tout recommencer et en renversant par la même occasion les dominations sociales. En effet, les enfants qui lui demandent de rester sont les mêmes qui, au cours du roman, l'ont humilié :

Les deux mômes m'ont tout de suite cherché. [...]
« Pourquoi il est habillé comme ça ? [...] Tu es arabe ? »
[...] On était pas du même quartier, quoi. (VDS, 926)

Renversant les rapports de pouvoir qui ont cours dans la société, Momo prend sa revanche sur le monde.

Il faut pourtant nous défendre d'une interprétation aussi lisse de l'émancipation du narrateur. En effet, *La Vie devant soi*, malgré ses promesses, finit sur le drame de la mort de la figure maternelle, après que Momo a passé trois semaines seul avec son corps en décomposition. Il finit chez Nadine et de Ramon non par choix, mais parce que les ambulanciers les ont appelés (VDS, 953). Dans l'ensemble du roman, Momo fait le portrait des habitants défavorisés du quartier parisien de Belleville et représente des personnages malmenés par la vie. Les personnages secondaires constituent autant d'occasions de décrire au lecteur les conditions de vie de travailleurs précaires vivant à Belleville, comme le nigérien M. N'Da Amédée, « le maquereau qu'on appelle aussi proxynète [terme utilisé par Momo] » (VDS, 821), qui offre le prétexte de présenter de manière didactique, à un « vous » encore inconnu, les réalités de « foyers qu'on appelle taudis où ils n'ont pas les produits de première nécessité, comme l'hygiène et le chauffage par la Ville de Paris, qui ne va pas jusque-là » (VDS, 822), le camerounais M. Waloumba « venu en France pour la balayer » (VDS, 897), ou encore le français retraité de la SNCF

Louis Charmette, qui a sur son visage « une expression de pourquoi, de quel droit, qu'est-ce qui m'arrive » et qui « fai[t] pitié, car on vo[i]t bien que pour lui aussi c'était rien et personne, malgré sa sécurité sociale. » (VDS, 884) Lorsqu'il quitte son quartier, Momo parle naturellement avec des gens à qui il s'identifie socialement, comme un balayeur vivant à Aubervilliers (VDS, 854). Il représente donc les diverses dominations qui régissent la société et qui continuent de le gouverner lui-même, même quand il « prend » quatre ans, puisqu'à cause de l'imaginaire qu'il associe à cet âge, il s'empêche de pleurer, remplaçant une ancienne norme, l'enfance, par celle supposée régir l'adolescence et l'âge adulte : « J'étais dans un tel état de manque que j'aurais pleuré, si je n'avais pas quatre ans de plus » (VDS, 919) Ainsi, la fictionnalisation de l'enfance, que nous remarquons plus haut, a pour but de réfléchir sur la construction identitaire du personnage. Le roman de Gary représente la tension entre la volonté d'être soi, de choisir sa voie, et les assignations identitaires imposées de l'extérieur.

2.3. *L'autre dans le discours*

L'énonciation polyphonique et dialogique de Momo dénote également une tension entre l'influence du regard de la société sur la vision du monde de l'adolescent et sa volonté fantasmatique de s'émanciper, qui rend visible les arcanes de sa construction dans l'œuvre. Tout d'abord, son récit est oralisé, et il convient d'en décrire les caractéristiques. Jérôme Meizoz, étudiant les œuvres d'écrivains francophones comme Ramuz, Céline ou Giono, définit le « roman parlant » comme un texte « qui donn[e] à entendre l'acte narratif comme une parole et non comme un écrit⁴¹¹ ». Il s'agit bien, non véritablement d'imiter une parole orale, mais de construire un langage littéraire doté de codes propres et reposant, comme l'explique Nelly Wolf, sur « un système d'écarts qui construit l'oral comme un écrit incorrect⁴¹². » Selon Catherine Rouayrenc, l'énonciation oralisée a pour but de créer une phrase « rythmique » et non plus « grammaticale », c'est-à-dire une phrase subordonnée à des critères énonciatifs qui manifestent l'expressivité du locuteur⁴¹³. Le plus souvent, celle-ci se caractérise par des procédés de clivage de la

⁴¹¹ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, op. cit., p. 16.

⁴¹² Nelly Wolf, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, 1990, p. 210.

⁴¹³ Catherine Rouayrenc, « *C'est mon secret* » : la technique de l'écriture populaire dans *Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, Tusson, Éditions du Lérot, 1994, p. 102.

phrase grammaticale, de juxtaposition et de subordination, de répétition, de reprise ou d'hyperbate qui, bien que normalement non socialement marqués⁴¹⁴, sont perçus dans le texte littéraire comme allant à l'encontre du langage écrit pour connoter une énonciation moins instruite ou « populaire⁴¹⁵ », qui mettrait en avant la classe sociale à laquelle appartient le locuteur. L'énonciation de Momo repose notamment sur une abondance de constructions clivées, des phrases longues, hypotaxiques, ou encore des effets d'hyperbate. La première phrase du roman contient à elle seule tous ces phénomènes : « La première chose que je peux vous dire c'est qu'on habitait au sixième à pied et que pour Mme Rosa, avec tous ces kilos qu'elle portait sur elle et seulement deux jambes, c'était une vraie source de vie quotidienne, avec tous les soucis et les peines. (VDS, 809) » À ces procédés syntaxiques qui dénotent l'oralisation s'ajoutent des dénoteurs morpho-syntaxiques, comme la contraction régulière de « cela » en « ça » ou l'omission de l'adverbe « ne » de la négation, qui n'est toutefois pas systématique, cette absence de cohérence interne témoignant bien en définitive de la facture oralisée du texte et du jeu de l'auteur. L'énonciation de Momo se caractérise également par un lexique souvent familier (« j'en avais plein le cul » (VDS, 895), « torcher » (VDS, 897), « chier » (VDS, 812)). Enfin, des marqueurs phonétiques, moins fréquents toutefois, indiquent l'oralisation. Par exemple, Momo prononce durant l'intégralité du roman « proxynète » à la place de « proxénète ».

Tous ces éléments participent à marquer socialement l'énonciation de Momo dans le récit, et donc à affilier son parler à celui d'une collectivité qui porte un regard situé sur le monde. L'adolescent emprunte certains traits de son langage à Rosa (c'est pourquoi il n'est pas possible d'associer cette oralisation à un parler qui serait enfantin), qui fait un usage similaire de la syntaxe (par exemple : « il va faire des violences, ça j'en suis sûre » (VDS, 842) ; « Ça, c'est des choses que je veux pas entrer dedans »), mais qui lui inspire surtout son lexique. Ainsi, c'est de Rosa que Momo tient le terme de « proxynète », ou encore celui de « psychiatrique » que nous avons déjà mentionné. Les personnages plus éduqués, comme le docteur Katz, Nadine et Ramon, ou encore Hamil, se distinguent par des énoncés à la syntaxe plus simple, sans clivages et sans élisions (par exemple, une phrase de Nadine : « Écoute, mon chéri, tu as mon nom et adresse, *ne* les perds *pas*, viens

⁴¹⁴ Catherine Rouayrenc précise que le lexique n'est pas un signe d'oralisation du discours mais du niveau de langue employé. Les dénoteurs de l'oralisation sont morpho-syntaxiques, lexicaux ou phonétiques. (*Ibid.*, p. 23)

⁴¹⁵ *Ibid.*, p. 13.

me voir quand tu veux... Où *est-ce que* tu habites ? » (VDS, 871. Nous soulignons). Ils n'utilisent pas de termes à connotation familière. Ces parentés prouvent bien l'existence de différents « sociolectes⁴¹⁶ » dans le récit, auxquels Momo prend part, qui lui échappent, le prédéterminent et modèlent sa vision du monde indépendamment de sa volonté.

Par ailleurs, l'adolescent répète les mots d'autres personnages et les intègre dans son discours, quitte à étonner son auditoire quand il utilise la fameuse formule de Hamil qui semble peu adéquate pour un jeune homme, « croyez-en ma vieille expérience » (VDS, 933). Il a grâce à Rosa des notions de yiddish qu'il intègre à ses énoncés en français (« *Khàïrem*⁴¹⁷ » (VDS, 903) ; « *mittornischt zorgen*⁴¹⁸ » (VDS, 943)), mais aussi d'arabe, langue parlée par Rosa, qui a voyagé au Maroc et en Algérie (VDS, 811), et par M. Hamil, originaire d'Alger (VDS, 824) (« *Siyid*⁴¹⁹ » (VDS, 890) ; « *mabhoûl*⁴²⁰ » (VDS, 890)). Ces reprises peuvent constituer des effets d'enfance, représentant l'enfant qui se cherche des modèles à imiter pour se construire.

Dans un autre registre, l'influence de la parole des autres se montre par le fait que Momo transporte dans son récit différents préjugés issus de paroles toutes faites, qui dénotent la présence d'un inconscient collectif sous-jacent à sa pensée. Par exemple, lui-même né en France mais élevé en tant que « Mohammed, Arabe, musulman » (VDS, 910), il reconduit le préjugé raciste selon lequel les Algériens sont des criminels : « j'irai en Algérie et je serai dans la police là-bas où on en a le plus besoin. Il y a beaucoup moins d'Algériens en France qu'en Algérie, alors ici ils ont moins à faire. » (VDS, 863) Il promeut aussi l'idée antisémite selon laquelle les Juifs se plaignent souvent : « Elle [Rosa] nous le rappelait [qu'elle éprouve des difficultés à monter les escaliers] chaque fois qu'elle ne se plaignait pas d'autre part, car elle était également juive. » (VDS, 810) Enfin, il véhicule des préjugés sexistes, notamment selon lesquels la prostitution, « c'est un métier de bonne femme. Un homme, ça doit se faire respecter. » (VDS, 877). Par là, Momo affiche dans sa parole l'ancrage d'autres discours auxquels il ne réfléchit pas vraiment, issus d'un inconscient collectif colonial, xénophobe et misogyne qui s'exprime

⁴¹⁶ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, *op. cit.*

⁴¹⁷ Qu'il traduit par « Je vous jure ».

⁴¹⁸ Qu'il traduit par « on ne peut pas se plaindre ».

⁴¹⁹ Une note indique la traduction arabe (« seigneur » ou « maître ») et précise que l'expression s'applique généralement aux saints ou aux descendants du Prophète (Romain Gary, *Romans et récits*, II, *op. cit.*, p. 1590).

⁴²⁰ Une note indique la traduction arabe (« idiot », « fou ») et précise que le terme a été lexicalisé en français sous la graphie « maboul » (*Id*).

à travers lui, le construisant alors même qu'il lui nuit. Ces énoncés, donc, le dominant et préparent son sentiment d'infériorité par rapport à sa classe sociale et à son origine, sentiment visible lorsque Nadine le présente à ses enfants en mentionnant son prénom complet, Mohammed :

Elle aurait pas dû dire Mohammed, elle aurait dû dire Momo, Mohammed, ça fait cul d'Arabe en France, et moi quand on me dit ça, je me fâche. J'ai pas honte d'être arabe au contraire mais Mohammed en France, ça fait balayeur ou main-d'œuvre. Ça veut pas dire la même chose qu'un Algérien. Et puis Mohammed ça fait con. C'est comme si on disait Jésus-Christ en France, ça fait rigoler tout le monde. (VDS, 926)

Momo a intériorisé les réactions racistes suscitées par son nom ainsi que les préjugés qui y sont attachés. Deux voix apparaissent dans cet extrait : une première qui n'a « pas honte d'être arabe » et une seconde qui manifeste un point de vue apparemment extérieur (celui du français bourgeois et blanc) sur les Arabes. Momo montre par là son tiraillement identitaire, opposant un regard qu'il pense être le sien (« je »), et qui pour lui reflète celui de l'ensemble des Algériens, à celui, objectivant – comme en atteste la répétition de la locution « ça fait » – de l'autre devant lequel il apparaît et qui le juge pour ce qu'il est (Arabe). Paradoxalement, la réaction de Momo, qui veut se fâcher et qui finit par fuir la maison de Nadine et Ramon, dénote qu'en tant que locuteur, il est davantage influencé par la parole attribuée à l'autre que par celle qu'il juge sienne, qui apparaît alors comme celle d'un énonciateur extérieur. Se projetant dans le regard de l'autre, l'adolescent ne se sentant pas à sa place a soudainement honte d'être celui qu'il est. En somme, le discours du « je » est contaminé et envahi par un discours qui l'extériorise par rapport à lui-même et le fait s'entrevoir comme étranger.

Malgré cette présence envahissante de l'autre dans ses énoncés, Momo tente de déconstruire les paroles toutes faites et de gagner ainsi en individualité. Jérôme Meizoz conclut son analyse des romans parlants du XX^e siècle en opposant à l'« effet peuple » collectif et universel prôné dans ces textes la singularité perceptible dans des récits oralisés plus récents :

Qu'il figure une voix populaire, celle désormais de l'enfance (*La Vie devant soi* d'Ajar Gary, 1975) ou de l'adolescence (*Ce qu'ils disent ou rien* d'Ernaux, 1977), voire d'autres formes de marginalité *trash* (*Lili dit ça* de Chimo, 1996), le récit oralisé ne semble plus de nos jours être porteur d'un principe d'universalité. Tout se passe comme si la voix profératrice et démiurgique, la voix émotive censée porter, dans un geste-témoin, le verbe de la communauté s'était atténuée, voire

évanouie, pour laisser la place à des paroles défaillantes et solitaires, qui auraient pris conscience du leurre de l'identité⁴²¹.

La voix de Momo est, comme toute voix, particulière et répond à sa propre logique. Éliane Lecarme-tabone a relevé différents procédés de subversion de la langue propres à l'adolescent, comme la confusion entre sens propres et figurés, sens concrets et abstraits⁴²², le renversement de l'agent et du patient, de l'animé et de l'inanimé, l'interversion de mots, ou encore la déformation de locutions usuelles⁴²³. Par ces procédés, et le plus souvent inconsciemment, Momo s'attache à remettre en question le sens ordinairement attribué à certains mots et expressions, ce qui aboutit à une revivification de la langue. Souvent, il en ressort un effet comique et ironique (« malgré son poids elle avait de la délicatesse » (VDS, 812) ; « Mme Rosa les plaçait [les enfants] parfois dans des familles qui se sentaient seules et qui étaient dans le besoin » (VDS, 814), énoncé où le besoin n'est plus celui de l'enfant sans famille, mais de la famille sans enfant) ou étrange (« les gosses sont tous très contagieux » (VDS, 814)), parfois un humour noir (l'usage fréquent du terme « foyer » (VDS, 893) pour désigner les camps de concentration et d'extermination nazis). Ces distorsions trahissent la fiction d'enfance à l'œuvre, puisqu'elles rendent compte du jeu de l'auteur sur la langue, témoignant de la fiction du langage créé et du personnage à qui il est attribué. Le sociolecte de Momo affiche son caractère littéraire : il vise moins à imiter un sociolecte réel extérieur à l'œuvre qu'à refléter de façon spéculaire les mécanismes de tout discours.

Les déformations de Momo permettent dans le même temps de réfléchir de façon critique au langage normatif et usuel, ainsi qu'à certaines réalités (par exemple : « c'était l'amnistie » (VDS, 893) pour « c'était l'amnésie »). Loin d'être le représentant d'une parole « défaillante », Momo nous semble en effet lutter contre la parole de l'autre présente dans son propre discours, pour débarrasser son énoncé de cette présence. Malgré les reconductions de clichés ou la répétition de propos d'autres personnages, l'adolescent s'attache à réfléchir et à remettre en question ses énoncés :

On [Rosa et Momo] a dormi à côté du sommeil du juste. Moi j'ai beaucoup réfléchi là-dessus et je crois que M. Hamil a tort quand il dit ça. Je crois que c'est les injustes qui dorment le mieux, parce qu'ils s'en foutent, alors que les justes ne peuvent pas fermer l'œil et se font du

⁴²¹ Jérôme Meizoz, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, op. cit., p. 475.

⁴²² Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, op. cit., p. 177.

⁴²³ *Ibid.*, p. 171-172.

mauvais sang pour tout. Autrement ils seraient pas justes. (VDS, 825)

Momo déconstruit une expression figurée et la resémantise en la prenant au sens propre. Sans doute aidé par le fait qu'il parle plusieurs langues, il remet ainsi en question les clichés qui se cachent derrière ce type de locution. Sa parole acquiert ainsi une fonction critique et spéculaire, l'enfant réfléchissant, par cet intermédiaire, sur son propre récit.

Comme on a pu l'observer, *La Vie devant soi* met en scène les tensions à l'œuvre dans la construction de l'individu, entre la volonté de se créer soi-même et les assignations identitaires imposées par les autres : la famille, les amis et la société. La fiction d'enfance joue de ces oppositions et de ces tiraillements pour mettre en avant le processus de la construction de l'enfant. Les ruptures induites dans le récit apparaissent comme le résultat des regards contradictoires et des fantasmes de chacun, qui brouillent la construction individuelle de l'enfant et en font apparaître l'hybridité et la charge onirique. Elles nous semblent une belle manière de présumer de la fluctuation de la notion d'identité, notion sujette à variation quand le regard à travers lequel on l'appréhende change. Cette instabilité revendiquée du sens du personnage pousse le lecteur à réfléchir plus amplement à une question centrale : peut-on vraiment être soi sans être aliéné et construit par les autres ?

3. L'enfant face à la norme : *Demain j'aurai vingt ans*

Les injonctions sociales portées par le regard des autres ne sont pas absentes de *Demain j'aurai vingt ans*. Dans ce roman, Michel fait le récit de sa vie dans la ville congolaise de Pointe-Noire, à la première personne, s'adressant à un – ou des – auditeur(s) inconnu(s). Cette indétermination initiale place le récit dans une temporalité floue : le lecteur ne connaît pas véritablement l'âge du personnage ni la durée du récit. Cette disposition narrative préfigure déjà son étrangeté, thématifiée dans l'œuvre, on le verra. Par ailleurs, si Michel raconte son quotidien, il véhicule surtout les regards de son père et de sa mère, celui de Roger Guy-Foly, présentateur à Radio-Congo dont l'enfant écoute les émissions, celui de son oncle communiste, de son maître d'école, ou encore de son ami Lounès. Ainsi, le regard des autres personnages prend beaucoup d'importance dans l'œuvre, et va alimenter, voire conditionner, le portrait de l'enfant. À nouveau, des « effets d'enfance » présentant l'enfant comme un être en devenir, imitant les actes et les

paroles des adultes, côtoient une fictionnalisation du personnage par le biais de démonstrations de son hybridité et de son ambivalence.

Comme celle de Momo dans *La Vie devant soi*, l'énonciation de Michel est oralisée, en attestent des marques syntaxiques comme les clivages, hypotaxes et parataxes, quoique Mabanckou délaisse les élisions. Michel confond lui aussi les sens propres et figurés des mots, ce qui aboutit dans son cas à des confusions, par exemple lorsqu'un photographe lui a « demandé de sourire au petit oiseau qui allait sortir de son appareil photo » et que, « la bouche ouverte, [il a] attendu cet oiseau, mais c'est la lumière qui est sortie et qui [l']a surpris. » (DV, 77) Ainsi, dans le cas de *Demain j'aurai vingt ans*, l'oralisation semble donc davantage traduire le jeune âge du narrateur que sa classe sociale. Michel n'utilise pas de termes appartenant à un lexique familier, et son usage des mots des autres laisse transparaître sa naïveté et son ignorance de notions qu'il répète parfois sans les comprendre :

Puisqu'il [l'oncle René] répète des mots bizarres et compliqués comme « capital », « profit », « moyens de production », « marxisme », « léninisme », « matérialisme », « infrastructure », « bourgeoisie », « lutte des classes », « prolétariat », etc., j'ai fini par les retenir même si de temps à autre, sans m'en rendre compte, je les mélange et ne les comprends pas toujours. (DV, 15)

Les mots des adultes, reflets de leur vision du monde, participent à la construction et à la trajectoire de l'enfant. Toutefois, Michel va aussi faire l'expérience de la contradiction entre différents discours et idées. Selon nous, sa trajectoire se caractérise par une certaine mobilité. Michel est un individu en apprentissage, amené à évoluer dans la société et à occuper un autre rôle une fois adulte. Cette situation « en devenir » lui permet d'avoir accès, en tant qu'observateur ou apprenant, à différents discours sociaux, qui induisent différents regards sur le monde – ce qui ne veut pas dire qu'il est imperméable à ces discours.

À partir de la représentation de la mobilité sociale du personnage-narrateur, le texte réfléchit donc à la question de la quête identitaire et de l'inscription dans le monde social de cet enfant et écrivain en devenir. Aidé par la fiction, il pose une question centrale : comment être soi parmi les autres, dans un monde de plus en plus morcelé ? La réflexion sur la mobilité de Michel se fait à deux niveaux : d'un côté, l'enfant découvrant différents univers n'a pas toujours les armes et les connaissances pour échapper aux manipulations et aux injonctions du discours social. Mais, à un second niveau, le lecteur

sent bien la présence d'un régisseur adulte⁴²⁴ qui structure le récit en utilisant notamment les incompréhensions et assimilations de l'enfant pour créer des effets d'ironie et de distanciation permettant la prise de conscience du lecteur, et la fiction d'enfance. Ce faisant, il en appelle à l'esprit critique du lecteur pour réfléchir aux injonctions présentes dans le monde social.

3.1. *Mobilités de l'enfant*

Force est de constater que la place de Michel dans la société est fluctuante, ou plutôt que l'enfant se situe dans un entre-deux familial, idéologique et social. Tout d'abord, le père (adoptif) de Michel est polygame. L'enfant est donc partagé entre deux familles. Il passe le plus clair de son temps dans la maison occupée par sa mère biologique, Maman Pauline, au sein de laquelle il est enfant unique, mais il va aussi effectuer des séjours chez son autre mère, Maman Martine, lorsque Pauline s'absente pour le travail, en compagnie, cette fois, de sept demi-frères et demi-sœurs. Ces séjours sont l'occasion pour Michel de présenter la galerie de personnages singuliers qui enrichissent son univers. Il décrit ainsi le « Français » Yaya Gaston (DV, 213), la coquette Georgette, le Sapeur Marius ou encore la petite Ginette. Ces portraits sont autant de prétextes pour dresser la fresque sociale de l'œuvre. Surtout, cette configuration permet d'opposer les deux situations familiales, en marquant la souffrance de Pauline, qui ne parvient pas à avoir un second enfant, ce qui crée des disputes fréquentes entre elle et Papa Roger. Aussi, Michel se demande à propos de Maman Martine :

Pourquoi elle n'accepterait pas de prendre une graine dans le ventre de ma mère et de la garder dans son ventre à elle pour que les enfants de Maman Pauline n'aillent plus au Ciel sans passer par la terre ? Si elle accepte ça, maman Pauline ne sera plus malheureuse. (DV, 228)

La mobilité de l'enfant est aussi de nature idéologique : Michel est confronté à différents discours qui ne véhiculent pas les mêmes valeurs. D'une part, il est perméable aux idées communistes de son oncle René et de l'institution scolaire ; d'autre part, il

⁴²⁴ En référence à la fonction de régie développée par Gérard Genette dans *Figures III, op. cit.*, p. 261-262 : « Le second [aspect du récit] est le *texte* narratif, auquel le narrateur peut se référer dans un discours en quelque sorte métalinguistique (métanarratif en l'occurrence) pour en marquer les articulations, les connections, les inter-relations, bref l'organisation interne : ces "organiseurs" du discours que Georges Blin nommait des "indications de régie", relèvent d'une seconde fonction que l'on peut appeler *fonction de régie*. » (En italique dans le texte).

écoute l'émission radiophonique à tendance capitaliste « La Voix de l'Amérique » en compagnie de Papa Roger. Enfin, la mobilité de Michel lui permet de côtoyer différentes catégories sociales. Sa propre famille est issue de la classe moyenne. Maman Pauline vend des bananes sur les marchés et Papa Roger est réceptionniste à l'hôtel Victoria Palace. Roger semble dépendant du bon vouloir de sa supérieure, Ginette, nom qu'il octroie en hommage à l'une de ses filles et qui lui permet d'augmenter son salaire de 130 francs CFA par mois. D'un autre côté, Tonton René, l'oncle communiste de Michel, fait partie – paradoxalement et ironiquement – de la haute bourgeoisie de Pointe-Noire : il vit dans un quartier riche et se procure les services d'un boy. L'apparente naïveté de Michel cache ici un discours critique sur l'hypocrisie de cet oncle :

Mon oncle prétend qu'il est communiste. Normalement les communistes sont des gens simples, ils n'ont pas la télévision, le téléphone, l'électricité, l'eau chaude, la clim et ils ne changent pas de voiture tous les six mois comme tonton René. Donc je sais maintenant qu'on peut être communiste et riche. (DV, 14)

La dernière phrase laisse présager de l'innocence de l'enfant qui ne comprend pas les contradictions de son énoncé. Or, le verbe « prétendre » dans la première phrase montre bien la présence d'un double discours, créant l'ironie du passage. Apparaît derrière la narrateur-enfant un autre énonciateur, adulte, qui utilise le masque de l'enfance pour proposer des énoncés à charge. Si Michel semble souscrire aux normes de son entourage et répéter les mots des adultes, cette répétition a pour résultat une altération et une modification du sens de ses propos, qui en sort transformé.

Enfin, l'enfant croise le chemin de Petit-Piment, personnage-narrateur d'un roman éponyme ultérieur d'Alain Mabanckou paru en 2015, mendiant qui lui racontera son enfance dans le village de Louboulou, et dont nous allons reparler. Il se trouve entre les lieux et entre différents discours. La mise en scène d'un personnage-enfant semble faire office de prétexte pour présenter, par l'intermédiaire de l'enfant, la galerie de portraits qui forment la fresque sociale du roman. Une telle construction est classique chez l'auteur : l'écrivain-narrateur éponyme Verre Cassé observe, comme Michel, les divers clients du bar Le Crédit a voyagé. Le personnage-enfant a ceci de singulier qu'il se présente comme un individu qui n'a pas toujours les connaissances nécessaires pour distinguer le vrai du faux. L'incompréhension ou l'assimilation de Michel est ainsi un important moteur de l'ironie du texte, préparant parfois une critique sociale acerbe, notamment à l'égard de l'assimilationnisme de l'institution scolaire et de l'hypocrisie de

l'oncle soi-disant communiste. Le narrateur-enfant du récit s'intègre donc dans cette société en même temps qu'il s'en détache, prenant de la distance pour la décrire et la commenter. Progressivement, des écarts vont se faire sentir entre l'enfant, sa vision du monde qui se développe, et les gens qui l'entourent. Il s'agit dès lors d'analyser la position de Michel, non seulement en termes de mobilité, mais aussi de déviance sociale.

3.2. *De la mobilité à la déviance ?*

Malgré sa naïveté apparente, Michel n'adhère pas toujours aux discours et aux normes qui l'entourent, ce qui prépare sa déviance sociale, son écart par rapport à la norme qu'on tente de lui imposer. Nous empruntons ce terme de « déviance » à Justin Bisanswa, qui l'a justement employé pour désigner les personnages romanesques d'Alain Mabanckou, en analysant particulièrement les romans *Black Bazar et Verre Cassé*. Selon lui,

Mabanckou a bien saisi que ce qui suscitait la déviance était moins un excès de conformisme que le décalage insupportable entre ce que l'on attend d'un individu donné et les règles du jeu qu'on lui impose de suivre. [...] Ainsi, ce qui est en jeu et que l'univers du roman questionne, c'est l'étroitesse des normes sociales. Il s'interroge sur la capacité de l'individu à les rendre plus flexibles ou à les remodeler, tout en suivant le cours de son destin. En somme, la grande question qui obsède Mabanckou est celle de savoir si on peut rester soi, c'est-à-dire suivre le chemin tracé depuis longtemps par les normes, convenances et contraintes anciennes, et, dans le même temps, ne pas se replier dans son petit cercle et se libérer⁴²⁵.

Bisanswa précise que la déviance n'est jamais posée une fois pour toutes. Au contraire, « l'étrangeté accompagne toujours les fables déviantes que nous raconte Mabanckou. On a l'impression qu'un caractère hypothétique les enrobe comme si le roman était un jeu fait de suppositions et de supputations qui répondent à la question de l'éventualité d'une déviance⁴²⁶ ». Comme de fait, la trajectoire de Michel semble actée, dès le départ, par l'aura d'étrangeté et de surnaturel qui l'entoure et qui témoigne d'un écart par rapport à la norme. L'enfant semble nourrir une relation privilégiée avec la mort et l'au-delà, qui échappent à toute norme que pourrait tenter d'imposer la société. L'enfant transgresse les

⁴²⁵ Justin Bisanswa, « Petites sociologies de la déviance et des gradins sociaux chez Alain Mabanckou », *art. cit.*, p. 40-41.

⁴²⁶ *Ibid.*, p. 40.

lois humaines en communiquant, par le biais de prières, avec ses deux grandes sœurs mortes-nées, qu'il rebaptise sa Sœur-Étoile et sa Sœur-Sans-Nom. Dans le contexte du roman, l'étrangeté provient du fait qu'il est difficile de savoir si cette relation est le résultat d'une imagination enfantine ou d'une connexion surnaturelle entre esprits : « Je n'arrive pas à fermer les yeux. Je respire mal à cause de la moustiquaire. Elle empêche Ma Sœur-Étoile et Ma Sœur-Sans-Nom de bien voir mon visage, il faut que je l'enlève ce soir. » (DV, 298. Voir aussi 227 : 290, etc.)

De plus, l'enfant a des visions durant lesquelles il s'imagine en cadavre. La moustiquaire couvrant son lit lui apparaît alors comme un voile mortuaire révélant sa véritable nature, figurant parfaitement cette proximité entre l'enfant et la mort :

J'ai tout dit à papa Roger. Oui, j'ai dit que je ressemble à un petit cadavre lorsque je suis dans ma moustiquaire, qu'un jour, si on ne fait pas attention, je vais mourir pour de vrai là-dedans et qu'on ne me verra plus sur cette Terre car je serai parti là-haut pour rejoindre mes deux grandes sœurs que je n'ai pas connues parce qu'elles étaient trop pressées d'aller directement au Ciel. (DV, 19-20)

Ces rapports entre Michel et l'au-delà tissent un réseau suggérant l'aspect surnaturel de l'enfant. L'œuvre de Mabanckou cultive en ce sens l'ambivalence de son personnage. L'auteur semble proposer un jeu et une reconfiguration, dans le texte, de la figure mythique de l'*abiku*⁴²⁷, ou « enfant-né-pour-mourir », présent en Afrique et en Orient. L'*abiku* est un enfant mort à la naissance qui se réincarne dans l'enfant suivant, avant de l'amener à mourir à son tour, soit à la naissance, soit plus tard. Agnès Lainé le décrit justement comme « un enfant qui ne veut pas rester parmi les vivants⁴²⁸ » : « Pour les sociétés du sud du Bénin, il aurait même conclu, avec les autres *abikus*, une sorte de pacte, d'alliance secrète, qui l'oblige à revenir auprès d'eux dès lors que ce pourquoi il est venu provisoirement sur terre est accompli⁴²⁹ ». Si un *abiku* ne meurt pas, sa vie est semée d'embûches, car « les autres *abikus* ne lui pardonneront pas de les avoir oubliés et d'avoir trahi son serment⁴³⁰. » Ce jeu de Mabanckou autour d'un mythe existant semble surtout

⁴²⁷ En langues fon et yoruba.

⁴²⁸ Agnès Lainé, « Mythes et réalités : les enfants-nés-pour-mourir en Afrique de l'Ouest », dans *Episteme. Revue sénégalaise d'histoire, sociologie, philosophie des sciences et des techniques*, n°1 (1990), [en ligne]. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00365086> [Page consultée le 15 décembre 2021], p. 3.

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁴³⁰ *Id.*

révéler le potentiel fantasmatique et onirique de l'enfance, objet de croyances, de transfigurations et empreint de mystère, que l'auteur transpose dans la fiction.

Si ces éléments suggèrent une possible déviance de l'enfant par rapport aux normes humaines qui régissent la vie et la mort, la déviance devient également sociale quand les autres personnages du roman se mettent à accuser Michel d'être un sorcier ayant volé la clé du ventre de sa mère, empêchant celle-ci de tomber à nouveau enceinte, et donc portant atteinte à la vie même. C'est Lounès, son meilleur ami, qui lui annonce que ses parents sont allés consulter un féticheur :

Le féticheur a interrogé ses fétiches et ces fétiches ont dit que si ta mère ne peut pas avoir un autre enfant c'est à cause de toi.

- MOI MICHEL ?

- Oui, toi. D'après ces fétiches, tu es un enfant le jour et une grande personne la nuit, avec des cheveux blancs, et quand il fait noir tu sors de ton lit pour aller retrouver d'autres vieux qui n'aiment pas ta mère et qui complotent contre elle.

- Et tu crois ça ? Ce féticheur est un menteur ! (DV, 304-305)

Michel se transforme en « enfant-vieux » et en sorcier en dépit de son identité enfantine. Cette scène atteste d'un conflit entre l'enfant et les autres personnages au sujet de lui-même, et place Michel face à sa propre altérité. Ce dernier s'étonne et se révolte de façon récurrente dans le chapitre, répétant « Ce féticheur est un menteur ! », « C'est pas vrai ! C'est pas vrai ! » ou encore, après le passage cité : « J'ai pas de clé, moi. » (DV, 306) Il retourne enfin l'accusation vers son émetteur en qualifiant le féticheur de « sorcier ». Finalement, la position sociale du féticheur légitime sa parole par rapport à celle de l'enfant, ce qui montre que le problème n'est pas que Michel use de magie, mais qu'il le ferait dans un cadre obscur, comme le souligne Lounès : « Michel, ce sorcier-là ne peut pas mentir, il était le féticheur du président de la République. » (DV, 306)

Il est étonnant que la déviance soit ici imposée à l'enfant par la société elle-même. Elle devient pour ainsi dire le rôle social de l'enfant au sein de celle-ci. En niant porter atteinte à l'ordre des choses, Michel acte sa déviance sociale en s'opposant à ce que la société tente de lui imposer. Mais quand il finit par accepter cette fonction (« Comme il [Lounès] insiste trop, comme je ne sais plus ce que je vais répondre, j'accepte tout » (DV, 306)), il consent aussi à endosser le rôle du déviant, de celui qui sort la nuit pour comploter contre sa mère et contre la vie. Michel fait ici face à un dilemme cornélien : pour ramener l'ordre social, c'est-à-dire une situation dans laquelle sa mère pourrait avoir un autre enfant, il doit embrasser cette déviance qu'on lui impute. Il se met

donc à la recherche de la clé du ventre de sa mère dans les poubelles de la ville et finit par lui remettre une clé :

- Maman, j'ai quelque chose pour toi...
Je sors la clé et la lui montre, elle la prend vite et se met à pleurer très fort. [...] Je suis désormais soulagé, et j'espère qu'un enfant arrivera dans notre maison. De préférence une fille. (DV, 376).

Le lecteur assiste bien à un « devenir-sorcier » du personnage-enfant. Celui-ci, jouant la fable que les autres personnages s'inventent, réalise cette fiction dans le réel de l'œuvre, sans que le lecteur sache véritablement s'il y croit ou non, s'il s'agit bien d'une fable, comme il l'affirmait au départ, ou s'il a embrassé la fonction sociale qu'on lui impose. Ainsi, l'enfant est bien « soulagé », mais on ne sait pas vraiment s'il est soulagé d'avoir quitté la fiction ou d'y être entré. La question se pose encore davantage lorsqu'il tend une seconde clé à son amie Caroline, dépassant ainsi les attentes des autres personnages, en lui disant : « Garde-la bien. Je sais que tu en auras besoin un jour pour ouvrir ton ventre. » (DV, 379) La question qui se pose est celle-ci : Michel joue-t-il un rôle social ou a-t-il fini par trouver, dans les injonctions de la société, sa véritable identité ?

3.3. L'apprentissage du monde social : un art de la négociation

Michel semble donc faire l'apprentissage des normes sociales et se conformer à ce que les autres personnages attendent de lui, soit pour s'assimiler, soit pour maintenir les apparences. Son itinéraire pose plusieurs questions, qui ont notamment trait à ce que signifient véritablement déviance et norme sociales. Son statut mobile et incertain lui permet en effet d'interroger son rapport aux normes et la manière dont la société le (pré)définit. La question de la frontière entre la normalité et la déviance se pose surtout lors des moments que Michel passe en compagnie du mendiant Petit-Piment, alors qu'il fouille les poubelles à la recherche de la clé du ventre de sa mère. Ce dernier ne se mêle pas aux autres, ne travaille pas et vit dans la rue : il incarne donc parfaitement le déviant, celui qui ne participe pas au fonctionnement normal de la société, et donc à ses lois. Il est aussi qualifié de fou par d'autres personnages, comme Geneviève, l'une des fréquentations du demi-frère de Michel : « fais attention, cet homme est d'abord un fou » (DV, 322). La première altercation entre l'enfant et l'itinérant permet de constater que la folie est bien avant tout une construction sociale :

Comme je fouillais en parlant tout seul, un fou qui cherchait de la nourriture à quelques mètres de moi a éclaté de rire. Il a dit que le monde avait beaucoup changé, qu'aujourd'hui les gens deviennent fous depuis l'enfance. De son temps c'étaient les grandes personnes qui étaient folles, pas les enfants.

- Depuis quand tu es fou, mon petit ? il m'a demandé.

[...] Je lui ai répondu que je n'étais pas un fou comme lui, que moi je cherchais la clé du ventre de ma mère, que je suis un garçon normal qui va à l'école des Trois-Martyrs, que je suis un élève moyen, très assidu, et que peut-être j'aurai bientôt mon certificat d'études et que j'irai au collège des Trois-Glorieuses. Là-bas je rejoindrai Lounès, je vais gabarer dans le Train ouvrier comme Jean-Paul Belmondo dans *Peur sur la ville*.

Il a encore ri et a roulé dans les ordures on dirait un enfant qui joue dans le sable de la Côte sauvage. (DV, 311)

On comprend que la folie constitue une catégorie sociale prédéfinie, elle-même régie par des codes et des normes, et qui fait donc partie intégrante de la société. Michel est identifié à un fou car il parle tout seul et fouille les poubelles, tandis que la folie de Petit-Piment se justifie uniquement, pour Michel qui reconduit des stéréotypes sociaux, par son apparence et son statut de mendiant (comme le montre la périphrase « un fou qui cherchait de la nourriture »). Le fou se définit surtout dans l'extrait en ce qu'il s'oppose à la normalité par laquelle Michel tente désespérément de se définir, utilisant les adjectifs « normal » et « moyen » pour se qualifier, et invoquant son inscription dans le tissu social par le biais de la scolarisation et de ses relations.

Si folie et normalité semblent prédéfinies dans les discours des personnages, le texte nous semble jouer, à un second niveau, sur l'ambivalence de la position de Michel, que nous avons déjà remarquée mais qui s'amplifie lorsque l'enfant se trouve en compagnie de Petit-Piment. Celle-ci est reflétée dans l'extrait par la référence au film *Peur sur la ville*⁴³¹ : dans la scène mentionnée ci-dessus, l'enquêteur incarné par Jean-Paul Belmondo poursuit un tueur en série accusé de démence, autrement dit un « fou ». Michel s'identifie à l'enquêteur, qui symbolise la force de la Loi et représente donc la norme, mais qui est aussi dans le film menacé d'être exclu des forces de l'ordre s'il n'arrête pas le meurtrier. Il est donc, comme Michel, menacé d'exclusion sociale s'il ne joue pas son rôle correctement. De plus, le texte joue sur la porosité entre les personnages de Michel et de Petit-Piment : les noms qui caractérisent les personnages dans l'extrait, répétés plusieurs fois, « fou » et « enfant », sont interchangeable et attribués tour à tour à chacun d'entre eux : Michel est qualifié à plusieurs reprises de fou par Petit-Piment, qui

⁴³¹ Henri Verneuil (prod.), *Peur sur la ville*, Paris, Cerito films, 1975.

souligne paradoxalement l'opposition entre folie et enfance, et donc la déviance que constitue cette association. D'un autre côté, Petit-Piment lui-même ressemble, selon Michel, à un enfant. Le texte nous fait par là comprendre la connexion entre les deux personnages, mais aussi de manière plus générale celle entre la folie et l'enfance.

Qui plus est, Petit-Piment, comme Michel, entretient des liens avec l'au-delà, puisqu'il « discute avec ceux qui sont partis. Eux ils ne [l]e regardent pas comme les vivants [l]e regardent. » (DV, 320) Des similitudes se font sentir entre l'enfant et le fou, entre l'*abiku* et celui qui parle avec les esprits des morts. Lors de ces rencontres le plus souvent crépusculaires, dans la rue ou au cimetière, des espaces obscurs et déserts, les deux personnages créent une société alternative et marginale qui entretient également des liens avec l'invisible. Enfin, Petit-Piment entreprend d'aider Michel à trouver la fameuse clé permettant d'ouvrir le ventre de sa mère (DV, 312), ce qui souligne encore la proximité entre les deux personnages.

Ce faisant, la frontière entre normalité et folie devient à son tour de plus en plus floue. En apprenant à connaître Petit-Piment, Michel va progressivement remettre en question ces catégories : « Toi tu n'es pas méchant, sinon tu allais me chasser de ta poubelle. Donc tu es fou, mais pas beaucoup, seulement un tout petit peu. Peut-être d'ailleurs que tu n'es pas vraiment fou et que c'est les gens qui croient que tu es fou. » (DV, 318) Petit-Piment finit par lui avouer qu'il n'est en réalité pas un fou, mais un philosophe, deux catégories qui seraient identiques dans le regard de la société : « Mon petit, je ne suis pas fou. Ce sont les gens qui me prennent pour un fou. Moi je suis philosophe, et j'ai un bac en lettres et philosophie. [...] Un philosophe c'est quelqu'un qui a beaucoup d'idées que les autres n'ont pas pu avoir. » (DV, 312) Ces deux répliques invitent le lecteur à lire ce qui se cache derrière les apparences du monde social. La folie semble synonyme de marginalité, et les déviants rassemblent peut-être justement ceux qui questionnent le bien-fondé des normes.

Les deux personnages s'opposent toutefois dans leur manière d'envisager la marginalité et la norme. Tandis que Petit-Piment, errant dans les cimetières, en a fait son mode d'existence, Michel est effrayé par ces rencontres et aspire à retourner aux lumières de la société : « J'ai peur que la nuit m'attrape ici au moment où chaque fantôme va revenir dans sa tombe pour se reposer après une longue promenade dans les quartiers de la ville. » (DV, 370) Sa description de ces moments témoigne d'ailleurs d'une tentative

de normaliser ses échanges avec Petit-Piment. Quand ce dernier accepte de l'aider dans ses recherches, il note : « On a fouillé ensemble. On se parlait *comme si* on était des amis de l'école. » (DV, 312. Nous soulignons) De même, à la fin de cette première rencontre, alors qu'il se rend compte que Petit-Piment, contrairement à lui, apprécie ce moment, il invoque comme excuse l'autorité parentale, qui fait signe vers le monde social : « Je dois rentrer, sinon mes parents vont se fâcher. » (DV, 319-320)

Ce type de remarques montre moins l'élan que la contrainte qui pousse Michel vers le monde social et qui lui intime de surveiller ses réactions : « Je me sens léger, j'ai encore envie de rire fort, très fort comme tout à l'heure. Mais si je ris les gens risquent de me prendre pour un petit fou. » (DV, 370). L'œuvre met ainsi en avant la tension entre le plaisir que Michel éprouve à l'égard de ces rencontres et sa honte lorsqu'il pense au regard des autres posés sur lui, qui pourraient l'assimiler à Petit-Piment et, donc, le dévaluer socialement : « Les gens qui nous voyaient s'imaginaient que moi j'étais son enfant. Mes habits étaient sales on dirait un mécanicien qui répare un moteur d'une vieille voiture. » (DV, 319) Finalement, quand l'enfant obtient les clés, il quitte Petit-Piment « sans lui dire au revoir. » (DV, 370)

Michel tente ainsi de se définir à la lumière du regard des autres. Ce regard constitue le résultat d'un jeu de fantasmes, de projections symboliques. Mais contrairement à Verre Cassé, par exemple, qui embrasse sa déviance, Michel vise à satisfaire ce regard social et à rentrer dans la norme. En cela, il réagit bien à une menace que le social fait peser sur lui, incarnée par d'autres personnages du roman, notamment Lounès : « Toi et moi on ne fait que jouer comme des idiots ici alors que ta mère souffre. Tu trouves ça normal, toi ? Il faut que tu penses à elle maintenant. Tu dois retrouver cette clé... » (DV, 354) Caroline, de la même manière, lui impose un chantage : « Moi je suis ta femme, et c'est pas Mabelé que j'aime, est-ce que tu comprends ça ? Mais si tu ne donnes pas cette clé à ta mère on va encore divorcer et je vais vivre cette fois-ci pour de bon avec Mabelé. » (DV, 362) Face à ces injonctions, Michel choisit, dans les faits, non de « rester soi », mais d'être accepté.

A priori, il s'agit bien d'une capitulation. Mais la possibilité d'embrasser la déviance pour être soi reste tout de même sous-jacente, jusqu'à la dernière page du roman, qui exprime un désir de liberté :

Moi je cherche une autre route, ma route du bonheur, celle que je prendrai pieds nus, en plein soleil, même si le goudron me brûle. J'arriverai loin, très loin, là où toutes les routes du monde se croisent, là où on retrouve les gens qui nous ont quitté et qui n'ont plus le même visage comme lorsqu'on les avait connus sur Terre. Cette route-là je dois bien la garder dans ma tête, je ne veux pas qu'elle n'existe plus quand je serai grand sinon je vais me perdre au milieu des gens méchants qui ne m'aiment pas et qui cherchent à me faire du mal. Sur cette route je marcherai alors comme les crabes qui se baladent sur le sable de notre Côte sauvage : on croit qu'ils vont aller à gauche, ils font demi-tour, ils s'arrêtent sans savoir pourquoi, ils tournent en rond, et ils repartent en vitesse vers la droite avant de revenir à gauche. Mais ce que j'aime chez les crabes c'est qu'ils savent toujours où ils vont aller, et ils finissent par arriver tôt ou tard alors qu'ils ont plusieurs pattes qui ne sont jamais d'accord entre elles et qui n'arrêtent pas de se chamailler en cours de route. Quand je prendrai cette route du bonheur je saurai alors que j'ai enfin grandi, que j'ai maintenant vingt ans. (DV, 381-382)

Cette fin symbolique permet de nuancer la soumission apparente du personnage au regard social, Michel semblant davantage négocier son rapport aux normes que les accepter entièrement. Il affiche son désir de trouver sa voie en dehors des cadres, dans l'au-delà de ses gens morts qui communiquent encore avec le vivant, et contre les « gens méchants » qui ne veulent pas son bonheur mais le maintien de l'ordre. Sa comparaison avec le crabe, qui virevolte, marche de biais, peut aussi rendre visible son rapport au monde social et à sa propre marginalité. Loin d'être linéaire, son parcours affiche la circonvolution de la liberté, et donc du bonheur, méprisant le regard des autres. Cet espoir d'une prise d'indépendance est associé à l'âge adulte et n'est pas actualisé dans le texte, l'enfant étant conscient des faibles possibilités que lui confèrent son âge. Michel expose un idéal tourné vers l'avenir, pour le moment de l'ordre du fantasme, qui manifeste la pression du monde social sur les plus jeunes.

Le regard des autres personnages sur l'enfant bouleverse le « signifié » de ce dernier. Souvent contradictoires, signalant différentes positions et différents discours sociaux, ils accentuent l'apparence d'énigme du personnage-enfant en le voilant d'un halo étrange. Si, dans *Le Grand Cahier*, les personnages secondaires dévoilent subrepticement les leures de la narration, dans *La Vie devant soi* et dans *Demain j'aurai vingt ans*, ils permettent le surgissement dans le texte d'un conflit entre le personnage-enfant et la société du roman. Momo et Michel n'ont d'autre choix que de se définir à partir des règles que la société leur impose. Le premier est malmené par les inconnues biographiques qui brouillent son identité, tandis que le second se voit attribué une fonction malgré lui. Dans les deux cas, les injonctions permettent une réflexion sur l'altérité, en soi et hors de soi.

Elles mènent l'enfant d'un conflit extérieur vers un conflit intérieur, figuré dans le texte par des incohérences, des manques et les attitudes ambivalentes des personnages. Par la fiction, les œuvres mettent en scène l'hybridité de tout un chacun, obligé de négocier sa place et son identité par rapport à ce que les autres projettent sur lui.

Chapitre 3. L'enfant en retrait

Contrairement aux œuvres analysées jusqu'à présent, le personnage-enfant de *Solo d'un revenant* et de *La Fille du Gobernator* n'est pas le narrateur. Le narrateur autodiégétique de *Solo d'un revenant* n'est pas l'enfant-soldat du texte, tandis que *La Fille du Gobernator* est un roman à la troisième personne narré par un narrateur extra- et hétérodiégétique. Dans les deux cas, le pronom personnel associé à l'enfant n'est plus le « je » mais le « il », qui le frappe du sceau de l'extériorité. Il est donc plus difficile pour le lecteur d'avoir accès à sa conscience, ou plutôt de distinguer ses pensées de celles des autres personnages qui l'observent, d'autant que ces derniers teintent sa représentation de leur subjectivité. L'enfant négocie donc avec peine sa place et son rôle dans le récit et est forcé de se retirer, voire de s'effacer, au profit du masque qu'on lui impose. Autrement dit, le regard que le lecteur pose sur le personnage-enfant est modalisé par d'autres regards omnipotents, voire « tortionnaires » (FG, 163), qui opacifient⁴³² son sens, permettant sa fictionnalisation. Nous nous proposons de dresser son portrait par le biais des marques de sa médiatisation par d'autres regards.

1. La (sur)médiatisation de l'enfant-soldat dans *Solo d'un revenant*

Maïs est un personnage secondaire du roman, qui n'apparaît qu'épisodiquement et ne fait pas directement partie de la quête du narrateur. Ce dernier, de retour dans la partie sud de la ville imaginaire de Gloria Grande, réunifiée après une guerre civile qui a duré dix ans, est à la recherche d'un ancien ami, Asafo Johnson. Du point de vue de la fonction actantielle des personnages, telle qu'elle est développée par Roland Barthes ou par Propp, Maïs fait figure d'adjuvant du narrateur. Devinant qu'il est impliqué dans une quête dont il ne veut pas révéler le but (le meurtre d'Asafo), il lui propose de lui fournir des armes :

- Laisse-moi te dire où trouver des armes selon tes besoins. Sans blague.
Tu n'oublies pas. Selon tes besoins. Des armes à prix pacotille. Que vas-tu faire de ton retour ?

⁴³² Selon Jean Dubois, plus un énoncé est modalisé par la présence du locuteur, plus il est rendu opaque pour le récepteur : « Le double concept de transparence et d'opacité (T. Todorov) se situe du côté du récepteur alors que le concept de modalisation se place du côté de l'émetteur et que celui de distance, qui est réversible, est relativement neutre. » (« Énoncé et énonciation », dans *Langages*, n°13 (1969), p. 106.)

- Je recherche quelqu'un, dit le revenant. Je viens chercher quelqu'un.
- Ça, je sais. (SR, 48-49)

Le narrateur parle parfois de lui-même à la troisième personne et se surnomme « le revenant », dans une tentative d'objectivation de lui-même et de son discours, mais aussi pour souligner l'« inquiétante étrangeté » qu'il ressent à être de retour dans une ville qu'il reconnaît et ne reconnaît pas à la fois. Malgré cette attitude distanciée, le récit est bien narré par lui à la première personne, et donc envahi par sa subjectivité.

Du point de vue de la sémiologie du personnage de Philippe Hamon, Maïs, ancien enfant-soldat (ou ado-combattant, selon les terminologies), fait également figure de personnage-référentiel, catégorie qui comprend des

personnages historiques (Napoléon III dans *Les Rougon-Macquart*, Richelieu chez A. Dumas...), mythologiques (Vénus, Zeus...), allégoriques (l'Amour, la Haine...) ou sociaux (l'ouvrier, le chevalier, le picaro...). Tous renvoient à un sens plein et fixe, immobilisé par une culture, et leur lisibilité dépend directement du degré de participation du lecteur à cette culture (ils doivent être *appris* et *reconnus*). Intégrés à un énoncé, ils serviront essentiellement « d'ancrage » référentiel en renvoyant au grand Texte de l'idéologie, des clichés, ou de la culture ; ils assureront donc ce que Roland Barthes appelle ailleurs un « effet de réel » [...]⁴³³.

Du point de vue de son statut d'enfant-soldat, Maïs constitue bien un type social, tout comme, d'ailleurs, le personnage de Bachir dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi. Son portrait se voit conditionné par les attentes du narrateur, mais également par celles du lecteur qui lit l'œuvre et qui a lui-même en tête une idée prédéfinie de ce qu'est un enfant-soldat. Avant d'étudier spécifiquement le regard posé sur Maïs par le narrateur, il faut donc analyser cet autre regard, issu de l'idéologie, qui contamine sa représentation et les attentes du lecteur. Nous montrerons que Kossi Efoui déjoue ces dernières et remet en question les stéréotypes.

⁴³³ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*, p. 95. En italique dans le texte.

1.1. *Jeux autour d'un personnage-référentiel*

La figure de l'enfant-soldat, telle qu'elle est représentée par les instances critiques, médiatiques et humanitaires, apparaît souvent sous les traits d'un enfant africain⁴³⁴ très jeune et armé. Alcinda Honwana insiste sur le fait que cette figure est emblématique de l'Afrique contemporaine dans l'imaginaire collectif :

L'image de l'enfant africain porteur d'une kalachnikov plus grande que lui est d'ailleurs devenue le symbole d'une violence typiquement africaine, une violence barbare qui dépasse l'acceptable et le rationnel pour le regard occidental. [...] Ainsi, sur les neuf rapports produits par Human Right Watch sur l'emploi d'enfants soldats dans les dix dernières années, sept concernent des pays d'Afrique subsaharienne⁴³⁵.

Des chercheurs ont montré que les enfants-soldats ne sont pas une spécificité des guerres contemporaines⁴³⁶. Ils sont également loin de n'être qu'africains, et on en retrouve dans des conflits du monde entier, notamment en Europe lors de la Première Guerre Mondiale. Enfin, Manon Pignot pense que l'expression « enfant-soldat » donne l'illusion qu'il s'agit de très jeunes enfants, alors qu'en réalité, « même s'il est indéniable que des jeunes sont, aujourd'hui encore, enrôlés de force dans des groupes armés, la multiplicité des cas étudiés a révélé que nous avons affaire à des adolescents »⁴³⁷. L'expression reflète selon elle davantage un « regard occidental qui exacerbe volontairement leur caractère enfantin au détriment d'une vision plus nuancée, celle de combattants juvéniles⁴³⁸ ». La conséquence serait de préserver la vision d'un continent africain en proie à la violence et au chaos. Selon Honwana, ces représentations criminalisant l'Afrique justifient l'interventionnisme occidental sur le continent. Elles sont également présentes dans la critique littéraire. Daniel Delas, par exemple, estime que « les guerres post-coloniales ont fait entrer le continent noir dans ce que le sociologue Wolfgang Sofski a justement appelé l'ère de l'épouvante [...]. Dans ces sociétés fortement dérégulées, tout récit d'enfance devient un récit de guerre⁴³⁹. »

⁴³⁴ Alors que l'enfant-soldat n'est pas uniquement présent en Afrique.

⁴³⁵ Jean-Hervé Jézéquel, « Les enfants soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », dans *Vingtième Siècle : revue d'histoire*, n° 89 (2006), p. 99.

⁴³⁶ Les avis divergent sur la date exacte. D'après Manon Pignot, on trouve des enfants-soldats dès le XIX^e siècle (Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat, XIX^e-XXI^e siècles : une approche critique*, Paris, Armand Colin, 2012, p. 8). Mouzayan Osseiran-Houballah, quant à lui, estime que la généralisation des armes légères semi-automatiques depuis la fin de la Guerre Froide, facilite l'utilisation d'enfants de moins de dix ans dans les conflits armés (*L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, Paris, Odile Jacob, 2003, p. 32).

⁴³⁷ Manon Pignot (dir.), *L'Enfant-soldat, XIX^e-XXI^e siècles : une approche critique*, op. cit., p. 205.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 9.

⁴³⁹ Daniel Delas, « Quelle voix pour l'enfance ? Sur les récits d'enfants-soldats africains », dans *Études*

Dans cette perspective, l'enfant-soldat se constitue en signe « mythique », au sens où l'entend Roland Barthes dans *Mythologies*, à l'intersection entre sémiologie et idéologie :

Il faut ici prendre garde que contrairement au langage commun qui me dit simplement que le signifiant exprime le signifié, j'ai affaire dans tout système sémiologique non à deux, mais à trois termes différents ; car ce que je saisis, ce n'est nullement un terme, l'un après l'autre, mais la corrélation qui les unit : il y a donc le signifiant, le signifié et le signe, qui est le total associatif des deux premiers termes. Soit un bouquet de roses : je lui fais signifier ma passion. N'y a-t-il donc ici qu'un signifiant et un signifié, les roses et ma passion ? Même pas : à dire vrai, il n'y a ici que des roses « passionnalisées ». Mais sur le plan de l'analyse, il y a bien trois termes ; car ces roses chargées de passion se laissent parfaitement et justement décomposer en roses et en passion : les unes et l'autre existaient avant de se joindre et de former ce troisième objet, qui est le signe. Autant il est vrai, sur le plan vécu, je ne puis dissocier les roses du message qu'elles portent, autant, sur le plan de l'analyse, je ne puis confondre les roses comme signifiant et les roses comme signe : le signifiant est vide, le signe est plein, il est un sens⁴⁴⁰.

De la même manière que la rose rouge est érigée en symbole de l'amour-passion, l'enfant-soldat, véritable allégorie, apparaît dans les discours médiatiques, critiques et humanitaires contemporains comme un système sémiologique à trois termes, qui véhicule une idéologie néocoloniale : l'enfant-soldat (le signifiant), l'Afrique en proie au chaos (signifié) et un signe mêlant ces deux premiers termes, pour faire de l'enfant-soldat un emblème de cette « ère de l'épouvante ».

Kossi Efoui, en créant un personnage enfant-soldat, rappelle dans le texte les stéréotypes associés à ce personnage. Mais, dans le même temps, il travaille à les désamorcer et, ce faisant, déjoue les attentes de son lecteur, créant un personnage complexe, hybride, non réductible à ces représentations toutes faites. Plusieurs éléments du portrait typique de l'enfant-soldat sont ainsi absents ou transformés. Tout d'abord, aucune des appellations désignant traditionnellement l'enfant-soldat (enfant-soldat, ado-combattant ou encore *kadogo*⁴⁴¹) n'est présente : la fonction de Maïs est suggérée sous la forme d'une litote, par la mention de son « nom de maquis » (SR, 42) – le maquis étant un autre stéréotype associé aux conflits armés – ou par l'adjectif « combattant » (SR, 43) et par la formule périphrastique à valeur de litote « sa vie de rebelle passée sous les ordres

littéraires africaines. L'enfant-soldat : langages et images, n°32 (2011), p. 55-56.

⁴⁴⁰ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 2014 (1957), [livre numérique], p. 288.

⁴⁴¹ Terme qui désigne l'enfant-soldat en swahili et qui est parfois présent dans les textes littéraires.

d'autres rebelles » (SR, 42). De plus, Maïs n'est pas un jeune enfant, il est un adolescent de « seize-dix-sept ans » (SR, 41), selon les estimations du narrateur. Il est aussi un *ancien* enfant-soldat, démobilisé, comme le souligne très vite le « revenant » :

Ancien combattant de dix-sept ans, récompensé par une carte lui donnant gratuitement droit aux places réservées dans les bus, il avait décidé de ne pas rejoindre les gentils soldats, comme il appelle les agents en uniforme local du Camp Mandela où, en guise d'entraînement, on passe son temps à jouer au football, un sport qu'il exècre parce qu'il déteste qu'on lui tire le maillot.

Et puis il n'aimait pas cet uniforme, à mi-chemin entre la combinaison d'aviateur et la salopette de mécanicien, qu'on reçoit comme un cadeau de baptême en échange de sa bonne volonté. Il n'aime pas l'idée d'un endroit où l'on ne peut pas choisir ses fringues. (SR, 43).

Les attentes tragiques ou épiques du lecteur sont désamorçées par la description parodique de l'armée, dont Maïs, au discours indirect libre, et le narrateur soulignent ironiquement, non l'héroïsme ou la barbarie, deux thèmes classiques des récits de guerre, mais l'oisiveté et les mauvais goûts vestimentaires. Qui plus est, Maïs ne se réduit pas, dans le texte, à son identité d'enfant-soldat. Il s'est reconverti en pourvoyeur d'objets (illicites ou non) et de services en tous genres : « agent de change express, interprète et crieur public pour une association caritative, réparateur ambulancier qu'on appelle ici homme-outil, “petite main” pour un négociant chargé de faire pour les marins des emplettes allant du tissu wax à la poupée gonflable bon marché » (SR, 44). Certains des services qu'il propose, comme la livraison d'armes, et certains de ses talents rappellent son ancienne fonction guerrière, sans pour autant l'y réduire : « Il dit qu'il est capable de loger une balle entre les deux yeux d'un nain sur une distance de cent mètres ou de six cents mètres, je ne sais plus, j'entends mal tout ça, et il dit avec quelle discrétion il sait se montrer personne élégante, à toute épreuve. » (SR, 44) L'ironie, là encore, est palpable dans le décalage entre le cliché de l'enfant-soldat et la réalité des activités du personnage. Enfin, Maïs est associé à l'univers du *reggae*, généralement rattaché à la non-violence : il passe son temps avec un groupe de musique appelé Cantankerous, dont il se présente comme le « producteur en chef » (SR, 110), ce qui accentue la dimension hétéroclite de son portrait.

Le nom de guerre de Maïs, Gavroche, pose également la question de la représentation de l'enfant-soldat qu'elle implique. Dans la plupart des récits d'enfants-soldats, la mention du nom de guerre est un topos et symbolise la nouvelle identité de l'enfant enrôlé. Il appelle souvent des référents sanglants, tirés de l'Histoire ou de la culture cinématographique ou télévisuelle. Pensons à Bachir Benladen dans *Transit de*

Waberi, ou à Johnny « Chien Méchant » dans le roman éponyme d’Emmanuel Dongala. La nouvelle identité de l’enfant ou de l’adolescent va généralement de pair avec une tenue vestimentaire voyante et hétéroclite, faite de pièces qui tiennent à la fois du trophée de guerre et du talisman supposé porter chance⁴⁴². Kossi Efoui rappelle ces représentations stéréotypées dans son roman, alors que le narrateur présente les Rebelles, mais nous semble en réalité dépasser la vision misérabiliste et violente de l’enfant-soldat par un portrait comique :

Des Rebelles croque-mitaines aux noms emphatiques, désormais illuminés par des flashes dans un décor de maquis : Hannibal Katanga, Bantou Cosa Nostra, Ninja Tirailleur, Zeus Brigadier, Zoulou Yakusa, Sergent Pepper.

On en verra, à quelque temps de là, sauter sur la capitale pour opérer des pillages, au bout desquels ils complèteront leurs déguisements avec des verroteries, des masques de farces et attrapes, des cravates sur le cou nu, des gants d’artisan, certains s’attifant de perruques blondes, de tutus de robes de mariées : des clowns s’apprêtant à faire figuration de nègres dans un tournage de *Tintin au Congo*, on aurait dit, si tout cela n’affichait tant d’effroi et de mortalité.

Il faut imaginer, c’est la mort qui s’entraîne à rire. (SR, 92)

Le narrateur décrit la criminalisation des enfants des rues, devenus des tueurs, de manière originale, les dépeignant comme des enfants déguisés pour une fête costumée (« déguisements », « verroteries », « masques de farces et attrapes », « faire figuration de nègres » etc.). Étrangement, il s’éloigne du cliché de l’Afrique en guerre pour invoquer l’univers colonialiste et raciste de *Tintin au Congo*⁴⁴³, dans lequel les Africains sont vus comme des individus simples, légers et naïfs, reconduisant le mythe du bon sauvage. Cette filiation met en avant le comique de situation qui confère un caractère grotesque et non sérieux à l’enfant-soldat. Il suggère aussi qu’un stéréotype a laissé place à un autre

⁴⁴² Emmanuel Dongala mobilise particulièrement ce motif de la tenue vestimentaire pour faire le portrait de l’enfant-soldat dans *Johnny Chien Méchant*, par le biais de l’adolescente Laokolé, qui l’observe à la dérobée : « À leur accoutrement hétérogène, j’ai su que c’étaient des miliciens, les supplétifs de l’armée dite régulière [...] je n’avais jamais vu façon plus bizarre de se fagoter que celle de ce Chien Méchant. Affublé d’une casquette à visière retournée et d’un T-shirt sans manches, il avait autour du cou un collier formé de cauris enfilés et sur lequel étaient accrochés deux ou trois petits sachets. En plus, un tissu rouge était noué autour de son biceps droit. Il n’était pas costaud ni même très grand et son pantalon vert olive semblait trop grand pour lui. Par contre, la double ceinture de munitions qu’il portait en écharpe sur chacune de ses épaules se croisait sur sa poitrine tel Zapata, lui conférant une allure franchement prétorienne. Une arme automatique dans la main et un long couteau pendant sur une de ses hanches complétaient son arsenal guerrier. Des lunettes sombres camouflaient son regard et, plus étrange encore, son T-shirt émettait des éclairs de lumière. » (*Johnny Chien Méchant*, Arles, Actes Sud, 2017 (2002), p. 65-66).

⁴⁴³ Hergé, *Tintin au Congo*, Tournai, Castermann, 1970 (1960).

qui, bien que différent par les représentations qu'il véhicule (le comique de la bêtise contre la violence de la barbarie), n'en est pas moins violent et réducteur.

Maïs, comme les autres enfants-soldats, ne se définit-il pas par son identité guerrière, symbolisée par son nom ? « M'avait déjà dit que son vrai nom n'était pas Maïs mais Gavroche, son nom de maquis, voilà son vrai nom. » (SR, 42) La distance par rapport au cliché est néanmoins aussi induite, notamment par le goût de la mode de Maïs (« aucune conviction ne mérite qu'il sacrifie le beau débardeur qui lui enserre le torse » (SR, 44)). Marie Bulté pense que cette identification au personnage de Victor Hugo a pour but de faire de Maïs une figure révolutionnaire et héroïque, ce qui serait accru par la mention du « maquis », qui rappelle des figures de la Résistance au nazisme lors de la Seconde Guerre mondiale⁴⁴⁴. Cette interprétation nous semble faire fi de la dérision de Kossi Efoui. Si, dans *Les Misérables*, Gavroche meurt effectivement alors qu'il participe à l'insurrection républicaine de Paris en 1832, il réagit aux tirs des gardes nationaux, non par la violence des armes, mais à l'aide d'une chanson satirique :

Une cinquième balle ne réussit qu'à tirer de lui un troisième couplet :
Joie est mon caractère,
C'est la faute à Voltaire,
Misère est mon trousseau,
C'est la faute à Rousseau.

Cela continua ainsi quelque temps. Le spectacle était épouvantable et charmant. Gavroche, fusillé, taquinait la fusillade. Il avait l'air de s'amuser beaucoup. C'était le moineau becquetant les chasseurs. Il répondait à chaque décharge par un couplet. On le visait sans cesse, on le manquait toujours. Les gardes nationaux et les soldats riaient en l'ajustant. Il se couchait, puis se dressait, reparaisait, se sauvait, revenait, ripostait à la mitrailleuse par des pieds de nez, et cependant pillait les cartouches, visait les gibernes et remplissait son panier. [...] La barricade tremblait ; lui, il chantait. Ce n'était pas un enfant, ce n'était pas un homme, c'était un étrange gamin fée. On eût dit le nain invulnérable de la mêlée. Les balles couraient après lui, il était plus lesté qu'elles. Il jouait on ne sait quel effrayant jeu de cache-cache avec la mort ; chaque fois que la face camarade du spectre s'approchait, le gamin lui donnait une pichenette. Une balle pourtant, mieux ajustée ou plus traître que les autres, finit par atteindre l'enfant feu follet⁴⁴⁵.

Ce « spectacle [...] épouvantable et charmant » correspond à la définition que donne Victor Hugo du sublime dans la célèbre préface de *Cromwell*⁴⁴⁶, à savoir une esthétique voulant rapprocher le « haut » et le « bas », le beau et le laid, le tragique et le comique.

⁴⁴⁴ Marie Bulté, *Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans les littératures africaines*, op. cit., p. 249.

⁴⁴⁵ Victor Hugo, *Les Misérables*, II, Paris, Classiques Garnier, 1969 (1863), p. 460-461.

⁴⁴⁶ Victor Hugo, *Cromwell*, Paris, Flammarion, 1968 (1827).

Gavroche refuse de céder à la tentation de l'épique et fait figure d'être merveilleux (« étrange gamin fée ») et farceur (« taquinait la fusillade »). Répondant aux tirs par des comptines et des grimaces, il affiche également son statut d'enfant. Son inconséquence résulte peut-être de son jeune âge, qui méprise la mort et la douleur. La violence de la scène rencontre l'innocence et la candeur de Gavroche, qui la transcendent pour en faire un événement poétique, de la même manière qu'elle apparaît sur fond de dérision, de grotesque et de cinéma hollywoodien chez Efoui. La comparaison entre Maïs et l'« étrange gamin fée » de Victor Hugo rend complexe le portrait de l'ancien enfant-soldat : elle affiche son ambivalence et sa distance par rapport à son statut et aux événements auxquels il a pourtant participé. En considérant son nom de guerre comme son « vrai nom », Maïs affirme son identité d'enfant-soldat et l'impact que cette expérience a eu sur son identité, tout en rejetant les référents habituels que cette situation appelle. Il affirme ainsi peut-être son individualité et sa singularité.

On le voit, Efoui joue avec la dimension référentielle de son personnage, la rappelant et la désamorçant dans le même temps, et suggérant ainsi la non-réductibilité de Maïs à sa fonction. Or, il dissémine dans le texte les regards que d'autres personnages posent sur l'enfant-soldat démobilisé, qui sont, quant à eux, chargés de stéréotypes. Nous allons montrer que ces derniers tentent d'imposer à son portrait leur propre vision et, ce faisant, de figer sa signification, de le réduire à sa fonction ainsi qu'aux schèmes qu'ils y rattachent.

1.2. La scénographie des regards

1.2.1. L'évanescence de Maïs

Kossi Efoui nous semble mettre en place une véritable scénographie dans laquelle l'ancien enfant-soldat figure toujours à la lisière du récit. Maïs, furtif, rythme l'œuvre de ses apparitions et disparitions, de ses paroles et de ses silences : lors de sa première irruption dans l'œuvre, par exemple, il reste hors de la chambre du narrateur, hors du champ de vision de ce dernier et du lecteur qui ne sait pas de qui il s'agit et qui ne se voit donner aucun contexte :

Quelqu'un a frappé à la porte.
Non pas gratté, comme font les petites revendeuses d'amour, mais

cogné sans malice.
- Frère ami.
Le bourdon de la voix.
- Frère ami. (SR, 40)

Maïs est perçu à travers l'altérité qu'il figure, et surtout, il n'apparaît pas. Sa voix ne parvient au narrateur – et au lecteur – qu'étouffée par la barrière que forme la porte de la chambre d'hôtel fermée. Son évanescence est aussi visible par le fait que, lorsqu'il parle au discours direct, il répète sans cesse les mêmes propos. Ainsi, l'expression « Frère ami » se trouve cinq fois dans les deux pages lors desquelles Maïs frappe à la porte. Dans la suite du roman, il ressasse la plupart du temps les phrases qu'il énonce déjà à la fin de ce premier chapitre, qui mettent en avant sa fonction de colporteur, mais suggèrent aussi un mystère, voire un pouvoir surnaturel : « Tes besoins, c'est mon rayon. Y a pas gri-gri. Je jure sur ma personne, c'est un don de naissance. » (SR, 40) Efovi rappelle un topos des récits d'enfants-soldats, dans lesquels les enfants ont souvent leurs formules de prédilection. À titre d'exemple, Birahima, dans *Allah n'est pas obligé*, répète souvent les mêmes interjections, qu'il traduit immédiatement, comme « Walahé (au nom d'Allah) ! », « Faforo (sexé de mon père) ! » ou « Gnamokodé (bâtardise) !⁴⁴⁷ ». Dans le cas de *Solo d'un revenant*, ces paroles prennent des allures mécaniques et confèrent une dimension laconique aux énoncés de Maïs, empêchant le lecteur d'accéder à davantage que des bribes, qui ne seront jamais explicitées.

Un bref portrait physique de Maïs est proposé au début du chapitre suivant, qui le fait apparaître dans la chambre à la suite d'une ellipse narrative. Or, il donne moins des informations au sujet de l'adolescent qu'un regard partial du narrateur. Ce dernier se contente de décrire ses bras, comme s'ils devenaient une synecdoque représentant la personne entière de l'adolescent :

Il est présent dans le lit. Assis. L'avant-bras portant de larges lettres incisées dans la peau NO SATISFACTION, et lorsqu'il a levé la main pour la poser sur la bouteille d'alcool, le miroir a renvoyé l'image de l'intérieur de l'avant-bras, avec à l'envers l'inscription NO FUTURE.
(SR, 44)

Alors que Maïs n'était auparavant pas visible, la focalisation est à présent tant rapprochée qu'elle ne permet pas de saisir l'ensemble du personnage. Celle-ci met en abyme le regard partiel du narrateur, qui saisit Maïs à partir de ses tatouages. Marie Bulté note que ces

⁴⁴⁷ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.

derniers pourraient renvoyer à l'univers musical du rock, le premier rappelant la chanson des Rolling Stones « (We can't get no) Satisfaction » et marquant son potentiel transgressif⁴⁴⁸, tandis que le second serait un miroir inversé du premier, qui déconstruirait la transgression pour plonger dans le nihilisme. Nous pouvons ajouter à ce propos le fait que la focalisation sur les tatouages exclut toute possibilité pour le lecteur d'avoir accès à une vision d'ensemble de Maïs. Elle suggère déjà que l'ancien enfant-soldat sera envisagé à travers un regard déformant.

Ses paroles énigmatiques et son absence physique font de Maïs un être à la fois ouvert aux interprétations du narrateur qui gère le récit et enfermé dans son regard. Celui-ci, de la même manière qu'il peut ouvrir la porte de sa chambre ou la maintenir close, contrôle, diffère et organise le portrait du personnage. Lors de la première apparition de Maïs, qui frappe à la porte, il n'indique qu'après une page qu'il le connaît déjà : « M'appelle Frère ami depuis que je suis là » (SR, 41). Il décrète alors qu'« il ne faut pas l'écouter » (SR, 40), alors même qu'il annonçait plus haut qu'il cognait à la porte « sans malice » (SR, 40). Le lecteur découvre au début de la section suivante que le narrateur connaît son passé de rebelle, ce qui montre qu'ils se sont déjà parlé de manière plus approfondie (SR, 42). Plus tard, on apprend qu'il est assez proche de lui pour l'accompagner à une soirée dansante (SR, 110), puis pour voyager en sa compagnie à la rencontre d'Asafo Johnson (SR, 125). Tous ces éléments créent des contradictions dans le portrait de Maïs, qui semblent moins découler de l'adolescent lui-même que de l'ambivalence du narrateur à son égard, et du dévoilement progressif de sa relation avec lui dans le cadre d'un récit morcelé.

L'emprise de la subjectivité du narrateur est visible dans cette manière d'organiser la narration, mais également dans la confusion des voix narratives, notamment dans le récit du passé de Maïs, relayé par le narrateur :

M'avait déjà dit que son vrai nom n'était pas Maïs mais Gavroche, son nom de maquis, voilà son vrai nom. M'avait déjà conté la moitié de sa vie de rebelle passée sous les ordres d'autres rebelles. D'Abominables Aînés qui s'appelaient Commandants, qui se retranchaient dans la fainéantise de leur soûlerie d'où ils transpiraient de contraintes, de règles, d'ordres, de démenche, de scénarios d'humiliation sophistiqués qu'ils ordonnaient depuis les entrailles de leur Q.G. Maïs dit : « depuis

⁴⁴⁸ Marie Bulté, *Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans les littératures africaines*, op. cit., p. 250.

leur Q et leur point G ». (SR, 42)

La confusion entre les voix du narrateur et celle de Maïs révèle que la présentation de l'adolescent est le résultat de l'intersection entre deux subjectivités. En effet, certains propos de Maïs sont rapportés au discours direct (« Maïs dit : “[...]” »), manière la plus sûre de transposer le discours d'autrui de façon mimétique⁴⁴⁹. D'autres sont médiatisés par le biais du discours indirect (« m'avait dit que »), qui marque davantage la présence du narrateur dans les propos rapportés mais scinde encore clairement les propos de Maïs des siens. Le discours narrativisé (« m'avait déjà conté la moitié de sa vie de rebelle passée sous les ordres d'autres rebelles ») et le discours indirect libre (« voilà son vrai nom » ; « D'Abominables Aînés qui s'appelaient Commandants [...] ordonnaient depuis les entrailles de leur Q.G. ») fusionnent quant à eux les paroles des deux personnages. Le discours direct final révèle d'ailleurs que les propos tenus au discours indirect libre ne reproduisent pas fidèlement ceux de l'adolescent, le narrateur traduisant son énoncé « depuis leur Q et leur point G » par « Q.G. » Ce faisant, il montre son contrôle du récit. Le discours indirect libre est le plus utilisé par le narrateur et marque le télescopage des deux instances de discours. Selon Gérard Genette, il crée une « confusion [...] entre le discours (prononcé ou intérieur) du personnage et celui du narrateur⁴⁵⁰. » Cette double énonciation⁴⁵¹ rend difficile, pour le lecteur, de distinguer clairement les énoncés qui appartiennent à Maïs et qui permettent de dresser son portrait. Le lecteur ne peut y accéder qu'à travers une médiation qui se rend visible dans le texte.

1.2.2. *L'emprise de l'idéologie*

Petit à petit, l'idéologie du narrateur et d'autres personnages s'infiltrer subrepticement dans le portrait de Maïs. Si nous avons bien vu que l'adolescent ne se réduit pas à son passé de rebelle, différents regards tentent de le réduire à ce rôle. Ainsi, le narrateur présente dans une analepse une entrevue filmée entre Maïs et un journaliste, dans laquelle celui-ci interroge l'adolescent sur son premier meurtre en tant qu'enfant-soldat. Un nouveau portrait de Maïs se trouve enchâssé dans le récit-cadre, par l'intermédiaire d'un autre médium, l'entretien télévisé, lui-même médiatisé par le regard

⁴⁴⁹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 164.

⁴⁵⁰ Gérard Genette, *Figures III*, op. cit., p. 192.

⁴⁵¹ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, op. cit., p. 196.

du narrateur qui le livre au lecteur. Cette modalité de présentation du personnage-enfant accroît la distance entre ce dernier et le lecteur, puisqu'elle multiplie les intermédiaires. Elle ajoute également un nouveau regard, en plus de celui du narrateur, sur le personnage-enfant : celui du journaliste. Dans cet entretien, Maïs est, comme lors de sa première apparition, rejeté hors de la scène, réduit à une voix hors-champ, alors même qu'il est le sujet de l'entretien. Cette scénographie nous semble accroître son mystère :

« La première fois, Gavroche », et on pourrait croire, à lire l'excitation dans le regard de l'interviewer qu'il parlait d'une expérience sexuelle, « la première fois, comment on se sent quand on tue quelqu'un pour la première fois ? ».

La caméra montre le visage du grand reporter pendant qu'on entend Maïs répéter la question comme s'il l'avait mal retenue : « Tu veux savoir comment ?

- Comment on se sent.

- Comment ?

- C'est-à-dire... je veux que tu me donnes tes sentiments.

- Je suis rentré dans le camp avec les autres combattants.

- Les sentiments que tu avais.

- « J'ai disparu dans le sommeil », dit la voix de Maïs. Et pendant que la caméra serre au plus près les yeux du grand reporter baignant dans une archétypale commisération, la voix continue : « Je me suis réveillé, quelqu'un m'a dit Bonjour, comment ça va ? J'ai répondu : Ça va bien, merci. Et je n'ai pas reconnu la voix qui est sortie de ma gorge. Ma voix ne m'appartenait plus, voilà l'expérience. Voilà mes sentiments. Je jure sur ma personne, on ne reconnaît plus sa voix. Pendant quelques semaines pour certains. Des années pour d'autres. Pour moi, ça dure encore. La voix qui te parle n'est à personne. (SR, 42-43)

Le narrateur disparaît en apparence pour livrer une description de l'extrait. Mais en réalité, sa subjectivité teinte le passage. La confusion suggérée par le revenant, dans le regard du journaliste, entre meurtre et expérience sexuelle, laisse transparaître une certaine avidité, une soif de détails déplacée dans le contexte de l'entretien. Cette notation met aussi en avant le fait que Maïs, invisibilisé par le regard que les autres (notamment les médias) posent sur lui, se dérobe encore à l'appréhension du lecteur. L'enfant-soldat disparaît derrière le regard du journaliste, qui l'appelle par son nom de guerre et le réduit ainsi à cette fonction. L'expérience de la disparition vécue par Maïs au moment de son premier meurtre (« j'ai disparu dans le sommeil ») se concrétise ainsi dans la réalité de l'entrevue. L'adjectif « archétypale », qui désigne la mine compatissante du journaliste, généralise cette compassion : un archétype est un type, un modèle⁴⁵². Il traduit également un rapport de forces idéologique de la part du journaliste se positionnant en vainqueur et

⁴⁵² « Archétype », dans *CNRTL*, [en ligne]. <https://www.cnrtl.fr/definition/archetype> [Page consultée le 26 septembre 2021].

en chancre de vertu face à Maïs qu'il tente de faire disparaître en dirigeant l'entretien. Le portrait de l'enfant-soldat devient teinté par les stéréotypes et l'idéologie déjà mentionnées que l'Occident projette sur l'Afrique, et que dénonce le texte⁴⁵³.

La violence de l'extrait n'est pas celle de l'enfant-soldat présumé sanguinaire, mais celle du journaliste qui, par ses questions insistantes, force Maïs à quitter le refuge de la description distanciée des faits (« je suis rentré dans le camp ») au profit du retour dans un passé traumatique. Ce faisant, il affiche que le but de l'entretien n'est pas d'informer un public sur le conflit auquel prend part Maïs, mais bien d'attiser l'émotion du spectateur occidental voyeuriste, reflet du journaliste avide de violence et de spectacle. À l'opposé de cette réception, le récit de Maïs témoigne de sa dissociation par rapport à son expérience. Confronté à son trauma, l'adolescent n'est pas capable de s'associer aux actes qu'il sait, rationnellement, avoir effectués. Son incapacité à reconnaître sa voix indique qu'il se désunit d'une expérience qui le marque pourtant encore dans le présent de l'entretien. Incapable de se retrouver dans son vécu, il exprime, par ce dédoublement et ce flottement identitaires, sa souffrance, à laquelle le journaliste se révèle insensible.

Le lecteur est donc témoin du décalage entre les paroles de Maïs et la réception qui en est faite, qui les oblitère. La suite du roman confirme cette emprise des préjugés sur la lecture de l'adolescent. Le narrateur laisse peu à peu entendre qu'il souhaite retrouver Asafo Johnson, non pour renouer avec lui, mais pour le tuer car, apprend-on, il aurait causé la mort d'un autre ami proche, Mozaya. Maïs apparaît dans cette quête, non seulement comme un adjuvant, mais comme un initiateur. Il lui propose des armes car il devine d'emblée, de manière elliptique, le but de son retour : « Tu as besoin de protection. Tu n'es pas là pour t'amuser, je sais, je sens, je devine, je capte, je jure sur ma personne. [...] Je sais flairer ça. Y a pas gri-gri, c'est un don de naissance, je sais flairer que tu as besoin de protection. » (SR, 48) L'accompagnant lors de son périple, il lui fournit des informations précieuses sur le trajet : « Une journée de route, m'avait dit Maïs, expliquant

⁴⁵³ Ces stéréotypes sont aussi projetés par la critique. Marie Bulté écrit que Maïs présente cet entretien au narrateur « avec une certaine fierté », sans néanmoins justifier son propos (*Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans les littératures africaines, op. cit.*, p. 116), alors que le texte dit simplement : « Un reportage dont il m'avait déjà montré la vidéo » (SR, 42). Elle reconduit également le cliché du premier meurtre de l'enfant-soldat comme naissance d'une nouvelle identité, limitée à la violence et à la guerre : « le premier meurtre [...] est le lieu de la création spécifique de l'identité hybride de l'enfant-soldat. Le premier meurtre a ainsi une fonction initiatique, il est l'agent essentiel de transformation ontologique de l'enfant, par-delà les divers facteurs conditionnant l'enrôlement des enfants. » (*Ibid.*, p. 73). Elle ajoute qu'il manifesterait « la tension entre vulnérabilité et culpabilité » et serait « le lieu de la libération de la violence. » (*Id.*)

des détours imprévisibles qui rallongent les distances, des contours de zones que l'on dit encore non sécurisées. » (SR, 125) Il représente celui qui est resté à Sud-Gloria, qui la connaît et qui a changé avec elle, tandis que le « revenant », exilé depuis dix ans, a perdu tous ses repères :

j'ai l'impression d'avoir perdu toute raison d'être là, l'impression de me perdre de vue moi-même : d'être sur une barque qui s'éloigne de la rive et d'être en même temps l'homme debout sur la rive qui regarde la barque s'éloigner, d'être le même homme sur le point de disparaître des deux côtés de l'horizon. (SR, 32)

Maïs fait ainsi figure d'ancrage, mais le narrateur projette aussi en lui la violence qui l'imprègne en réalité lui-même, ainsi que son désir de vengeance. Quand il se tient enfin face à Asafo Johnson et qu'il le vise de son arme, il fait resurgir dans le présent de la scène des souvenirs de l'adolescent lui apprenant à tirer, et finit par se confondre avec lui :

Combien de fois, en compagnie de Maïs me tenant le bras, amusé, collé contre mon dos, j'ai visé dans les longs coups de sirène qui signalent aux portefaix endormis l'arrivée d'un bateau, jusqu'à ce que Maïs me retourne, m'arrache l'arme des mains, me pousse contre le mur, me vise entre les yeux, à la distance où je te vise à présent, Asafo Johnson, regarde.

- Regarde à cette distance ce qu'on voit à l'intérieur d'un canon.

Je me souviens d'avoir dit ça, mais je crois que c'est la voix de Maïs. Dans mon for intérieur, une voix ressemble à la voix de Maïs, dans un volume assourdissant : « La fourche du pouce et de l'index centrée dans l'axe du canon. On appelle "âme" l'intérieur d'un canon. Pression sur la queue de détente qui décroche la gâchette. Impact. Trou du projectile dans la cible. » (SR, 200-201)

Le narrateur en vient à confondre passé et présent de la même manière qu'il imagine Maïs agir à sa place pour nier sa propre violence. La temporalité, dans cet extrait, est floue. Alors qu'au début, le passé souvenir est distinct du présent du face à face avec Asafo Johnson par les temps verbaux, l'usage du présent après la citation au discours direct (« Je me souviens d'avoir dit ça ») atteste soit que cette confrontation avec l'ennemi appartient elle aussi au passé, soit que le narrateur se dissocie de son expérience pendant qu'il la vit, à cause de sa violence. En définitive, la distorsion de la temporalité marque la présence envahissante de la subjectivité du revenant, qui récrit son vécu. Ainsi, Maïs apparaît encore comme le représentant de la violence des armes, alors même que le récit indique le second degré de la scène au passé (Maïs est « amusé »). Le narrateur se souvient moins de Maïs qu'il ne l'imagine dans son présent, se confondant fantasmatiquement avec lui pour s'imprégner de la violence qu'il lui attribue. S'appropriant la voix dont, rappelons-

le, Mais lui-même soulignait qu'elle « n'appartient à personne » (SR, 43), ainsi que le sentiment de perdre sa propre voix qu'a vécu l'adolescent suite à son premier meurtre, il montre l'universalité de la violence et du traumatisme, tout en révélant l'emprise de l'imaginaire sur le portrait de l'ancien enfant-soldat, construit à partir de bribes de récits, mais surtout de rêves, de projections et de clichés.

En somme, *Solo d'un revenant* figure la manière dont le personnage-enfant est perçu par différents regards (ceux du narrateur et du journaliste), différents médias (les descriptions du narrateur, l'entretien vidéo). La construction du récit en petites scènes séparées les unes des autres dévoile la partialité du portrait de l'adolescent, mais également la multiplicité des angles selon lesquels il peut être abordé. Dans tous les cas, cette narration met en avant la menace d'effacement du personnage, qui court le risque de disparaître dans les fantasmes de ceux qui l'observent avec avidité.

2. L'apprentissage de la disparition dans *La Fille du Gouvernator*

Le roman de Paule Constant déploie un monde hostile et fantastique. Une enfant de sept ans, tout juste arrivée au bague de Cayenne, découvre un nouveau monde. Mais son initiation a tout d'une descente aux enfers ou d'un chemin de croix christique. Livrée à elle-même dans un univers étrange et onirique, la bien nommée Chrétienne devra trouver sa voie dans une adversité de plus en plus grande. Ainsi, le paysage de Cayenne, sorte de nouveau Voreux⁴⁵⁴ avalant ceux qui le pénètrent, tout comme les autres personnages du roman et la distance du narrateur, semblent pousser l'enfant à disparaître et à se taire. Nous allons présenter le personnage de Chrétienne et expliquer comment les violences, physiques, verbales, sexuelles, ainsi que les divers abandons des adultes du roman, aboutissent à sa fictionnalisation dans le récit. Nous analyserons aussi le sens de cette fictionnalisation, qui nous semble traduire, à travers un réseau d'images, le traumatisme de la fillette. À cette fin, il nous faut d'abord décrire l'univers particulier et les autres personnages du roman. L'œuvre consacre une perte des repères et met en place un nouveau réseau de valeurs préparant la chute de l'enfant.

⁴⁵⁴ La mine personnifiée dans *Germinal* d'Émile Zola (Paris, Flammarion, 2017 (1885)), qui avale les ouvriers qui y travaillent, d'abord de manière figurée, puis littérale lorsqu'elle s'effondre.

2.1. *La perte des repères*

2.1.1. *L'arrivée dans un autre monde*

Dès ses premières lignes, le roman affiche la nature magique et étrange de l'univers représenté. Débarquant d'un navire accosté sur la barge de Cayenne, Chrétienne et ses parents semblent traverser une frontière les menant dans un autre monde. L'œuvre se termine quand la fillette quitte seule la même berge à bord d'un navire similaire. Cette circularité prépare la dimension initiatique du texte, puisqu'elle circonscrit les frontières de Cayenne. À bord du bateau, sur lequel le récit fait retour par le biais d'une analepse après l'arrivée des personnages à Cayenne, plusieurs éléments préparent au nouveau monde qui attend les personnages et à la nature initiatique de leur voyage. Chrétienne rencontre notamment un énorme crapaud, faisant presque sa taille, décrit par un marin comme « âgé et sacré » (FG, 114. Nous soulignons). De plus, les autres passagers renomment la famille de Chrétienne :

[la fille du Gouvernator] allait dans un pays où l'on abandonne noms et prénoms, où seuls les surnoms comptent. Et les surnoms, ils en avaient, montés du bas. Les troisièmes et les secondes [classes] chantaient déjà "le Gouvernator, la Mère de Dieu et la Miss", sur l'air du *Roi, la Reine et le p'tit Prince*. » (FG, 110)

Ces surnoms révèlent le caractère paradoxal et déceptif de l'initiation à venir, faisant référence à une comptine pour enfant racontant une visite prévue qui n'aura en réalité jamais lieu⁴⁵⁵ : une initiation, peut-être, de laquelle on ne pourra tirer aucune leçon, qui ne fera grandir personne. L'épigraphe du roman, une citation de l'écrivain Graham Greene, va également dans ce sens : « les bateaux vont toujours du mauvais côté. » (FG, 99)

Cette entrée dans un univers inconnu et magique nous fait penser à la construction souvent empli d'un registre merveilleux des *Bildungsroman*. Dans *Henri d'Ofterdingen* de l'écrivain allemand Novalis⁴⁵⁶, par exemple, l'entrée dans un nouveau monde est indiquée par le rêve prémonitoire du personnage dès le premier chapitre. Elle rappelle plus généralement la tradition du conte, que Paule Constant connaît bien puisqu'elle a

⁴⁵⁵ Voici la première strophe : « Lundi matin, le roi, la reine et le p'tit prince / Sont venus chez moi pour me serrer la pince. / Comm' j'étais parti, le p'tit prince a dit : / "Puisque c'est ainsi nous reviendrons mardi." » Les autres strophes reprennent les mêmes paroles, en changeant le jour de la semaine : à la fin, la visite est toujours reportée au lendemain.

⁴⁵⁶ Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, traduction d'Armel Guerne Paris, Gallimard, 2011 (1802).

notamment enseigné les « archétypes des contes européens » (MA, 51) à l'Université d'Aix-Marseille. L'autrice assume d'ailleurs s'être inspirée de l'univers du conte dans sa présentation du roman :

[...] je pris l'histoire au moment où elle flirte avec le fantastique comme Lewis Carroll emporte Alice sur des chemins inconnus, au travers de rencontres inopinées, donnant, à mon avis, à l'héroïne comme au lecteur, plus d'angoisse que de plaisir. [...] Dans les livres de contes, la peur joue avec nos peurs. Parfois, et c'est mon cas, elle les dit en vérité. (FG, 96. En italique dans le texte)

Le monde nouveau dont il est question dans *La Fille du Gobernator* est celui, en apparence, réel et angoissant, du bague de Cayenne. Les personnages qui s'y trouvent vont former une communauté au sein de laquelle valeurs et hiérarchies subissent une série de renversements, ce qui aboutit à l'avènement d'un univers carnavalesque fantasmagorique et préparant la perte de repères de l'enfant, comme du lecteur.

2.1.2. *Le « christianisme romanesque » : redéfinition des valeurs*

Les parents de Chrétienne participent de l'étrangeté de l'univers et de la perte des repères qu'elle engendre. Ils symbolisent tous deux des valeurs antagonistes qui, rassemblées, sont dévoyées, et que le lecteur découvre de l'extérieur, par le biais des ragots que se partagent les passagers du navire à destination de Cayenne. Ces derniers annoncent dès le deuxième chapitre que « tout cloch[e] dans cette famille, le père, la mère, la fille, l'état, l'âge, la fonction... » (FG, 104) Le Gobernator apparaît comme un homme lugubre et sanglant empli de rêves de grandeur : « Le Commandant révéla, sous le masque terrible, un héros de la guerre, un surnom célèbre, une réputation fameuse. Une baïonnette avait traversé son visage, lui laissant de part et d'autre d'une épaisse cicatrice, cette image décalée, ces traits qui ne s'ajustaient plus » (FG, 104). La comparaison à un héros de guerre amène d'emblée un imaginaire épique et romanesque, en même temps qu'un décalage par la description de sa cicatrice faisant presque penser à un tableau cubiste. De plus, le titre « Gobernator », traduction espagnole de « Gouverneur », deux dénominations utilisées tour à tour dans l'œuvre, peut renvoyer à l'univers du roman picaresque, qui exploite un registre héroï-comique et ridiculise le personnage en soulignant sa démesure. La parole de la rumeur accentue l'étrangeté du personnage.

La rencontre du Gouverneur et de la mère de Chrétienne croise cet *hybris* guerrier avec un autre univers, catholique et rigoriste, qui aboutit à un résultat curieux :

Interrogé, le Commandant du navire dit tout ce qu'il savait et d'abord que le Gouverneur était le seul survivant de tout son bataillon, qu'il était resté de longs mois entre la vie et la mort, la tête serrée dans un bandage que l'on n'osait retirer. Il avait épousé son infirmière, une demoiselle plus toute jeune mais une âme admirable. Elle l'avait choisi entre tous car le plus atteint, le souhaitant même défiguré. Elle ne fut pas déçue. La blessure était terrible, les dégâts au cerveau considérables. Elle l'avait soigné avec un dévouement sans bornes. Elle lui avait appris à marcher et à parler, à lire et à écrire. Tout le temps où il resta aveugle, elle lui lisait la Bible, les Psaumes. C'est peu dire qu'il se réveilla converti, il était devenu Dieu le Père. Mais comme c'est elle qui l'avait fait ainsi, elle était la Mère de Dieu. (FG, 110)

L'étrangeté de ce passage est accrue par le fait qu'il est le résultat de la rumeur, un mode de narration courant dans l'œuvre de Paule Constant et qui a pour caractéristique de ne pouvoir être vérifié. Le Commandant, personnage secondaire qui disparaîtra d'ailleurs très vite du récit, « se passionn[e] à rendre l'histoire le plus romanesque possible » (FG, 110), ce qui suggère qu'il lui arrive parfois de sacrifier la vérité à l'impératif d'intéresser son auditoire. La rencontre en devient ainsi irréelle, presque mythique, et la fin du passage lui confère presque l'allure d'un récit étiologique.

Les propos du Gouverneur et de la Mère de Dieu sont rapportés au discours indirect libre, qui laisse transparaître la voix du locuteur qui contrôle le récit. Cette polyphonie énonciative permet justement de bâtir un portrait ironique du couple. L'extrait témoigne d'un décalage entre le point de vue du locuteur, celui qui parle effectivement (le Commandant), et celui des énonciateurs, ceux dont les propos sont rapportés (les parents de Chrétienne), et desquels le locuteur se distancie. Le Gouverneur est dépeint en « héros de la guerre » (FG, 104), expression qui insiste sur le caractère épique – presque trop cliché – de son expérience au Front. Son épouse, quant à elle, est décrite comme une sainte : sa fonction d'infirmière l'empreint de l'aura du dévouement pour l'autre. L'hyperbole « âme admirable » et la description de ses soins montrent le caractère excessif de ce dévouement, et laisse poindre la dénonciation, par la distance ironique du Commandant, de l'*ethos* hypocrite des personnages. Ainsi, le fait que la Mère de Dieu « le souhait[e] même défiguré » après l'avoir soigné laisse en réalité deviner son sadisme, à rebours des valeurs qu'elle semble prôner. Le caractère grandiloquent des surnoms attribués au couple présage aussi, par antithèse, de leur *hybris* et confère une tonalité burlesque au portrait.

Ce dévoiement des valeurs prônées par la religion catholique est rendu visible par le fait que « le Gobernator comme la Mère de Dieu avaient liquidé très vite les relations avec le clergé local [de Cayenne] qui s'annonçaient pourtant sous les meilleurs auspices. [...] Les Pères de l'Église [...] parlèrent même à leur endroit d'un MONSTRUEUX orgueil. » (FG, 177. En lettres majuscules dans le texte) Selon eux, « une personne véritablement humble n'aurait pas eu l'ambition d'aller contre l'ordre du monde et de vouloir, seule, réparer l'injustice de Dieu. » (FG, 177) Cette pointe en est aussi une contre les religieux eux-mêmes, qui observent la souffrance sans tenter de l'amoinrir. Elle indique aussi que l'arrivée au bague de Cayenne, que les parents font passer pour de la charité chrétienne, vise avant tout un besoin de satisfaire leur orgueil et leur soif de rédemption :

Cayenne avait semblé au nouveau couple le lieu idéal pour mettre à exécution leur double attirance pour le néant et le malheur, la réparation et la fustigation. Pour sa part, le Gobernator aurait été tenté par les déserts de glace, la neige à perte de vue, le ciel qui fond, et s'il avait été seul, il serait sans doute parti pour les îles Kerguelen, désolation des désolations. Elle lui fit remarquer que le climat était contraire aux microbes, que le froid y résorbait l'infection. Des ambiances chaudes et humides, des peaux nues, des nourritures débilantes, un fond de désespoir moite, une angoisse diffuse permettaient à la lèpre ambiante de s'enraciner, puis de se propager. (FG, 135)

L'antithèse que forme la « double attirance pour [...] la réparation et la fustigation » des personnages affirme bien leur duplicité, et rappelle notamment que la Mère de Dieu « aim[e] moins guérir que soigner » (FG, 134) ; autrement dit, qu'elle aspire moins à réparer qu'à se mettre en scène réparant, et donc à *apparaître* comme la sauveuse des opprimés. La notion de charité chrétienne, qui désigne normalement l'amour du prochain, est détournée pour devenir l'amour de soi-même et de l'image renvoyée par ses exploits dans le regard des autres.

La destinée des personnages prouve aussi leur volonté d'anéantissement et leur attrait pour le romanesque, qui tient presque du bovarysme. Le Gobernator finit par se suicider en échouant son navire au large, une fin romanesque à souhait qui réalise son rêve de se confondre avec « le prisonnier d'un soldat perdu, l'esclave blanc d'un nègre marron, le forçat d'un forçat et que, condamné à mort, on [...] le crucifiât sur un arbre ruisselant de sève rouge avec des prières abominables récitées par un renégat désespéré et farouche. » (FG, 194) La Mère de Dieu, quant à elle, devient lépreuse : « On l'avait déclarée malade, elle s'était proclamée lépreuse. Elle avait crié la nouvelle, exultant de

joie. Elle partait. Dieu était au rendez-vous. » (FG, 186) Dans les deux cas, le lecteur constate que le rêve romanesque d'une fin tragique et héroïque dépasse largement la foi chrétienne.

Chrétienne est décrite comme le résultat paradoxal de ces valeurs christiano-romanesques :

Et là le Commandant [...] révéla des détails intimes comme celui de la promesse que le couple se fit de concevoir un enfant pour donner sa chance à l'espérance puis de prononcer des vœux de pauvreté, d'humilité et de chasteté et de se consacrer au service des pauvres d'entre les pauvres, les plus démunis, les plus méprisés. Voilà sept ans que Chrétienne était venue au monde.

Avec un prénom pareil, la pauvre gamine n'est pas fauchée, se disait le Colonel de V. (FG, 110)

L'expression « donner sa chance à l'espérance » renvoie à la conception catholique de l'espérance, qui prend sa source dans l'attente du retour du Christ. Dans l'Épître de Pierre, on voit notamment : « Béni soit Dieu, le Père de notre Seigneur Jésus Christ, qui, selon sa grande miséricorde, nous a régénérés, pour une espérance vivante, par la résurrection de Jésus Christ d'entre les morts »⁴⁵⁷. Le roman nous semble indiquer que Chrétienne est prédestinée, par ses parents, à une existence à leur image : après Dieu le Père et la Mère de Dieu, elle ferait pour ainsi dire office de nouveau Jésus. La rumeur du navire, et la remarque ironique du colonel de V. à propos de Chrétienne, font office de prophéties tragiques, annonçant les déboires futurs de la fillette forcée à un destin. La confusion des valeurs et des codes aboutit à la création d'un sentiment d'étrangeté pour le lecteur, dans lequel baigne le roman, et qui ne tient pas seulement à l'arrivée à Cayenne : le passé de Chrétienne est imprégné de ce décalage entre les notions (christianisme, romanesque) et les valeurs qui y sont associées, décalage qui démontre en définitive que le lecteur se situe dans l'univers fantasmagorique de personnages acceptant de vivre dans une fiction.

⁴⁵⁷ Épîtres, Pierre 1, 1, 3, dans *La Bible*, [en ligne]. <https://info-bible.org/lsg/60.1Pierre.html> [Page consultée le 23 mars 2022].

2.1.3. *Le Carnaval de Cayenne*

Cette rhétorique christiano-romanesque a pour conséquence une perturbation de l'ordre social du roman et manifeste surtout l'insatisfaction que chacun a de sa position en son sein. Les parents de Chrétienne souhaitent se trouver au plus bas de la société pour réaliser leur rêve de dénuement, tandis que les bagnards, « la crème des relégués, des perpétués condamnés pour l'éternité » (FG, 130) ont des envies de grandeur. Aussi, la Mère de Dieu décide de nommer dans le palais du Gouvernator une « FINE ÉQUIPE » (FG, 128. En lettres majuscules dans le texte) de bagnards, dirigée par un prisonnier ironiquement rebaptisé « Saint-Jean ». Bientôt, les rapports entre gouvernants et gouvernés commencent à s'inverser. Quand la Mère de Dieu laisse les bagnards se vêtir comme bon leur semble, ces derniers se déguisent en militaires galonnés :

Leur prétention fut sans bornes. Ils n'avaient pas de pudeur. Ils se ficelèrent des galons tout le long des manches, tout autour du col qui rehaussait leur menton. On joua l'Armistice dans le palais du Gouverneur. Tout le jour, généraux, maréchaux et amiraux se croisaient dans des allées et venues dignes de la diplomatie militaire. (FG, 131-132)

La satire, assumée par le narrateur (« leur prétention fut *sans bornes* », « ils n'avaient pas de pudeur »), prépare le renversement carnavalesque et teinte le passage d'un registre héroï-comique. Le palais du Gouvernator devient un théâtre dans lequel « on jou[e] » à être celui qu'on veut être. Tandis que les bagnards s'élèvent socialement, le Gouvernator, « lui, avait choisi de ne paraître qu'en blanc, dans un *déguisement* dont la simplicité, effaçant tous les signes du pouvoir, évoquait le bagne, les Indes et la chasuble. Le monde allait à l'envers et c'est dans ce sens qu'il voulait le voir tourner. » (FG, 132. Nous soulignons) L'homme qui détient l'autorité envie le bagnard car il est l'illustration de l'idée qu'il se fait d'une vie torturée et trépidante, tandis que le bagnard rêve de devenir commandant par soif de pouvoir et de liberté, et chacun se plaît à vivre un rôle fictionnel. Néanmoins, dans les faits, les bagnards restent les domestiques du Gouvernator, préparant et servant son repas ou mettant à flots son bateau dans ce qui constitue « la pire corvée que les hommes eussent jamais accomplie ici [au bagne] » (FG, 174). Chrétienne est la seule à ne pas se satisfaire de ce retournement de situation : on lui fait « tailler sa robe à l'intendance du bagne » à partir de « la partie la plus blanche d'un sac de farine » (FG, 132). La peau irritée par sa tenue rugueuse, elle développe un tic qui lui fait descendre l'échelle sociale, puisqu'elle frotte sa tenue « avec un geste de lavandière » (FG, 133).

Les bagnards l'appelleront « sac à viande », signe de la position subalterne qu'elle occupe à présent, mais également de l'anéantissement qui l'attend, puisqu'on « lui appr[end] qu'un sac à viande est un linceul. Ça lui coup[e] le sifflet. » (FG, 133) Elle semble ainsi exclue de la fiction – ou de la farce – montée par les autres personnages, qui entendent la condamner au silence et à la mort, sans lui donner un quelconque droit de parole.

Le paysage même de Cayenne participe du carnaval et prépare l'ensevelissement de Chrétienne, par son immensité et ses dangers, qui semblent refléter celle du baigne : « Tout était trop épais, trop grand, trop velu [...] les plantes saturées d'eau se mettaient à dégorger dès qu'on les coupait, comme si elles avaient eu à désaltérer une équipe de bûcherons amazoniens. » (FG, 144) Chrétienne réalise surtout que, tout comme les bagnards qui s'habillent en militaires galonnés, les animaux de la forêt amazonienne *se déguisent*, et participent donc au carnaval de l'œuvre :

Chrétienne apprend, non comme l'entendait sa mère qui avait fait des *Robinsons suisses* son guide de secourisme, à s'émerveiller des prouesses de la création, mais à se méfier de ses contrefaçons : le serpent qui joue au tas de feuilles mortes, la mouche qui se déguise en colibri, les papillons qui s'ornent d'une tête de mort, les poissons qui, sur des rochers, se font passer pour des lézards et les lézards qui se prennent pour des hommes car ils font trois pas debout en courant. Planchon n'avait qu'un principe, frapper d'abord, écraser ensuite, examiner enfin. (FG, 144)

L'apprentissage de Chrétienne sera surtout une leçon de méfiance. L'enfant, ne pouvant se permettre de faire confiance en sa mère, d'être naïve face à la nature, quitte l'enfance, entame sa descente aux enfers. Ces renversements de rôles conditionnent sa méfiance pour les apparences et consacrent sa déstabilisation. Ils préparent aussi l'avènement d'un monde cruel qui déboussole l'enfant, la violente et la rend muette.

2.2. *Tyrannies*

2.2.1. *Agressions*

Dans l'univers, Chrétienne se trouve en effet toujours dans une position passive : elle est victime des choix des adultes et ne se signale que très peu auprès d'eux. Le narrateur introduit rarement sa voix, et quand il le fait, elle est toujours seule, et il s'agit souvent de discours indirects libres exprimant ses pensées, ses douleurs. La

narration même contribue donc à une sorte d'effacement de sa parole, qui va de pair avec la série d'abus qu'elle subit de la part des autres protagonistes du récit. Son père, particulièrement, oscillant à son égard entre indifférence et rabaissement, lui inflige des violences psychologiques et physiques. Alors qu'elle veut retrouver des crapauds qu'elle avait adoptés et que ses parents ont relâchés, le Gobernator, « s'adressant à sa femme » (FG, 122) se plaint devant l'enfant : « Est-ce qu'il faut absolument, avec ELLE, que ce soit toujours le pire ? qu'ELLE ne soit fascinée que par les monstres, qu'ELLE ne fasse aucune différence entre le beau et le laid, qu'ELLE ne s'intéresse jamais aux fleurs, aux oiseaux. À son âge, mes sœurs jouaient à la poupée. » (FG, 122. En lettres majuscules dans le texte) La répétition du pronom *elle* en lettres majuscules, récurrente dans le discours du Gobernator, témoigne graphiquement de la violence du passage et de la tentative de rabaissement de Chrétienne. Par ses attentes démesurées, le père s'attache ici indirectement à prescrire les goûts et activités auxquelles devrait s'adonner la fillette, en prenant en considération son propre vécu et son idée de la féminité. Ce faisant, il dénie à l'enfant toute individualité, toute possibilité de s'auto-définir.

Le propos du Gobernator traduit l'absurdité de ses attentes, puisque la norme à partir de laquelle il évalue sa fille (à savoir l'enfance bourgeoise de sa sœur) se révèle impossible à réaliser au bagne de Cayenne. Dans ce lieu, les crapauds remplacent les poupées que Chrétienne devrait avoir et qui n'existent pas. Ils lui ont été offerts par les bagnards, accompagnés d'un « service de table de poupée de soixante-dix pièces confectionnées dans des boîtes de conserve » (FG, 118), et Priscilla, la femelle, est décrite comme « une poupée vivante d'une féminité folle et précieuse, impossible et extravagante, une marionnette miraculeusement animée. » (FG, 118) De la même manière, les fleurs et les oiseaux auxquels le Gobernator veut que sa fille s'intéresse deviennent, dans l'univers du bagne, des monstres. Les fleurs du jardin « donn[ent] l'impression qu'elles [ont] été tâchées de sang » (FG, 124). Quant aux oiseaux, ce sont des vautours qui, « avec leur bec acéré et leurs pattes énormes, leur tête chauve et croûteuse, [...] dépassaient en laideur tout ce qu'on peut imaginer. » (FG, 125) Le contraste entre les attentes impossibles du Gobernator et la réalité de l'environnement de Chrétienne met en avant la dimension lugubre de ce dernier, dont elle n'est pas dupe, puisqu'elle parodie les paroles de son père lorsqu'elle joue à l'extérieur : « Ah, dit-elle. [...] ils sont beaux les oiseaux de papa, elles sont belles ses fleurs. Et elle mimait le ton que le Gouverneur avait pris pour lui reprocher de ne point s'intéresser aux fleurs et aux

oiseaux. » (FG, 125) La moquerie sous-entend sa colère dans l'une des seules scènes du roman où l'enfant s'exprime, encore au début du roman, alors qu'elle vient d'arriver à Cayenne : « Il l'avait vexée et la vexation sortait de tout son corps » (FR, 125).

Le Gobernator souligne également à plusieurs reprises, avec véhémence, la laideur de Chrétienne, souvent à table et toujours en ignorant l'enfant :

- Est-ce qu'ELLE n'est pas TRÈS MOCHE ? demanda le Gobernator à sa femme en désignant Chrétienne.

Il faisait porter l'accent sur les deux derniers mots alors qu'il avait pour habitude de n'isoler que le plus cruel ou le plus vexatoire.

- Est-ce que ses traits ne sont pas TROP GROS ? – Il marquait avec sa main près de son visage la marque d'une enflure qui se situait du nez au menton... – TROP ÉPAIS ? (FG, 172. En lettres majuscules dans le texte)

Plus que la laideur de l'enfant, dont l'œuvre n'offre aucun portrait précis, ce passage donne à voir la laideur morale du père, dont la violence à l'égard de Chrétienne est gratuite. L'extrait donne également à entendre que ce type d'agressions est répété (« il avait pour habitude »). Le lecteur remarque surtout l'absence de réaction des personnages qui l'entourent, et même la dédramatisation de l'événement par le narrateur, qui ajoute : « Il n'y avait rien là que de très naturel dans la façon de s'exprimer du Gobernator et pas seulement avec sa fille mais avec toute personne étrangère » (FG, 172). L'association de Chrétienne à une étrangère montre déjà la manière dont le texte tente de l'occulter et de la faire disparaître de tout discours de proximité.

La violence s'affiche aussi dans des attaques physiques de la part des deux parents. Après que Chrétienne a volé, à l'école, la médaille de bonne conduite à l'une de ses camarades, elle subit une punition monumentale :

La Mère de Dieu saisit sa cravache et flanqua à la fautive ce que dans sa famille, qui avait participé à la conquête de l'Algérie, on appelait une TANNÉE. Pour ne pas être en reste, le Gobernator administra la punition traditionnelle de sa grande famille apostolique et romaine. Il fit agenouiller la coupable sur une règle de fer tout en lui faisant tenir, au bout de ses bras en croix, une brique dans chaque main. L'ordonnance apporta la règle, quant aux briques, c'était le matériau du baignoire. (FG, 147)

Ce passage a tout d'une scène de torture. La violence des actes eux-mêmes est accentuée par la dépersonnalisation de l'enfant, nommée uniquement par des noms suggérant son statut de coupable (« la fautive », « la coupable »), et dont les pensées sont absentes. Le narrateur emprunte le point de vue des parents infligeant la punition, ce qui

institutionnalise la violence et accroît l'horreur de la scène. En outre, la punition est organisée par plusieurs personnages, qui représentent ironiquement des forces coercitives réelles : la colonisation de l'Algérie pour la mère, l'Église romaine (par métonymie l'Inquisition) pour le père et le système carcéral du bagne par la participation de l'ordonnance du Governor et la mention des briques.

L'injustice de la punition est d'ailleurs mise en avant par l'indifférence des parents à l'égard de la faute en question :

si une chose impressionna le Governor et la Mère de Dieu ce fut l'état de Planchon [le bagnard ayant appris la faute de Chrétienne], les yeux exorbités, la bave au coin des lèvres, la sueur sur le front. Ils y virent les signes d'une colère sainte qui, par contrecoup, grossissait la faute de Chrétienne. (FG, 147)

L'enfant fait ainsi figure d'accessoire dans la quête de rédemption chrétienne des parents. La faute de la fillette, le vol de la médaille de bonne conduite, est un prétexte, comme en atteste, au chapitre suivant, une incursion dans les pensées de Chrétienne : « Les larmes coulaient, douces et amères, sur ses joues desséchées parce que la médaille de bonne conduite, elle l'avait eue la semaine précédente mais ici personne n'avait semblé la voir. » (FG, 149)

Enfin, les bagnards systématisent l'usage de la violence à l'encontre de l'enfant. Elle n'a alors pas l'éclat terrible des punitions infligées par les parents : elle est constante mais uniquement suggérée, sournoise, par des paroles et des gestes menaçants, mais surtout par la peur de l'enfant, qui infuse le récit. Les scènes de pédophilie qu'inflige le bagnard rebaptisé Saint-Jean par la Mère de Dieu, devenu le précepteur de Chrétienne à la suite du vol de la médaille qui lui a valu, en plus des sévices physiques, d'être retirée de l'école, ne sont jamais décrites explicitement :

Il ouvrait une autre bouteille et s'asseyait près de Chrétienne, l'encourageant à terminer [ses exercices scolaires] au plus vite. Il se versait un verre, prenait son zombic sur les genoux et le caressait vigoureusement. Le zombic dardait sa petite tête aveugle et l'agitait de droite à gauche avec une satisfaction qui ne faisait pas de doute. (FG, 154)

Le terme de « zombic », inconnu des dictionnaires, fait d'abord penser à un animal parmi d'autres du « zoo étrange et éphémère » (FG, 153) de la cuisine dans laquelle Chrétienne reçoit ses leçons : « La forêt vierge avec ses poils, ses écailles, ses anneaux, ses yeux d'or et de saphir, ses museaux longs ou courts, ses faux ours, ses simili-panthères, ses vrais

singes envahissait au fil des heures la cuisine. » (FG, 153) Le zombic pourrait être un animal étrange parmi les autres, d'autant plus qu'il semble détaché du corps de Saint-Jean, qui le « pren[d] » sur ses genoux, dans l'esprit de la fillette. Ce n'est que plus tard dans le roman que la véritable nature du zombic devient explicite. Alors que les bagnards ont fini par s'échapper à bord d'un radeau de fortune, Chétienne « [est] ravie qu[e Saint-Jean] [ai]t pensé à emporter son horrible zombic dont elle décri[t] la tête chauve et aveugle, la dure érection contre les cuisses nues, la bave qui humectait sa bouche. » (FG, 194). Si l'animalisation du membre masculin est encore présente par la présence de la « tête » et de la « bouche » ainsi que par sa séparation du corps de Saint-Jean par le verbe « emporter », la mention fulgurante de « la dure érection contre les cuisses nues » dévoile sa véritable nature. La présence d'un discours narrativisé (« décrivit [...] »), alors même que Chrétienne ne s'adresse à personne, rend compte de la volonté du narrateur de marquer la conscientisation, à la fin de l'œuvre, de ce qui se présentait auparavant comme un refoulement et une normalisation, par l'animalisation, du traumatisme infligé.

De manière générale, parmi tous les adultes du roman, Chrétienne apparaît comme un être faible et fragile dont il est facile de profiter. Lorsqu'elle se rend à l'intendance du bagne pour se faire coudre une robe, les bagnards, tels des prédateurs, remarquent notamment la petitesse de son cou et de ses oreilles :

L'attention portée à son cou dans le sombre magasin pénitentiaire n'avait pas le côté léger qu'elle avait rencontré ailleurs dans les boutiques de frivolité où on lui choisissait ses cols de dentelle. « Voyez au rayon baby. Bavoirs et bavettes. Premier âge. » Le cou ici, c'était la ligne de vie, et elle comprenait bien que la sienne ne tenait qu'à ce fil. Elle devait apprendre à rentrer la tête dans les épaules, à se voûter, faire le scarabée carré et bossu plutôt que la fourmi oblongue et déliée. Elle mit la main devant, par pudeur. (FG, 132)

La rhétorique associée à l'enfance se modifie après l'arrivée au bagne. L'enfance n'est plus gouvernée par la douceur, mais par la menace de la mort. Chrétienne s'éveille aux dangers l'entourant et apprend à jouer le jeu de la soumission pour les contrer. C'est pourquoi nous envisageons ces violences successives comme des injonctions à disparaître, à « faire le scarabée carré et bossu ».

2.2.2. *Abandons*

Une tentative d'annihilation de l'enfant se manifeste également dans la série d'abandons et dans la solitude qu'elle subit. Souvent punie par l'isolement, elle est très vite marginalisée, invisibilisée, dès les débuts à bord du navire : « la fille du Gouverneur, toujours consignée, ne participe ni à la joie d'en haut ni à la détresse d'en bas⁴⁵⁸. » (FG, 109) En outre, Chrétienne est, dès le début, la seule enfant, et donc condamnée à être livrée à elle-même, d'abord retirée de l'école (FG, 150-151), puis forcée de rester dans le périmètre du baignoire (FG, 160). Par cet isolement, « Chrétienne n'[a] plus d'existence légale » (FG, 158). Les animaux aussi se détournent d'elle : les crapauds dont elle s'occupe sont relâchés par ses parents ; le chien errant dont elle veut attirer l'attention passe « sans un regard, sans un battement de queue pour Chrétienne qui l'appelle » (FG, 165), et la hyène qu'elle adopte meurt (FG, 185).

L'abandon le plus grand est celui infligé par sa mère. Dès le chapitre VIII, celle-ci déclare à sa fille :

- À partir d'aujourd'hui, je ne m'occuperai plus de toi. [...] C'est Planchon qui se chargera de toi. [...]
Ainsi, c'en était décidé, elle serait un peu plus seule. Larguées les amarres des derniers gestes qui la retenaient à sa mère. Depuis que les caresses et les baisers avaient disparu par ce même procédé des cérémonies d'abandon qu'elle affectionnait tant – tu as perdu ta première dent, eh bien, désormais je ne te borderai plus ; c'est Noël, donc plus de baisers de bébé ; à Pâques, tu apprendras à faire ton lit... –, il ne restait plus que les soins du corps, perpétrés de façon plus médicale que sensuelle, avec une friction à l'alcool en guise d'eau de toilette. Il restait encore et malgré elle le brossage, le démêlage puis le tressage des cheveux dont le fin cordage serré avait tout d'un lien du cœur. (FG, 128)

Les événements qui, d'habitude, ont pour rôle de resserrer les liens familiaux, remplissent ici une fonction contraire : sevrer progressivement la petite fille. La tresse, par une forme de syllepse, symbolise également le tissage du lien mère-fille, qui échoue lorsque la mère abandonne également les séances de coiffage, les reléguant à Planchon, chargé de s'occuper de la fillette et qui demande à son tour d'en être déchargé. Chrétienne, dès lors, « se débrouill[e] » (FG, 161). Le rejet amorcé par sa mère devient ainsi progressivement général et systématique, les habitants de Cayenne eux-mêmes refusant de voir l'enfant, car « à leurs yeux, Chrétienne était, quoiqu'il n'en existât pas à Cayenne, une enfant du

⁴⁵⁸ Les plus aisés sont « en haut » tandis que les plus pauvres logent « en bas ».

bagne. » (FG, 158) Associée à l'univers du bagne, à la misère (elle porte un sac de farine), elle fait figure de mouton noir, de trace d'un réel lugubre refusé au sein d'une société qui se dévoie dans ses rêves de grandeur et de fiction carnavalesque.

Le texte représente surtout les tensions et la douleur de Chrétienne qui, cherchant l'affection des adultes, continue d'aller vers eux et d'être, tantôt malmenée, tantôt rejetée :

- Qui me coiffe ?

Elle allait de l'un à l'autre, présentant la brosse et camouflant le peigne, espérant qu'ils la coifferaient en douceur, qu'ils passeraient par-dessus les nœuds, qu'ils ne lui déchireraient pas le crâne.

Ils ne voulaient pas la voir. Ils étaient bien entre eux, accroupis autour de leur bidon avec leurs gamelles de fer entre les doigts, à caver leurs cuites de la veille, à digérer leurs mauvais rêves, à dormir encore un peu en dedans de leurs caboches, à rester tassés épaules contre épaules, à naître lentement dans le jour déjà rouge. Ils la rembarraient.

- Je sais pas.

- Demande à Planchon.

- Fous-moi la paix.

- C'est pas l'heure.

Et puis il y en avait un, jamais le même, qui cédait. (FG, 162)

Le lecteur perçoit le contraste entre la solitude de la petite fille livrée à elle-même et la solidarité des bagnards, « bien entre eux », « tassés épaules contre épaules », qui indique l'exclusion de l'enfance. L'imparfait de l'indicatif témoigne, quant à lui, de la valeur itérative du passage, que la locution adverbiale « jamais le même » vient confirmer : ce coiffage fait office de nouvelle « cérémoni[e] d'abandon » qui marque, chaque matin, l'isolement de la petite fille, mais aussi la brutalité de ces moments, pourtant recherchés car la solitude semble pire que la violence : « Ils [...] étalaient [ses cheveux] pour tracer de la pointe d'un ongle aussi effilé que la lame d'un surin la longue ligne médiane qui allait du front à la nuque, avec autant de dextérité et de rapidité que s'ils avaient voulu lui couper le crâne en deux. » (FG, 162)

Les abandons successifs de Chrétienne font l'objet d'une gradation au fil du récit, dont l'enfant est consciente (« Chrétienne savait que le compte à rebours avait commencé et que chacun de ses parents allait vers un destin où elle n'avait pas sa place. » (FG, 178)) et qui finissent par la laisser seule au bagne. Le premier, et le plus dramatique, est l'abandon de la mère qui, l'ignorant de plus en plus, part finalement vivre avec les lépreux. Les appels déchirants de Chrétienne (« Maman ! Maman ! ») rythment le récit et deviennent toujours plus lancinants : « “Maman !”, un cri de détresse. “Maman !”, un hurlement sauvage. » (FG, 185) Suivent les départs du père et des bagnards. Dédé, le

gérant de l'infirmerie du bagne, seul resté à ses côtés, se charge à la toute fin du roman de renvoyer la fillette en métropole. Finalement, les membres de sa famille élargie qui, « d'un commun accord [...] regrettèrent l'existence de Chrétienne » (FG, 195), décident de l'envoyer, comme le rapporte Dédé, dans « un magnifique couvent, quelque chose de somptueux, le paradis sur terre, Saint-Mort ! » (FG, 197) Le jeu ironique sur l'onomastique est significatif, Paule Constant déformant ici le nom du pensionnat qu'elle a elle-même fréquenté et qui lui a inspiré le roman *Propriété privée*⁴⁵⁹ : Saint-Maur.

Toutes ces violences physiques, verbales, sexuelles, ainsi que les divers abandons qui jalonnent l'œuvre rendent compte d'une tentative d'annihiler l'enfant. Celle-ci est vouée à se taire, à s'effacer pour espérer peut-être échapper à la tyrannie du roman. Les adultes, enfermés dans leur délire, fuient peut-être cette fillette qui incarne un peu trop le malheur auquel ils tentent d'échapper. En ce sens, *La Fille du Gouvernator* appartient bien à la tradition du récit initiatique. Comme Lucien de Rubempré⁴⁶⁰, Frédéric Moreau⁴⁶¹ ou François Seurel⁴⁶², Chrétienne sera marquée par les leçons qu'on lui inculque, et fera donc surtout l'apprentissage du désenchantement et de la disparition, au monde et à elle-même.

2.3. *La trajectoire de Chrétienne*

2.3.1. *Effets d'annonce*

Le caractère déceptif de l'initiation de Chrétienne est annoncé au lecteur dès la première page du roman. L'arrivée à Cayenne marque une rupture tragique dans sa vie. Significativement,

le premier souvenir de la fille du Gouverneur du bagne de Cayenne – en tant que fille de Governator –, car elle avait déjà autant de souvenirs que peut en avoir une petite fille de sept ans, se fixe exactement sur la passerelle de transbordement qui reliait de nuit, en plein océan, le grand transatlantique à la barge du bagne de Cayenne. (FG, 101)

Le lieu-frontière de la passerelle semble marquer l'avènement d'une nouvelle identité pour l'enfant : elle n'est plus une « petite fille de sept ans » mais la « fille du Governator »

⁴⁵⁹ Paule Constant, *Propriété privée*, Paris, Gallimard, 1989.

⁴⁶⁰ Honoré de Balzac, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, 1972 (1837-1843).

⁴⁶¹ Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, 2001 (1869).

⁴⁶² Alain-Fournier, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Fayard, 1983 (1913).

du titre du roman, ce qui suppose, déjà, un effacement et une appartenance. L'importance des souvenirs passés est amoindrie par l'expression « premier souvenir » associée à cette nouvelle naissance guyanaise. Celle-ci, de plus, enclenche « le processus irréversible de la mémoire ». Alors « qu'avant, il n'y avait eu dans sa tête que des rêves endormis » (FG, 101), à partir de ce moment,

[Chrétienne] commença à tout enregistrer avec une intensité dramatique qui ne laissait place à rien d'autre, pas même au développement du corps dont on remarqua qu'il ne se fit plus normalement, s'anémiant et se rabougrissant, jusqu'à devenir, lorsqu'elle quitta le baignoire, plus menu, plus maigre et surtout plus petit qu'à l'arrivée. Sous l'hypertrophie de la mémoire, on constata que l'intelligence, à la façon du corps, avait aussi cessé de se développer ; quant aux sentiments, ils étaient restés à l'état rudimentaire de l'expression d'un cœur sec quoique exalté. (FG, 101)

Cette rupture entre un « avant » et un « après » l'arrivée à Cayenne n'est pas expliquée au lecteur, ce qui confère une dimension énigmatique à cet *incipit*, manière de figurer les violences traumatiques à venir et la fiction d'enfance. La disparition imminente de Chrétienne et son altérité sont annoncées dans la narration de ces premières pages, qui marque son objectivation par un autre regard. De fait, le point de vue posé sur l'enfant est ici principalement externe : celle-ci est isolée et observée par une instance indéfinie représentée par le pronom impersonnel « on », qui peut désigner le narrateur, les personnages, voire même, par anticipation, le lecteur, qui aura le temps de constater cette dégradation du corps et de l'esprit de la fillette dans le roman. Comme le souligne Dominique Maingueneau, le pronom « on » « permet d'échapper à cette alternative extérieur/intérieur⁴⁶³ » : la seule personne explicitement renvoyée à l'extérieur est donc l'enfant, distinguée du « on » par le pronom « elle » et par sa fonction de complément direct dans la phrase (alors que le groupe contenu dans le « on » est sujet), sur qui tous les autres, lecteur inclus, posent leur regard.

L'arrêt du développement du corps et du cerveau est paradoxale lorsqu'associé à l'enfance, supposée reposer sur le fait de grandir : le séjour à Cayenne a donc tout d'une anti-initiation. Le corps de Chrétienne apparaît comme le reflet de ce qu'elle subira plus tard dans le roman : son flétrissement annonce l'effacement de Chrétienne, mais il attaque

⁴⁶³ Dominique Maingueneau, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003 (1990), p. 19.

également la fillette, figurant la violence qu'elle subit. Sa mémoire s'autonomise, devient chronophage et semble aspirer son énergie vitale :

Proliférant à la vitesse d'une plante carnivore, la mémoire lui dévorait la tête, provoquant ces douleurs violentes qu'éprouvent les enfants hydrocéphales. Tout ce qu'elle voyait, tout ce qu'elle entendait envahissait sa tête comme une marée qui détruisait son entendement et submergeait ses sens. La peur y marquait à vif, sans ordre ni raison, des détails monstrueux, des couleurs excessives et des sons discordants. » (FG, 102)

La personnification de la mémoire désolidarise l'enfant non seulement des autres qui l'observent, mais aussi d'elle-même. La métaphore de la plante carnivore et la comparaison à la marée extériorisent cette mémoire et la confondent avec les éléments naturels faisant partie du paysage dangereux de Cayenne : les plantes carnivores, mentionnées plus tard dans le récit (FG, 144), et la mer grise de Cayenne, « immensité marron » (FG, 166), « infinité boueuse » (FG, 174) et « océan de malheur » (FG, 186), qui constitue la toile de fond de la vie au bagne.

Ce dérèglement est rappelé régulièrement dans le texte par la mention du « mal de crâne qui poussait derrière ses yeux » (FG, 166), migraines quasi surnaturelles de l'enfant. Avant même l'arrivée à Cayenne, à bord du navire, « un très léger mal de crâne venu de la nuque lui cernait l'œil droit. » (FG, 111) Plus tard, Chrétienne se rend régulièrement à l'infirmerie pour prendre des cachets d'aspirine (FG, 167). Finalement, elle rêve de tirer au revolver « sur elle, en plein crâne, pour le faire exploser une fois pour toutes, libérer la mémoire de ces images qui la brûl[ent] » (FG, 185). Cette gradation de la douleur montre que les maux de tête constituent une manifestation physique, une somatisation du trauma vécu du fait des violences et des abandons. La régression de l'enfant après l'arrivée à Cayenne se matérialise aussi au niveau du langage. Alors que Chrétienne, sur le bateau et dans les premiers jours, est encore capable de verve langagière⁴⁶⁴, à partir du moment où elle est retirée de l'école et assignée au bagne, sa parole se tarit : « À force de retenue, sa parole se trouait. Les mots qu'elle avait perdus ou qu'elle ne pouvait pas prononcer mettaient de grands blancs dans ses phrases. Elle ânonnait. » (FG, 154) Petit à petit, elle apprend à s'effacer, apprentissage qui devient littéral dans ses signes physiques, intellectuels et langagiers, montrant que l'enfant plie sous le poids du réel, tandis que les adultes s'évadent dans un monde imaginaire.

⁴⁶⁴ Par exemple dans le passage cité plus haut, dans lequel elle se moque de son père.

2.3.2. *Contaminations*

Le lexique de la contamination de l'enfant par le baigneur est fréquent et confère aussi une dimension surnaturelle au récit, moteur de la fiction d'enfance. Les violences du baigneur semblent se manifester symboliquement dans la narration et le réseau d'images de l'œuvre. Dans un premier temps du récit, la contamination est d'un ordre moral : Chrétienne est atteinte par la volonté de dominer les autres qui régit les rapports au baigneur et qui est visible dans les souffrances que lui infligent ses parents et les baigneurs, que nous avons mentionnées. Elle est aussi reflétée dans la nature prédatrice et dans les rapports qui lient les animaux. Chrétienne, après avoir recueilli des poissons échoués et créé dans un bassin un « hôpital à poissons » (FG, 165), se rend compte de la violence de ces derniers :

Ils étaient increvables, ils avaient toujours faim et se bouffaient les uns les autres. Elle se sentait obligée de ramener un peu d'ordre, un semblant de loi et de droit dans cet univers impitoyable. Avec un bâton elle appuyait sur le ventre des gros pour qu'ils restituassent les petits qui, frétilant de leur vitalité retrouvée, se mettaient aussitôt à dévorer ceux qui les avaient dévorés, emportant un bout de queue, déchirant une bouche, taillant même une joue, un ventre. (FG, 165)

Ce passage nous paraît mettre en abyme les rapports qui régissent la société du roman, et qu'illustre notamment la relation qui unit Chrétienne à son « GUIDE » (FG, 129. En lettres majuscules dans le texte), Planchon. Quand elle apprend que ce dernier ne sait pas lire, Chrétienne pense avoir un ascendant sur lui : « Elle le tenait. » (FG, 129) Mais, au chapitre suivant, elle se rend compte que « son adulte n'[est] pas encore au pied » (FG, 131) et sent que « la situation s'[est] renversée » (FG, 131), car Planchon est chargé de la surveiller et de rapporter ses faits et gestes à ses parents. C'est à cause de lui, notamment, qu'elle se fait habiller d'un sac de farine, puis battre lorsqu'il rapporte qu'elle a volé la médaille de bonne conduite. Chrétienne, vaincue, ne peut reproduire cette domination que dans son imagination : « elle avait toujours rêvé de posséder un nain – son amour des crapauds avait là son origine – avec lequel elle aurait pu converser et qui lui aurait prodigué encouragements, conseils et compliments. » (FG, 156) La volonté d'amour, visible dans l'accumulation finale, est contaminée par le désir de possession de l'autre pensé comme plus petit, et donc plus faible. Chrétienne a intériorisé un mode de pensée qui reproduit une idéologie de la répression.

La contamination par le bagne est également physique. Chrétienne souffre successivement de plusieurs maladies, qui rappellent des éléments de son environnement. Par exemple, après sa sortie dans la nature avec Planchon, elle « ressembl[e] à une petite feuille décolorée dont on aperçoit dans la transparence jaune les nervures vertes. [Sa mère] diagnostiqu[e], comme pour une plante, la chlorose. » (FG, 143) À la fin de l'œuvre, alors qu'elle a été forcée par son père de tuer son chiot (en réalité une hyène), elle est assaillie par une panoplie de maladies qui l'alitent et rappellent la somme de ses expériences au bagne. La maladie est une thématique importante de l'œuvre de Paule Constant, dont la critique étudie la dimension réelle et concrète, en analysant Ebola et la maladie du sommeil, par exemple⁴⁶⁵. Elle apparaît aussi dans sa dimension symbolique, pour marquer le trauma de l'enfant, notamment dans *La Fille du Gouvernator* et dans *Balta*⁴⁶⁶. Chrétienne, justement,

fut malade comme un chien. En quittant le cadavre, toutes les maladies du chiot s'étaient ruées sur elle. Elle attrapa la gale et son corps se couvrit de plaques rouges qui ne s'atténuèrent que lorsqu'on la plongea dans une bouillie verte et âcre en la brossant au gant de crin. Sur la peau à peine reformée des furoncles apparurent, ils tiraient et pulsaient si douloureusement qu'elle avait l'impression qu'ils vivaient et mangeaient son sang. Ils s'indurèrent profondément dans la chair qu'ils creusaient et bloquèrent ses articulations. Elle ne pouvait plus ni s'asseoir ni marcher. Après la cire chaude destinée à amollir le bubon, on eut recours au bistouri. Elle hurlait.

Ses cuisses restèrent marquées de profonds cratères et d'estafilades blanches. C'est, croyait-on, ce qui était à l'origine de l'affaiblissement de sa jambe droite qui en avait souffert plus que l'autre et qui s'était mise à dépérir puis à tourner en dedans de telle façon qu'elle n'avancait plus qu'en boitant. C'est alors qu'elle fit une connaissance autrement que théorique avec la puce-chique qui gangrène en silence son territoire et le ver-de-biche qui circule sous la peau et dont on a toujours peur qu'il ne plonge dans le cœur ou ne monte à la tête. Son corps était devenu la proie de minuscules ennemis qui l'occupaient et la ravageaient comme si elle était morte. Elle avait vu la danse frénétique des charognards près des cadavres, elle avait vu l'alerte immédiate des fourmis autour d'un oiseau tombé, elle avait vu l'imparable piqué des mouches sur un animal endormi. Ces animaux ne se trompaient jamais, elle craignait que les siens, aussi petits qu'ils fussent, ne se trompassent pas davantage et qu'elle ne fût morte sans le savoir.

Elle perdit ses cheveux et au-dessus de son crâne pelé, les médecins

⁴⁶⁵ Voir Introduction, p. 38.

⁴⁶⁶ Dans *Balta*, l'enfant orphelin, abandonné de tous, finit par mourir de la rage. Favre, le professeur d'université qui le trouve inanimé, constate l'injustice de sa situation : « Tout se soignait, les tordus, les brisés, les brûlés, les déchirés, les troués, tout se soignait sauf ce petit garçon-là, Favre ne voulait pas le croire. Il portait dans ses bras un enfant atteint de la seule maladie sans espoir. Pas d'exception, pas de miracle, pas de sursis, pas de répit. Pas une semaine, pas deux jours. Dans cet état, Balta ne passerait pas la nuit. Plus condamné qu'aucun condamné du monde. » (B, 495). Balta est certes atteint d'une maladie réelle, la rage, mais qui représente surtout la somme des malheurs vécus par l'enfant depuis le début du roman.

auscultés hésitaient. Elle décourageait le diagnostic. Après les maladies des animaux, elle avait attrapé celles des végétaux. Ils ne reconnaissaient pas la pelade des ébéniers, l'érysipèle des cotonniers, le chancre des mangliers et regardaient dans leurs tubes à essai fleurir des dentelles molles, des herbes dures, des algues effrangées qui ne leur disaient rien qui vaille. (FG, 188)

Cayenne toute entière se ligue contre la petite fille. La personnification des maladies (« s'étaient ruées »), puis des furoncles (« tiraient et pulsaient »), dote fictivement ceux-ci d'une volonté consciente de nuire. La violence de la contamination est ainsi mise en relief par un lexique de l'attaque (« s'étaient rués », « tiraient », « pulsaient », « mangeaient son sang », « creusaient », « bloquèrent »). La souffrance provoquée par les soins apportés à Chrétienne rivalise néanmoins avec la violence des maladies elles-mêmes. Le pronom impersonnel « on » suggère une absence de tendresse et des gestes mécaniques, tandis que les actions décrites ont davantage l'allure de scènes de torture que de procédures médicales.

Le lecteur note la variété des maladies qui touchent Chrétienne. Après avoir été infectée par celles du chien, la fillette est assaillie par des parasites, la puce-chique et le vers-de-biche, qu'elle a aussi déjà croisées à l'infirmerie du bagne (FG, 167-169). La présence d'infections normalement réservées aux végétaux qui laissent les médecins impuissants accentue la dimension fantastique et étrange des symptômes, marquée également par leur grand nombre. Mais ces trois temps de la maladie en dévoilent aussi la nature symbolique et font penser aux trois tortures infligées à Jésus Christ lors de la Passion. Ce dernier est d'abord fouetté par les hommes du préfet Ponce Pilate, puis vêtu de la couronne d'épines dans le palais du roi Hérode, et enfin crucifié. Ce faisant, Chrétienne réalise le rêve de sa mère qui, quand elle traite les plaies causées par le sac de farine trop étroit qui lui sert de robe, prépare sa vocation :

Et comme elle pleurait, sa mère, en lui passant de la teinture d'iode lui disait, pour la consoler, que sur la croix, NSJC avait les bras disloqués aux endroits où justement elle souffrait. Et comme elle criait, car la teinture d'iode la brûlait jusqu'à l'os, la Mère de Dieu l'encourageait à voir dans ses plaies des stigmates. (FG, 134)

Si cette scène consacre Chrétienne en martyre et compare sa vie à un chemin de croix, elle doit également être interprétée à un autre niveau. La distance narrative établie à l'égard de la fillette depuis le début du roman, par des procédés tels le pronom personnel « on » et le discours indirect libre d'autres personnages, donne peu accès à son intériorité.

Ce manque est compensé par des irruptions concrètes de la somatisation⁴⁶⁷ du trauma vécu. Le jeu hyperbolique autour des maladies contaminant l'enfant manifeste l'ampleur de ce trauma. Incapable de s'exprimer, obligée de s'effacer et de se taire, Chrétienne ne peut vivre ses émotions et sa douleur que par le biais de son corps, faisant alors figure de palimpseste qui, après avoir assimilé les êtres et le paysage de Cayenne, se doit de les évacuer, mais qui en conserve aussi les « stigmates » (FG, 134). La manière dont Chrétienne est finalement guérie accrédite cette hypothèse. Dédé, le responsable de l'infirmierie, parvient à lui redonner vie, non à l'aide de médicaments et de procédures chirurgicales, mais en lui procurant une chaleur affective :

Il la tint dans ses bras, la serrant fort contre son torse. Il voulait lui réchauffer le cœur, faire passer par la peau, par le souffle, cette vie qui l'habitait. Il la pansa, sans gaze ni coton, avec la pulpe de ses doigts, la chair de ses mains. Il resta contre elle, joue contre joue, il la couva. (FG, 189)

La mention du couvage confère une dimension maternelle au geste de Dédé, alors que la mère de Chrétienne a déjà disparu. Comme pour donner raison à l'amour, « des signes montr[ent] qu'elle repre[nd] vie » (FG, 190) immédiatement après le passage.

2.3.3. *Transfiguration*

Les violences vécues, transposées concrètement par le texte, mènent à une disparition figurée de l'enfant indiquant sa fictionnalisation, qui apparaît aussi comme une transfiguration. Celle-ci est présentée par le biais d'un syncrétisme entre trois pôles : la description clinique des symptômes de Chrétienne, leur signification au plan psychologique et la symbolique biblique, qui confirment le dédoublement du personnage par l'écriture sous l'effet des violences vécues. La transfiguration a lieu progressivement et se présente de plusieurs façons, qui s'ajoutent à la régression physique. Tout d'abord, alors qu'elle est poussée à disparaître, la fillette tente de s'inventer une nouvelle identité, en affichant un comportement dédoublé et quelque peu schizophrénique, qui exprime sa volonté d'exister malgré tout. Ainsi, à mesure que l'univers du bain se veut plus coercitif, faisant en sorte qu'elle « n'a[it] plus d'existence légale » (FG, 158), elle sombre

⁴⁶⁷ La somatisation désigne le fait de « traduire des troubles psychiques en troubles somatiques, en maladies fonctionnelles », dans *CNRTL*, [en ligne]. <https://www.cnrtl.fr/definition/somatiser> [Page consultée le 15 mars 2022].

dans une « marginalité dangereuse » (FG, 158) : « elle rendait de petits services [à des truands] [...]. On la récompensait avec des rubans et des plumes de perroquet. Elle réclamait du ruban rouge. Elle s'attifait comme une folle, se faisait appeler Pépita et roulait des hanches. » (FG, 158) Alors que Chrétienne disparaît dans la solitude, Pépita, elle, se caractérise par son exubérance riche en couleurs et son caractère impérieux (« elle *réclamait* »). Sous cette identité, Chrétienne fait passer son désir d'être vue et entendue : « Pour bousculer l[a] terrible indifférence [des adultes], elle avait mis au point un spectacle qui les fit grimper aux grilles, piétiner les massifs de fleurs et se tordre le cou entre les barreaux » (FG, 159). La recherche du scandale contraste avec son effacement au bain et témoigne de son besoin d'exprimer ses émotions. Cette identité est aussi fantasmatique, puisqu'elle permet à Chrétienne de s'inventer et de se rêver : « Elle racontait que ses parents n'étaient pas ses vrais parents, qu'ils l'avaient achetée dans un cirque qui présentait des monstres. Elle s'appelait Pépita » (FG, 168).

L'enfant s'inspire ici de la biographie de Tang, personnage représentatif de l'univers du conte du roman, auréolé d'une aura de mystère et dont on ne sait jamais si la vie est réelle ou inventée, ou même s'il existe vraiment. Il s'agit d'un personnage évanescent, qui n'apparaît qu'à de rares reprises pour disparaître aussitôt dans la forêt, où il semble vivre. Les qualificatifs de « farfadet » (FG, 141) et de « gnome doré » (FG, 145) le désignant rappellent aussi cet univers merveilleux. De plus, son histoire est racontée à Chrétienne, sur qui il exerce une grande fascination, par Planchon qui rapporte des on-dit ajoutant à l'incertitude, et forme un récit enchâssé dans le roman. Son histoire surprend également par son étrangeté. Mis au monde par une fillette de sept ans – l'âge de Chrétienne – en Chine, Tang est kidnappé, avec sa mère qui meurt peu après, par un cirque russe. Orphelin, il grandit dans une potiche dont il prend la forme, cause de sa toute petite taille et de sa grande souplesse. Il devient alors acrobate et joue le rôle de la « balle en l'air » (FG, 141) dans les spectacles. Il enchaîne ensuite divers numéros dans des villes européennes, avant de quitter le cirque pour se mettre à la danse, inventant le tango et ouvrant un salon à Paris, le Tango's. Finalement, il est condamné au bain de Cayenne pour le meurtre de sept femmes (FG, 142). Au bain, il échappe aux corvées, disparaît la plupart du temps dans la forêt et devient chasseur de papillons pour des musées du monde entier. Il fait par son amour de la beauté figure d'exception parmi les autres bagnards.

En s'inspirant de la vie de Tang pour son identité de substitution, Chrétienne tente de fuir son réel. Il va se nouer entre les deux personnages un jeu de reflet qui suscite une

autre forme de transfiguration, puisqu'il permet à Chrétienne d'intégrer peu à peu fantasmatiquement un univers merveilleux. La fillette s'identifie moins à lui qu'à sa « mère de sept ans », qu'elle tente de remplacer : « pour ce Chinois-là, c'est sûr, elle aurait tout donné. Et pour être la mère de ce Chinois... » (FG, 143) Comme en miroir, Tang confond Chrétienne avec sa mère, et la fillette se dédouble alors véritablement en deux personnages. Cette fusion entre Chrétienne et la jeune chinoise est représentée par un leitmotiv les identifiant l'une et l'autre : la synecdoque des tresses noires auxquelles il manquerait un ruban rouge :

La seule image étrangère au monde qu'elle [la mère de sept ans] devait combattre, la seule idée qui, de toute sa courte vie lui était venue à l'esprit, était celle d'un ruban rouge dont elle avait imaginé orner ses tresses noires et, maintenant qu'elle était mère, nouer les cheveux raides de son nourrisson de manière à les faire jaillir comme un épi destiné à leur apporter prospérité et opulence. (FG, 140)

Tang est contaminé par « [c]es rêves [...] de rubans rouges » (FG, 141), tout comme Chrétienne, qui réclame des rubans rouges aux bagnards quand elle s'imagine en Pépita (FG, 158). Finalement, lorsque Tang aperçoit les cheveux de Chrétienne, il visualise ceux de sa mère :

Au bruit qu'elle [Chrétienne] fit en se penchant à la fenêtre, Tang releva la tête et ce qu'il aperçut lui coupa le souffle : deux nattes noires le long d'un visage d'enfant. Il en fut comme étourdi, il ne savait pas d'où ça venait mais il sentait monter en lui une émotion inconnue. Au bout des nattes qui pendaient à la fenêtre, il mettait des rubans de satin rouge. (FG, 145)

Là encore, ce passage emprunte à l'univers merveilleux du conte, par la présence des rubans rouges apparus comme par magie et par le possible rapprochement entre cette chevelure tombant de la fenêtre et celle de Raiponce dans le conte éponyme des Frères Grimm⁴⁶⁸. Les nattes noires – un des rares indices du portrait physique de Chrétienne – et les rubans établissent une confusion, par un effet de syllepse, entre la mère de Tang et Chrétienne. Le texte *tresse*, ainsi, des motifs qui font gagner peu à peu Chrétienne en étrangeté, lui font perdre son identité initiale, signe qu'elle se perd dans le rêve et dans l'autre monde merveilleux. En effet, le motif du ruban rouge manifeste, non l'amour, mais le manque, et davantage une pulsion de mort qu'une pulsion de vie, puisque c'est avec un tel objet que Tang assassine sept femmes, retrouvées prises comme « une seule et même

⁴⁶⁸ Jacob Grimm et Wilhelm Grimm, *Raiponce*, traduction de Catherine Biros, Paris, Albin Michel Jeunesse, 2018 (1812).

femme lacée de ruban rouge, une danseuse parfaite avec ses quatorze bras et ses quatorze jambes. » (FG, 142).

Dans les dernières pages, la transfiguration atteint son paroxysme et aboutit à un effacement de l'enfance. De retour à bord du navire et prête à quitter définitivement Cayenne, la tenue de l'enfant rappelle la suite de ses métamorphoses : « Il [Dédé] l'avait faite très belle avec une profusion de rubans de satin rouge aux chevilles, autour du cou et aux poignets, et deux pépites d'or qui pesaient à ses oreilles. » (FG, 201) Chrétienne fait ainsi office de pur reflet, un palimpseste, des rêves d'évasion qu'elle a entretenus et derrière lesquels elle disparaît : les très nombreux rubans qui l'enserrent évoquent Tang et la « mère de sept ans », mais aussi les danseuses tuées par ce dernier, tandis que les boucles d'oreilles réfèrent, par l'étymologie, à l'identité fictive qu'elle s'est forgée, Pépita. La fillette est également accompagnée par « les chaussures que sa mère [a] oubliées » (FG, 201), incarnant le manque de cette figure centrale. Quant à elle, elle semble ensevelie – bel et bien morte peut-être – quelque part sous ces morceaux d'identité et de passé.

Elle est en outre délivrée de la mémoire « carnivore » (FG, 102) qui la torture depuis son arrivée : « Elle ne pensait à rien. Elle avait même du mal à retenir ce qu'elle voyait, c'était comme ce moment qui précède l'endormissement où les images incohérentes se bousculent avant que le sommeil ne fasse le vide. » (FG, 202) Ce faisant, elle disparaît à elle-même, à son vécu : après avoir engrangé des souvenirs sans avoir pu les assimiler, elle opère un refoulement de l'expérience traumatique trop horrible. Une seule émotion persiste, prend toute la place : « la peur s'était installée dans sa tête, elle avait allumé ses feux rouges qui étreignaient le cœur et glaçaient ses muscles. » (FG, 202)

Symboliquement, l'enfant disparaît donc pour laisser place à une autre entité, quasi divine, aux allures de Madone étrange :

À l'avant de la barge elle avait la gravité religieuse de ces figures barbares, muettes et indéchiffrables que les Indiens couvrent d'ocre, de plumes et de coquillages pour s'assurer leur mansuétude. Dans la cage verte qu'on avait hissée comme un fanal, le crapaud lui faisait, à l'arrière, une sorte de contrepoids magique. (FG, 202)

Chrétienne se présente comme une idole indéchiffrable, elle fait partie prenante de l'univers magique et fantastique dans lequel elle est entrée, au même titre que le crapaud « sacré » (FG, 114), déjà présent lors du premier voyage. À la toute fin, Dédé, qui

l'observe depuis la terre ferme, « la vo[it] qui mont[e] très haut, plus haut que le bateau, vers le ciel. » (FG, 203) Le syncrétisme entremêle les imaginaires de différentes religions. Chrétienne est transfigurée, devient une image du Christ ressuscité quittant le monde des hommes. Dans le même temps, elle est l'incarnation d'une divinité autochtone d'une religion non précisée. Dans tous les cas, elle est dépossédée de son intériorité, qui a disparu avec sa mémoire. Elle appartient, même après son départ, à l'univers magique et cruel du bague. Il s'agit bien, ici, d'un « enchantement de l'écriture⁴⁶⁹ » : le texte suggère la magie du conte et de la métamorphose du personnage à travers un réseau d'images (la contamination par le bague, la comparaison à la nature, à la Madone ou au Christ, etc.), afin de sublimer le trauma de l'enfant, coincée mentalement dans le monde qu'elle quitte physiquement. Dans le même temps, cette transfiguration démontre la perte de l'enfance, la disparition de soi dans l'horreur vécue. En ce sens, Chrétienne devient bien inaccessible, comme une statue divine⁴⁷⁰. Elle survit à l'état de fantôme, reste enfermée dans l'univers fantasmatique du rêve, qu'elle ne peut plus quitter. Elle apparaît pour ainsi dire comme une « figure », au sens où l'entend Xavier Garnier, c'est-à-dire une « non-personne⁴⁷¹ » : incarnation de l'altérité la plus totale, pour les autres et en elle-même.

Il s'ensuit que les regards posés sur l'enfant participent à sa signification dans l'œuvre. Les failles, les ruptures et les béances qu'ils créent sont des vecteurs d'étrangeté, de contradictions et d'ironie, qui créent la fiction d'enfance. Ces regards prouvent, dans les récits à l'étude, le dédoublement des perceptions et les tiraillements du personnage-enfant, ses indécisions et son vacillement identitaire. Ce dernier est dédoublé entre plusieurs éléments en tension dans les textes : son moi passé et son moi présent, ce qu'il veut être et ce qu'il est par ses actions effectives, à quoi peut s'ajouter ce que les autres projettent sur lui. Tantôt dans la position apparemment omnipotente de celui qui écrit et croit donc pouvoir modeler le monde selon son idéal, tantôt en conflit avec d'autres personnages, tantôt menacé d'être englouti par la vision de l'autre, l'enfant doit construire et affirmer son identité en prenant en compte le monde qui l'entoure. En cela, il reflète la

⁴⁶⁹ Amélie Michel, *L'Écriture du dés-enchantement dans l'œuvre narrative de Corinna Bille, d'Anne Hébert et de Marie Ndiaye*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval [En cours].

⁴⁷⁰ Pour Margot Miller, la fin du roman *La Fille du Gouvernator* est la plus positive de tous les romans de Paule Constant, du fait de la transfiguration de l'enfant en divinité, qu'elle interprète dans un sens littéral. (*In search of Shelter : Subjectivity and Spaces of Loss in the Fiction of Paule Constant*, op. cit., p. 118)

⁴⁷¹ Xavier Garnier, *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, op. cit., p. 13.

manière dont tout un chacun entrevoit sa propre altérité, comme un miroir déformé, dans le regard des autres. La question du dédoublement se traduit aussi par le fait que l'enfant côtoie dans les récits des doubles et des miroirs fictifs de lui-même, qui reproduisent son hybridité et extériorisent son morcellement intérieur. Le dédoublement devient concret, répété à l'échelle des œuvres, et dévoile le morcellement intérieur du personnage, son identité complexe et dialogique. Ce faisant, le texte met en avant sa fictionnalité : la réduplication du personnage procède d'un effet grossissant le transformant en « pion », en « instrument textuel mis au service de l'intrigue⁴⁷² ».

⁴⁷² Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 93.

SECONDE PARTIE

L'ENFANT ET L'AUTEUR :

MIROIRS, MISES EN SCÈNE ET PORTE-PAROLE

Tu, c'est l'enfance. Je, c'est depuis...
Toi, c'était moi, à l'âge où l'on a plus d'à venir
que de sous venir.

Daniel Maximin, *Tu, c'est l'enfance*

[...] tout a été reconstruit, au moins les pierres, les
maisons et jusqu'aux statues remises sur leur
socle... Mais les êtres ? Ils accumulent, strate sur
strate, des couches de passé contradictoires, après
quoi, ils se taisent.

Assia Djebar, *Les Nuits de Strasbourg*

La fiction d'enfance peut avoir pour rôle de manifester, dans le texte, la présence de l'auteur, en tant que fonction sociale, institutionnelle et énonciative. Le personnage-enfant fait ainsi figure d'embrayeur, de jonction entre le texte et un contexte énonciatif qui le transcende et auquel il est lié. En linguistique, les embrayeurs, ou déictiques, sont définis par Catherine Kerbrat-Orecchioni comme

les unités linguistiques dont le fonctionnement sémantico-référentiel (sélection à l'encodage, interprétation au décodage) implique une prise en considération de certains des éléments constitutifs de la situation de communication, à savoir

- *le rôle que tiennent dans le procès d'énonciation les actants de l'énoncé,*
- *la situation spatio-temporelle du locuteur, et éventuellement de l'allocutaire*⁴⁷³.

De la même façon, l'enfant peut articuler, dans sa référence, le discours du texte et un contexte, lié à l'instance d'énonciation qui le prend en charge.

La catégorie des personnages-embrayeurs, dans la typologie de Philippe Hamon, a des implications similaires :

Ils sont les marques de la présence en texte de l'auteur, du lecteur, ou de leurs délégués : personnages « porte-parole », chœurs de tragédies antiques, interlocuteurs socratiques, personnages d'*Impromptus*, conteurs et auteurs intervenant, Watson à côté de Sherlock Holmes, etc. Le problème de leur repérage sera parfois difficile. Là aussi, du fait que la communication peut être différée (textes écrits), divers effets de brouillage ou de masquages peuvent venir perturber le décodage immédiat du « sens » de tels personnages (il est nécessaire de connaître les présupposés, le « contexte » : a priori, l'auteur par exemple n'est pas

⁴⁷³ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, op. cit., p. 36. En italique dans le texte.

moins présent derrière un « il » que derrière un « je »)⁴⁷⁴.

La fonction d'embrayeur peut se présenter de différentes façons et traduire divers rapports entre le texte et l'instance énonciative. Dans nos œuvres, elle s'exprime principalement par des effets de miroir, de dédoublement et de mises en abyme. Pour Lucien Dällenbach, « *est mise en abyme tout miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit par réduplication simple, répétée ou spéculaire*⁴⁷⁵ ». Il distingue deux prédicats de la mise en abyme, le caractère réflexif d'un énoncé et son caractère méta ou intra-diégétique, puis trois mises en abyme distinctes. Tout d'abord, la mise en abyme de l'énoncé repose sur un procédé de citation ou de résumé : il s'agit d'un énoncé référant à un autre énoncé. Elle constitue une répétition qui dirige le sens de l'œuvre et l'interprétation qu'en fait le lecteur. Ensuite, la mise en abyme de l'énonciation permet de faire apparaître l'agent et le procès du récit (alors que la première mise en abyme portait sur le résultat). Il s'agit de rendre visible les arcanes de la fondation de l'œuvre ou du créateur jusqu'alors invisibles, ainsi que le procédé de la création et de l'interprétation. La mise en abyme du code, enfin, est une forme spécifique de la mise en abyme de l'énoncé, qui vise à rendre visible le mode de fonctionnement interne du récit : l'énoncé ne réfère plus à un autre énoncé fictif mais à lui-même, et réfléchit son organisation. Dällenbach précise que les frontières entre ces différentes mises en abyme sont poreuses, et qu'un énoncé peut cacher plusieurs mises en abyme. Il faut alors se poser la question du degré d'analogie (réduplication simple, à l'infini ou aporistique) entre la mise en abyme et l'objet qu'elle réfléchit.

Dans un premier jeu de miroirs et de télescopages, l'auteur peut s'identifier – ou créer un jeu sur son identification possible – au personnage-enfant, soit en le dotant de traits spécifiques à lui-même (prénom, caractéristiques physiques ou psychiques, événements vécus), de sorte que le lecteur découvre des points communs et perçoit dans le texte des indices autobiographiques. Si de tels jeux sur l'autobiographie ne constituent pas en soi des mises en abyme, ils peuvent néanmoins préparer des télescopages et faire voir le personnage comme un « miroir convexe⁴⁷⁶ » de l'auteur dans son texte. L'écrivain use ainsi de différentes stratégies énonciatives pour montrer qu'écrire l'enfance, c'est

⁴⁷⁴ Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », *art. cit.*, p. 95. En italique dans le texte.

⁴⁷⁵ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, *op. cit.*, p. 52. En italique dans le texte.

⁴⁷⁶ *Ibid.*, p. 22.

également souvent, peut-être même avant tout, récrire son enfance, ou du moins sa conception de l'enfance, qui découle d'expériences intimes et de fantasmes.

Dans un deuxième temps, l'enfant, à travers des jeux de miroir, peut être dédoublé dans le texte et faire apparaître des mises en abyme de l'énoncé et du code. Dans ce cas, l'auteur dévoile sa fonction de mise en scène. En effet, le dédoublement témoigne de l'artificialité du personnage et met en avant sa fonction d'être de papier au service d'une autre parole qui le conditionne, le surpasse et permet au lecteur d'accéder au sens de l'œuvre et à la voix de l'auteur, non en tant que personne physique qui écrit le texte, mais en tant qu'entité incluse dans celui-ci, qui s'adresse à un lecteur et entend faire passer un message. Nous verrons que les personnages-miroirs de *Transit* et du *Grand Cahier* révèlent le dédoublement concret et physique de l'enfant, mettant en avant la polyphonie de sa parole, le fait qu'une autre voix, qu'il s'agira d'analyser, la transcende.

Dans un troisième temps, l'auteur peut aussi faire passer dans la parole ou les gestes de son personnage ses propres idées sur l'art et sur le monde. Aussi, la plupart des personnages étudiés rédupliquent-ils dans l'œuvre la fonction auctoriale en se présentant eux-mêmes comme des lecteurs et des auteurs. Les enfants deviennent ainsi des porte-paroles de l'écrivain au sein du texte. Ils sont également le lieu d'un jeu avec les codes littéraires et avec les propres poétiques des auteurs, ces derniers s'amusant de l'ignorance enfantine des règles du jeu et des attentes de l'institution littéraire.

Dans tous les cas, le personnage-enfant sert particulièrement à la construction d'une posture auctoriale, c'est-à-dire de « "l'identité littéraire" construite par l'auteur lui-même et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public. » Elle est développée, selon Jérôme Meizoz, dans les « conduites » publiques de l'écrivain et dans ses discours, dont font partie ses œuvres⁴⁷⁷. Comme le souligne le critique,

penser en termes posturaux implique une conception plurielle du sujet et de l'action, et insiste sur la capacité de l'individu à renégocier les rôles qui lui sont assignés. Loin de reproduire simplement les contraintes objectives pesant sur l'auteur, une posture rejoue une position et un statut social dans une *performance* globale qui a valeur de *positionnement* dans une sphère codée de pratiques⁴⁷⁸.

⁴⁷⁷ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 21.

⁴⁷⁸ Jérôme Meizoz, *La Fabrique des singularités : postures littéraires II*, Genève, Slatkine Érudition, 2011, p. 8. En italique dans le texte.

Toutes les œuvres participent à forger la posture, mais les récits d'enfance semblent particulièrement intéressants, dans notre cas, pour analyser le processus de son émergence. En effet, la mise en scène de l'enfant vise souvent à faire percevoir les dispositions de l'écrivain, la manière dont l'enfance, en tant qu'origine, a « préparé » ce qu'il est aujourd'hui. Thématique stratégique, elle est une manière d'indiquer que l'écriture est une vocation⁴⁷⁹, et fonde, redouble, voire justifie, la posture construite par ailleurs.

⁴⁷⁹ Ce topos se retrouve dans les récits d'enfance de Jean-Paul Sartre (*Les Mots*, Paris, Gallimard, 1972 (1964)), de Nathalie Sarraute (*Enfance*, Paris, Gallimard, 1995 (1983)) ou encore, quoique de manière plus parodique et ironique, de George Perec (*W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 2017 (1975)).

Chapitre 1. « Gestes » autobiographiques

Aucun des récits du corpus n'est autobiographique au sens strict qu'accorde à cette notion Philippe Lejeune. Selon lui, l'autobiographie est un « *récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité*⁴⁸⁰. » Lejeune admet néanmoins que certains aspects de la définition peuvent être plus ou moins respectés : un récit peut être en partie en prose, en partie rétrospectif et introduire d'autres formes de récit personnel (journal, portrait, etc.). Un critère resterait toutefois fondamental : « pour qu'il y ait autobiographie (et plus généralement littérature intime), il faut qu'il y ait identité de *l'auteur*, du *narrateur* et du *personnage*⁴⁸¹. » Cette identité peut être établie indirectement, notamment dans des récits écrits à la troisième personne, mais toujours sans ambiguïté, au moyen d'un « pacte autobiographique ». Pour Lejeune, en définitive, le nom sur la couverture du livre doit être le nom du personnage-narrateur. La démarche autobiographique des auteurs que nous étudions, quand elle existe, est plus discrète et n'admet pas une identité inéluctable entre l'auteur, le narrateur et le personnage. Si Chamoiseau met bien en place un pacte autobiographique dans le paratexte, il joue aussi des limites du genre, comme nous allons le constater.

L'autobiographie devient alors davantage un « geste » qu'un genre, pour reprendre l'expression de Serge Doubrovsky : un « geste variable en ses manifestations, parfois évident, parfois diffus, tantôt lucide, tantôt déplacé ou égaré en des domaines inattendus, en deçà de toute intention⁴⁸². » C'est pourquoi nous privilégions l'image du « miroir convexe⁴⁸³ » utilisée par Dällenbach : le personnage-enfant se situe toujours à la croisée entre l'autobiographie, le fantasme et la fiction. Les traces de télescopage de nature autobiographique entre l'auteur et son personnage sont à chercher dans l'énonciation de l'œuvre (Chamoiseau), mais également dans le paratexte (Chamoiseau, Mabanckou) et dans les autométatextes internes (tous) et externes⁴⁸⁴ (Gary, Kristof,

⁴⁸⁰ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 14. En italique dans le texte.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 15. En italique dans le texte.

⁴⁸² Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 6.

⁴⁸³ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 22.

⁴⁸⁴ Selon Justin Bisanswa, un autométatexte externe est « un passage B portant sur un texte, extrait ou passage A d'un même individu, par antériorité, postérité ou simultanéité [...] extérieur au texte en question » (« La traversée du métatexte dans l'œuvre de Valentin-Yves Mudimbe », dans *Tangence*, n°82 (2006), p. 84-85.) Un autométatexte interne désigne les « cas où le métatexte est appliqué à des pages, des

Constant, Mabanckou). Dans cette section, nous n'entrerons pas dans les détails des trajectoires sociales et littéraires des auteurs, mais nous mettrons en avant certains de leurs aspects, pour mieux remarquer les interactions entre celles-ci et les récits étudiés.

Avant tout, il convient donc de poser les bases théoriques de notre démarche. En effet, il ne s'agit pas d'envisager l'enfant comme un simple reflet de l'écrivain, et par conséquent l'œuvre comme un reflet du réel, mais de problématiser le rapport instauré entre l'enfant et l'auteur. Proust distinguait déjà le « moi social » du « moi profond » de l'écrivain. Selon lui, « un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir⁴⁸⁵. » Cette conception reconduit l'idée romantique de l'inhérente singularité de l'artiste et de l'autonomie de sa création par rapport à la société. Dominique Maingueneau propose d'ajouter un troisième terme pour analyser cette relation présentée comme binaire :

Une analyse du discours littéraire est au contraire contrainte d'introduire le tiers de l'Institution, de contester ces unités illusoirement compactes que sont le créateur ou la société : non pour affaiblir la part de la création au profit de déterminismes sociaux, mais pour rapporter l'œuvre aux territoires, aux rites, aux rôles qui la rendent possible et qu'elle rend possibles⁴⁸⁶.

Il ajoute que

l'existence sociale de la littérature suppose à la fois l'impossibilité de se clore sur soi et l'impossibilité de se confondre avec la société « ordinaire », la nécessité de jouer de et dans cet entre-deux. [...] En tant que discours constituant, l'institution littéraire ne peut en effet appartenir pleinement à l'espace social, elle se tient sur la frontière entre l'inscription dans ses fonctionnements topiques et l'abandon à des forces qui excèdent par nature toute économie humaine. Ce qui l'oblige les processus créateurs [*sic*] à se nourrir des lieux, des groupes, des comportements qui sont pris dans une impossible appartenance. [...] L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais, nous l'avons dit, négociation entre le lieu et le non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion. C'est ce que nous avons appelé plus haut « paratopie⁴⁸⁷ ».

extraits ou des passages du ou des ouvrages dans lequel il est inclus. Son rôle est de porter la lumière sur le texte *in praesentia*. » (*Ibid.*, p. 85-86)

⁴⁸⁵ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954, p. 131. En italique dans le texte.

⁴⁸⁶ Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 77.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 72.

Les gestes autobiographiques des auteurs du corpus nous semblent une manière de construire leur posture littéraire. La fiction d'enfance permet à l'écrivain de revendiquer, en connivence avec d'autres discours, sa place dans le champ, sa singularité, et de contrer les déterminismes sociaux et institutionnels. Récit de l'origine d'un individu, le récit de l'enfance apparaît comme un moyen de construire fictivement sa propre origine et sa propre singularité, ou marginalité, de manière à instituer sa place. Nous nous proposons d'analyser les indices autobiographiques présents dans les textes, la manière dont ils sont mis en scène, de sorte à créer un discours de l'auteur sur sa propre trajectoire, au sujet duquel il s'agira d'être critique.

1. L'énonciation dans la trilogie de Patrick Chamoiseau : pacte et brouillage autobiographiques

Comme nous l'avons déjà constaté, la question de l'autobiographie dans la littérature antillaise, notamment dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau, a attiré l'attention de la critique. Plusieurs chercheurs notent le brouillage énonciatif mis en place par l'auteur, mais l'analysent à l'aune de définitions existantes surtout applicables aux littératures européennes de l'autobiographie et de l'autofiction, parfois inadéquates. Nous aimerions, sans tenter d'enfermer la trilogie de Chamoiseau dans un genre, relever les caractéristiques de son « geste » et de son projet autobiographique ou, en d'autres termes, ce que ces derniers indiquent de la relation de l'écrivain au personnage-enfant du récit, particulièrement perceptible dans l'énonciation.

Pour commencer, le pacte autobiographique élaboré par Chamoiseau dans sa préface – qu'il signe de son nom – à *Antan d'enfance* est représentatif de l'oscillation entre démarche autobiographique et tentation fictionnelle :

Antan d'enfance et Chemin-d'école : ces textes s'achèvent donc par un raide incendie. Ils disent de mon enfance, la magie, le regard libre, le regard autre, les effets qui ont structuré mon imaginaire, modelé ma sensibilité, et qui grouillent aujourd'hui dans mes ruses d'écriture. (AE, 12. En italique dans le texte)

Dans cet autométatexte externe, Chamoiseau admet une identité autobiographique entre lui-même et le personnage-enfant de sa trilogie. Il renforce d'ailleurs celle-ci en confiant pour les couvertures des tomes 1 et 3 des photographies personnelles de lui enfant et de

sa mère⁴⁸⁸. Néanmoins, il marque aussi son attirance pour une écriture ancrée dans la fiction par la présence d'un lexique de la création. Il montre que le récit de son enfance est aussi celui d'une invention et d'un façonnement littéraires, qui oscillent entre fidélité au réel et fantasme. L'enfance, dans ce cadre, est présentée à la fois comme source et comme sujet des « ruses d'écriture⁴⁸⁹. »

De fait, l'intégralité de l'œuvre expose son caractère fabriqué, artificiel, et dévoile sa fictionnalité. L'énonciation complexifie le rapport entre l'auteur et le personnage-enfant : le narrateur parle parfois à la première personne, tandis que le personnage-enfant est désigné par la troisième personne. Roland Barthes propose une manière d'interpréter ces pronoms personnels :

Pronoms dits personnels : tout se joue ici, je suis enfermé à jamais dans la lice pronominale : « je » mobilise l'imaginaire, « vous » et « il », la paranoïa. [...] parler de soi en disant « il », peut vouloir dire : je parle de moi comme d'un peu mort, pris dans une légère brume d'emphase paranoïaque, ou encore : je parle de moi à la façon de l'acteur brechtien qui doit distancer son personnage : le « montrer », non l'incarner, et donner à son débit comme une chiquenaude dont l'effet est de décoller le pronom de son nom, l'image de son support, l'imaginaire de son miroir (Brecht recommandait à l'acteur de penser tout son rôle à la troisième personne)⁴⁹⁰.

Le sujet autobiographe affiche son dédoublement entre un « je » présent (de l'énonciation) et un « il » passé. Ce jeu des personnes qui suggère un travail sur le rapport de l'auteur à son enfance est rendu plus complexe par la présence d'autres interlocuteurs : le récit est ponctué d'adresses à des « frères » (« Ô frères » (AE, 70), « Ô mes frères » (AE, 185-186)), ainsi qu'à la mémoire, muée en allégorie distincte du narrateur : « Mémoire, je vois ton jeu : tu prends racine et te structures dans l'imagination, et cette dernière ne fleurit qu'avec toi. » (AE, 71) D'emblée, le dédoublement ou la diffraction du sujet se manifeste comme la source de l'ambivalence du projet autobiographique : « est-ce, mémoire, moi qui me souviens de toi, ou toi qui te souviens de moi ? » (AE, 22) Le but du récit n'est alors pas, en définitive, de restituer le souvenir d'enfance mais de réincarner, dans le texte, cette hésitation primordiale du sujet sur son identité et sur ses souvenirs passés, marquée par la multiplication des interlocuteurs et des

⁴⁸⁸ Thérèse Thérésine-Augustine, *Des écritures du moi dans le champ littéraire caribéen francophone contemporain : entre empêchements et détours de l'autobiographie ?*, op. cit., p. 132.

⁴⁸⁹ Ce paragraphe reprend et retravaille celui d'un article : Charlene Walther, « L'enfant mis en scène : reflet déformé et porte-parole de l'écrivain dans *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou », dans *Arborescences*, n°12 [à paraître].

⁴⁹⁰ Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éd. du Seuil, 1979 (1975), p. 214-215.

marques de personne (« je » du narrateur, « tu » de la mémoire, « il » du négrillon), mais aussi des formes du récit (la fiction du récit des souvenirs, la diction des adresses et des brefs poèmes insérés (AE, 148-9 ; 156 ; 159 ; 160 ; 182, etc.)) et des temporalités narratives (passé et présent) dans le texte :

PEUX-TU DIRE de l'enfance ce que l'on n'en sait plus ? Peux-tu, non la décrire, mais l'arpenter dans ses états magiques, retrouver son arcane d'argile et de nuages, d'ombres d'escalier et de vent fol, et témoigner de cette enveloppe construite à mesure qu'effeuillant le rêve et le mystère, tu inventorierais le monde ?
Mémoire ho, cette quête est pour toi. (AE, 21. En lettres majuscules dans le texte)

Ahamada Bourhane-Maoulida souligne que

la quête de la coïncidence subjective, par le biais de l'usage d'une polyphonie narrative, est une manière, si l'on en croit Céline Maglica, de rameuter les mois [*sic*] multiples du scripteur autobiographe dans un même lieu, celui de l'écriture. [...] Le présent, dès l'incipit de la trilogie autofictive, se pose comme cadre temporel duquel va surgir le récit d'enfance. Dire le passé du négrillon découle du présent de l'énonciateur adulte, le moment d'énonciation de ce dernier, profitant de la sorte, dans ces abords du récit, de livrer les difficultés de l'acte mnémonique⁴⁹¹.

La polyphonie énonciative de la trilogie, dans son ancrage fictionnel, est annoncée dès l'ouverture du récit. Elle se complexifie dans *Chemin-d'école*, puisque l'adulte se souvenant se dédouble explicitement en diverses entités que le lecteur doit distinguer. Le « je » narratif qui intervient dans des passages au présent rend visible le « je » de la situation d'énonciation, mais d'autres figures de l'autobiographe se disséminent dans le texte, à la troisième personne. Ainsi, la périphrase « l'homme-d'à-présent » (CE, 82) (également présent dans *À bout d'enfance* sous l'appellation « l'homme de cette époque » (ABE, 288)) désignerait, selon Danielle Delteil, « non pas celui qui écrit, mais celui que le négrillon est devenu⁴⁹². » Enfin, dans les notes de bas-de-page est mentionné à deux reprises « l'Omniscient » (CE, 121, 127), qui traduit ou commente des phrases en créole. Ce dédoublement indique la diffraction et la multiplicité des apparitions de l'auteur, intégré à l'intérieur de la narration de différentes façons et sur un mode impersonnel. De

⁴⁹¹ Ahamada Bourhane-Maoulida, *Fiction et autofiction antillaise : la poétique énonciative de Patrick Chamoiseau*, op. cit., p. 463-464.

⁴⁹² Danielle Delteil, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », dans Martine Mathieu (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, p. 72-73.

la même façon, le personnage-enfant apparaît comme une autre version de ce « je », ni personnel, ni tout à fait impersonnel.

La présence des « Répondeurs » ancre l'œuvre dans un mouvement dialogique. Le narrateur échange avec une collectivité dont l'identité reste indéterminée et qui semble constituer un embrayeur nécessaire du récit, invoqué de manière quasi magique dès l'entrée de l'œuvre : « Je demande les Répondeurs, à présent... » (CE, 18) Ces derniers répondent quelques pages plus loin, dans une note de bas de page : « *On t'entend ! on t'entend !...* » (CE, 21. En italique dans le texte), et ponctuent l'œuvre de poèmes adressés qui mettent en avant leur fonction de commentateurs, d'échos ou d'auditeurs du récit, comme l'a notamment remarqué Erica L. Johnson⁴⁹³. Par exemple, lorsque le négillon se voit offrir un cartable :

À l'intérieur, il dénicha un bâtonnet de craie blanche, une ardoise de carton et une éponge dans une délicieuse boîte ronde.
Un rêve pur.

Répondeurs :
Rêve bel !... (CE, 25. En italique dans le texte)

Les Répondeurs semblent liés à un principe de diction et ne pas s'intégrer pleinement à la fiction du récit : leur parole est annoncée par la présence de leur fonction en italique, à la manière d'une didascalie théâtrale, et ils répondent au texte dans de courts poèmes ou dans des notes de bas de pages. Qui plus est, leur identité est floue, voire fluctuante, puisqu'ils s'expriment tantôt par l'usage du vocatif, comme ci-dessus, tantôt par le biais des pronoms « on » (« *on t'entend* »), « nous » (« Oh, baille-nous le chant des odeurs !... » (CE, 157)), et parfois même « je » :

Répondeurs :
Je ne fréquente
ni menteurs
ni malparlants
ni batteurs de gueule.
Entre le mentir
et la piqûre d'os de gombos
je choisis la piqûre ! (CE, 149-150. En italique dans le texte)

Cette diversité des pronoms interdit de voir dans les Répondeurs la seule trace d'un public intégrant le récit par le biais d'une scénographie orale dans laquelle un conteur raconterait

⁴⁹³ Erica L. Johnson, « “Envie et survie” : the Paradox of Postcolonial Nostalgia in Patrick Chamoiseau's *Chemin-d'école* », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 17, n°4 (2013), p. 396-404.

une histoire à des auditeurs. La première personne dévoile la proximité entre l'entité représentée par les Répondeurs et le narrateur du récit d'enfance, la dilution du narrateur dans la multiplicité qu'ils représentent fictivement. Elle rappelle également au lecteur le dédoublement entre l'homme et la mémoire mise en place dans *Antan d'enfance*. En ce sens, les Répondeurs pourraient être, à leur tour, des manifestations métatextuelles de la mémoire, comme le laisse supposer ce dialogue entre eux et le narrateur :

Répondeurs :
Les cloisons ont conservé
le temps des pétroglyphes,
Ô je les vois encore !
je me vois encore...

... Ô reliques ordinaires, soyez mes Répondeurs...

Répondeurs :
Marquez, Marqueur !...
Marquez sans démarquer !...
Marquez !...

... Riez, je vous l'accorde, de me voir au long de ces naufrages, piller d'épaves délaissant l'argenterie royale, pas très sûr au filet, peu habile à l'hameçon, penché au-dessus de vous et très soucieux de vous...

... *et vois maintenant, mémoire, comme je ne t'affronte plus, je te hume dans l'envol d'un arroi de poussières changeantes et immobiles... Ô muette clameur d'une vie qui va... As-tu ri de me voir tenter l'embrassade comme bougre-fou sur son ombre ?* (CE, 28-29. En italique dans le texte)

La parole du narrateur s'adresse à et entre en écho avec celles de prosopopées à qui le texte donne vie. Les Répondeurs sont présentés comme des restes d'un quotidien passé, qui guident le narrateur dans sa quête des souvenirs d'enfance, ce qui explique les changements de personnes dans leur discours. Le terme « reliques » leur donne une dimension concrète et matérielle. Le narrateur se mue alors en archéologue qui pioche et tente de retrouver les trésors enfouis de sa jeunesse. Les Répondeurs constituent en ce sens des signes qu'il s'agirait de déchiffrer pour écrire l'enfance, dans une œuvre qui serait alors palimpseste et qui signalerait une recherche indiquant à la fois la figuration, la transfiguration et la dissolution du sujet en leur sein. Autrement dit, par la magie de la fiction, le narrateur donne vie à des « épaves » d'un quotidien passé.

L'enchantement qu'ils symbolisent explique peut-être que les Répondeurs disparaissent lors de la narration de souvenirs traumatiques liés à l'expérience de l'école, malgré les appels répétés du narrateur qui le renvoie à la solitude et au silence : « Qui

répond ? » (CE, 56) ; « Où sont mes Répondeurs ? » (CE, 62) ; « Que disent les Répondeurs ? » (CE, 78). Par cette interrelation avec les *marqueurs*, dénotateurs du passé – le sien mais aussi celui de ses proches, le narrateur devient à son tour, non plus écrivain, mais « Marqueur [de paroles] », chargé de transmuier ces signes en mots, ce qui témoigne de sa posture auctoriale. Comme le souligne Geneviève Guérin,

La récurrence du personnage de « Marqueur de paroles » dans l'économie des œuvres [de Chamoiseau] suggère la mise en scène d'une préoccupation essentielle de l'écrivain, soit la problématisation de l'acte d'écriture, et plus particulièrement de la proximité entre parole et écriture, entre réalité et fiction. Rapporteur de la parole d'autrui et délégué d'un imaginaire collectif, le Marqueur de paroles mis en scène dans le texte chamoisien refuse le statut figé d'« écrivain ». Il se contente de collecter et de rapporter des paroles ancestrales [...]. Héritier du conteur créole, le Marqueur de paroles sert de médiation à la parole d'autrui : il est donc celui qui relie, qui fait adjoindre les récits et les bribes de paroles entre eux, au plus près de la théorie glissantienne de la relation⁴⁹⁴.

Le « Je », dans *Chemin-d'école*, se présente comme un relai, chargé d'extraire des objets et des événements racontés le souvenir d'enfance. Cette stratégie d'écriture permet de pluraliser les voix du passé, pour construire la fiction d'une collectivité. À plusieurs reprises, il arrive au narrateur d'interrompre la progression du récit pour commenter le texte, s'adresser à, et faire vivre, des figures du passé. Par rapport à sa première institutrice, ce dernier écrit :

Man Salinière de toi, il me reste traces infimes. Ton nom. Tes beaux-airs. Ta bienveillante patience. Mes mains qui frappent quand tu chantes. Les tiennes qui rythment quand je chante. L'heure du pain ou de la confiture. L'heure de sieste sous la touffeur d'après-midi, durant laquelle tu guettais nos paupières. J'ai oublié le son de ta voix, la manière de tes robes, la forme de tes mains, ton odeur... mais tout cela nourrit la splendeur muette d'une tendresse que je ne sais pas écrire. Allons, c'est décidé : malgré les autres, j'étais son seul vaillant ! (CE, 43)

Le narrateur interrompt le récit de deux façons : tout d'abord, il s'immisce dans le texte à la première personne, en s'identifiant au personnage-enfant habituellement distinct par l'usage de la troisième personne. Ensuite, par l'usage du présent, il expose le lien entre le récit au passé et son propre présent, marquant qu'il s'agit de la narration d'un souvenir d'enfance. L'entremêlement du passé et du présent se fait sentir : le narrateur se souvenant avoue ne pas être capable d'exprimer la magie de ce passé, par l'intermédiaire de phrases

⁴⁹⁴ Geneviève Guérin, *De Solibo Magnifique à Biblique des derniers gestes : esquisse d'une poétique chamoisienne*, op. cit., p. 106-107.

averbales qui disent la perte et de litotes (« traces intimes »). À la suite de quoi, il le réinvente par le biais d'une parole performative (« Allons, c'est décidé »). Le récit du souvenir devient le prétexte à la recréation fantasmatique du passé et, parfois, à l'édification d'une causalité entre différents événements, qui dévoile la présence de l'écrivain omnipotent sur son récit. Ainsi, il fait de son premier maître d'école un type, représentant tous les instituteurs qui suivront : « Premier Maître, tu porteras en toi tous les autres. Vous releviez du même principe. Et cette première classe sera grosse de l'enfilade des autres. C'est décidé, j'annule le temps et les étages. » (CE, 56) La locution verbale « c'est décidé » fait retour dans ce passage, et montre bien la présence démiurgique du créateur sur son récit.

Le dernier tome de la trilogie, *À bout d'enfance*, explicite selon nous le geste autobiographique de Chamoiseau, en mettant en place un nouveau jeu énonciatif, qui passe plus ouvertement par le métatexte. En effet, le récit de l'enfance est le plus souvent typographiquement distingué de passages en italique autométatextuels internes dans lesquels le narrateur lui-même intervient à la première personne, tantôt pour commenter la narration, tantôt pour faire le récit d'épisodes s'étant déroulés après la fin de l'enfance⁴⁹⁵. D'emblée, il renouvelle et développe l'enjeu du pacte autobiographique, gardant intact le jeu sur les adresses et accentuant la distanciation avec l'enfant, présenté comme disparu : « ... *Voyez maintenant comme je vous invoque chiquetaille de souvenirs !... Voyez comme entre nous la distance ne s'est point augmentée.* » (ABE, 26. En italique dans le texte) ; ou encore : « *Voilà cette fin du pacte : le saisir [le négrillon] au point diffus où il dut s'effacer, et le reconstituer pour toujours dans la matière même de ce lent effacement* » (ABE, 44. En italique dans le texte). Dans ces passages en italique, le narrateur met davantage l'accent sur sa relation avec le personnage-enfant, allant jusqu'à s'adresser à lui. Ce faisant, il en fait un sujet autonome et creuse la distance qui les sépare : « ... *Je te vois, mon négrillon, observant, bougeant peu, parlant peu, attentif sans paraître, yeux vifs sous la paupière, l'oreille fine sous la pose indolente...* » (ABE, 92. En italique dans le texte) Ce phénomène marque bien l'enchantement que constituent

⁴⁹⁵ Le récit ne reste néanmoins pas toujours ancré dans le passé du souvenir mais peut faire référence à « l'homme d'aujourd'hui » : « Ce furent ces compensations imaginatives qui donneront tant d'aisance à sa faculté de vivre mille sentiments contradictoires. L'homme d'aujourd'hui les subit encore, mais il parvient, en bel athlète des émotions, à les désamorcer par un calme de façade, et à les sublimer vaille que vaille dans l'écrire... » (ABE, 21) Là encore, le statut est différent de celui des passages en italique, qui sont à la première personne. Le narrateur fait ainsi apparaître l'hybridité et la multiplicité qui le constituent en tant que sujet.

les souvenirs d'enfance pour le narrateur : celui-ci se mire, se dédouble et rêve de son passé, et ce faisant les reconstruit illusoirement en mettant en scène l'autonomisation de son personnage. Sont placés sur le même plan énonciatif le présent de l'écriture et le passé du souvenir, pour effacer fictivement la distance séparant l'adulte se souvenant et l'enfant vivant, ainsi que montrer le dédoublement du sujet et instaurer un dialogue imaginaire entre ce dernier et son passé.

Le projet autobiographique repose alors sur le dialogue et la co-détermination de trois instances autonomes : le « je » racontant et deux allégories, l'enfance et la mémoire :

Tu vois, mon négrillon, c'est moi maintenant qui te remplis ! Je t'informe pour que tu puisses réapparaître, comme si ce que tu ignorais peut me servir d'appât pour te réanimer...

... Et toi, mémoire : que de ruses et détours pour te faire rendre gorge... ! Ce que tu cèles ne se livre pas, se laisse deviner sans pour autant s'offrir, se conserve diffus sans jamais s'exposer... ce que tu conserves est dissous dans mon être comme pour me constituer en restant hors d'atteinte... Afin de me le révéler, je cueille à la mémoire des autres, comme on cherche dans les reflets d'un ensemble de miroirs la face dérobée de soi-même...

... et te voilà mémoire qui cherche mon négrillon... te voilà négrillon qui nourrit ma mémoire... me voilà, vous construisant ensemble, vous esquissant ensemble, vous inventant sans doute comme vous me concevez... (ABE, 76. En italique dans le texte)

C'est bien cette scission et cette figuration du moi autobiographe en plusieurs instances qui prédétermine le récit autobiographique et qui justifie l'usage de la fiction, nécessaire pour instaurer ce dialogue, mais également pour combler les failles de la mémoire. La fiction est présentée comme un leurre, une manière de manipuler la mémoire, devenue non l'alliée mais l'adversaire du narrateur, à qui il faut faire « rendre gorge » : « *Mémoire, je vois tes réticences : pourquoi ramener le négrillon ?* » (ABE, 195. En italique dans le texte) Le lexique des passages autométatextuels dans l'ensemble de l'œuvre dévoile l'omniprésence et la nécessité de la fiction : le récit est ainsi présenté comme un « *conte de vie* » (ABE, 26), un « *conte* » (ABE, 43), une « *demi-fiction* » (ABE, 43), une « *fable* » (ABE, 172), une « *construction* » (ABE, 172), un amas de « *mensonges* » (ABE, 105), des « *reconstructions que l'on sait fausses mais qui dessinent du vrai !... La cordelette est fausse, mais le collier est juste...* » (ABE, 105), ou encore comme « *cette fausseté que je m'invente* » (ABE, 172). Le narrateur est un « *inventeur* » (ABE, 195) « *inventant* » (ABE, 195. Toutes les citations sont en italique dans le texte), et « l'imagination divague

entre mensonges et demi-vérités » (ABE, 227). En définitive, ces passages ne montrent pas seulement l'ampleur de l'usage de la fiction, mais surtout le lien dessiné entre fiction et vérité : la fiction se fait seulement « à demi », elle est un « conte de vie », le terme ayant presque valeur d'oxymore, et aboutit au « vrai » et au « juste ». L'intérêt n'est plus de faire le récit fidèle de son enfance, mais plutôt de retrouver les émotions qui l'imprègnent, et dont l'absence a marqué la disparition, dans le but de renouer le dialogue entre le présent et le passé, de remplacer les souvenirs disparus par des souvenirs inventés. Ce procédé participe d'une « transfiguration célébrative du réel⁴⁹⁶ », que note Olga Hel-Bongo à propos d'*Écrire en pays dominé*.

Ainsi, l'omniprésence de la fiction et la mise en scène énonciative de l'autobiographe traduisent le fait que le souvenir est surtout, dans les trois tomes, une reconstruction. La polyphonie et le dialogisme exposent la nécessité fantasmatique d'une pluralité de regards pour reconstruire le souvenir particulier, qu'*À bout d'enfance* explicite encore, faisant de l'autobiographie l'expression d'un désir de rencontrer ou de retrouver l'autre soi passé :

Mais les souvenirs s'entrelacent... Les mémoires s'interpellent... elles se croisent aux mêmes endroits sans trop se rencontrer, ou alors se contredisent pour mieux se compléter. Plus que jamais la réalité s'éloigne, déchiquetée par ces visions qui n'en finissent pas de la réinventer... Du réel nul n'en connaît le centre, nul n'en perçoit l'ultime, reste juste l'incertaine beauté d'un regard qui s'émeut, et les conservations immatérielles de la mémoire... Négrillon ho ! il faut tant de mémoires pour fonder une mémoire, et tant de fiction pour en affermir une... (ABE, 58. En italique dans le texte)

La fiction est nécessaire parce que le moi dédoublé résulte d'un ensemble de visions qui s'ajoutent à celle(s) du sujet et qu'il s'agit d'unifier en un seul récit. Dans l'œuvre, le négrrillon apparaît et disparaît au gré des souvenirs des proches du narrateur. Pour faire apparaître l'enfant, ce dernier en appelle à la mémoire toute-puissante de sa sœur, la Baronne, l'aînée de la fratrie garante des annales familiales : « *c'est donc sa mémoire à elle que je place au centre de cette quête, mon négrrillon, là où je te re-dessine pour te déprendre de l'insidieuse usure...* » (ABE, 68. En italique dans le texte) Au contraire, l'enfant disparaît le jour fatal où il n'est plus reconnu par Man Ninotte, qui perd peu à peu la mémoire :

⁴⁹⁶ Olga Hel-Bongo, « Stratégies, enjeux et jeux d'écriture dans *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau », dans *Présence africaine*, n°190 (2014), p. 280.

Et le pire... Le parachèvement de ta disparition, mon négrillon : ce jour où son regard de guerrière se posa sur l'homme de cette époque, et qu'il n'exprima qu'une non-reconnaissance, qu'un vide sur l'inconnu... ces yeux qui auraient dû le connaître entre mille se posent un jour sur lui comme sur un étranger... tu as dû surgir, mon négrillon, hurler, tenter de te faire reconnaître, insister jusqu'à ce qu'elle dise ton nom... Que te restait-il sinon refluer, refuser d'être la soif au désert de l'adulte ?... (ABE, 288. En italique dans le texte)

S'il disparaît du cœur de « l'homme de cette époque », la mémoire de la mère servant alors de pont entre l'adulte et son passé, l'enfant (et l'enfance) semble néanmoins toujours réactualisable dans l'écriture, comme tend à l'illustrer la conclusion du récit : « ... *Et, dans une lucidité de rêves, de poésie et de romans, au cœur même de l'écrire, intact peut-être, attentif toujours, et même à bout d'enfance, l'enfant est là...* » (ABE, 299. En italique dans le texte). Le projet autobiographique paraît avoir pour but de ressusciter l'enfant, mais également les événements et les personnes qui y sont liés : notamment la communauté familiale entourée de cette fameuse « guerrière », Man Ninotte, qui a déserté le monde de l'adulte. En d'autres mots, l'autobiographie de Chamoiseau est le résultat d'un désir et d'un besoin de faire revivre le passé.

Thérèse Thérésine-Augustine soutient justement que, dans l'autobiographie antillaise, l'écriture empêchée du Moi provient entre autres de l'indissociabilité entre le « je » et le « nous » de la collectivité⁴⁹⁷. La mise en scène d'un dialogue avec des interlocuteurs fictifs ainsi que le dédoublement du moi en différentes instances témoignent de la volonté de généraliser son expérience, ce qui permet à l'auteur d'écrire son enfance, mais aussi « une enfance créole », voire universelle, si l'on en croit la dédicace de *Chemin d'école*, dans laquelle Chamoiseau s'adresse aux anciens écoliers

des Antilles, de la Guyane, de Nouvelle-Calédonie, de la Réunion, de l'île Maurice, de Rodrigues et autres Mascareignes, de Corse, de Bretagne, de Normandie, d'Alsace, du Pays basque, de Provence, d'Afrique, des quatre coins de l'Orient, de toutes terres nationales, de tous confins étatiques, de toutes périphéries d'empires ou de fédérations (CE, 13. En italique dans le texte)

Il s'agit bien d'opposer au « centre » des institutions et des métropoles les récits singuliers de tout un chacun, incarnés dans la lutte du négrillon contre le racisme de l'école néocoloniale voulant assimiler les enfants à un cadre prédéfini. Le « négrillon », terme générique, se manifeste comme le reflet de tous les autres enfants créoles de cette époque,

⁴⁹⁷ Thérèse Thérésine-Augustine, *Des écritures du moi dans le champ littéraire caribéen francophone contemporain : entre empêchements et détours de l'autobiographie ?*, op. cit., p. 411.

qui ont vécu la départementalisation et l'école (néo)coloniale, et par extension de ceux qui vivent une tentative d'assimilation similaire. Les lieux communs du genre du récit d'enfance, qu'on retrouve aussi, de différentes façons, dans des récits français comme *Enfance* de Nathalie Sarraute et *W ou le souvenir d'enfance* de George Perec, comme la présentation des parents, les premières fois, les jeux enfantins, l'entrée à l'école, la lecture ou encore la découverte des « petites-filles » (ABE, 165), sont présents et font écho à une expérience universelle, mais ils sont reformulés et intégrés à l'espace ainsi qu'aux réalités culturelles, historiques ou encore géographiques des Antilles, pour créer une communauté. Ces jeux avec l'autobiographie font du négriillon une mise en scène de l'écrivain dans l'œuvre⁴⁹⁸.

Chamoiseau affiche dans le même temps sa méfiance vis-à-vis de la mémoire, qui peut, à l'image de celle de Man Ninotte, jouer des tours ou refuser de se souvenir. Il joue également sur les potentialités de l'autobiographie, en abandonnant le récit de vie pour une recherche du passé, rendant la fiction nécessaire, et en se laissant apparaître dans le métatexte à partir de jeux énonciatifs. Il nous présente ainsi « une autobiographie postanalytique⁴⁹⁹ » ou critique, expression que Philippe Gasparini emploie pour caractériser sa vision de l'autofiction :

Si le terme d'*autofiction* présente un intérêt pour nous aujourd'hui, c'est précisément parce qu'il nous permet de désigner l'espace générique dans lequel se noue cette nouvelle relation dialectique entre écriture du moi et critique. Et cette vocation essentiellement critique de l'autofiction fut d'emblée inscrite dans le processus de son émergence⁵⁰⁰.

Cette démarche critique est permise, entre autres, par une « recherche d'altérité » et une « démultiplication du récit » du fait de l'usage de la fiction. « Dès lors, l'autofiction ne se constitue plus contre (versus) l'autobiographie. Elle la problématise, elle la dialectise, elle développe ses potentialités. Elle creuse le même sillon, le même vers⁵⁰¹. » Cette

⁴⁹⁸ Ce paragraphe est tiré d'un article à paraître : Charlene Walther, « L'enfant mis en scène : reflet déformé et porte-parole de l'écrivain dans *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou », *art. cit.*

⁴⁹⁹ Philippe Gasparini, « Autofiction vs autobiographie », dans *Poétiques du je : du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, [en ligne]. <https://books.openedition.org/pul/32242> [Page consultée le 26 septembre 2022], paragraphe 14. Il emprunte l'expression à Serge Doubrovsky.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, paragraphe 6. En italique dans le texte.

⁵⁰¹ *Id.* Il admet néanmoins que cette vision critique de la démarche autobiographique est présente dès les débuts du genre : « La critique portant sur l'inexactitude du récit autobiographique n'est pas propre à Doubrovsky. Elle court tout au long de l'histoire des écritures du moi, on la trouve chez Rousseau et elle fait aujourd'hui l'unanimité. Toute narration tend à se développer comme un roman. À partir de cet axiome,

définition nous semble intéressante puisqu'elle ne fige pas le genre en lui imposant des critères typologiques, mais laisse chaque écrivain libre d'user de ses propres stratégies pour développer sa posture. La démarche critique de Chamoiseau est visible dans la mise en scène de soi et dans les « ruses d'écriture » annoncées dans le paratexte d'*Antan d'enfance*, qui seront sans cesse modulées et retravaillées dans les tomes suivants. Pour lui, il ne peut, contrairement à ce qu'affirme Philippe Lejeune, y avoir d'identité claire entre l'auteur, le narrateur et le personnage-enfant, puisque l'enfant, déjà disparu, doit être ressuscité, donc falsifié dans et par l'écriture fictionnelle. Le narrateur lui-même apparaît d'abord comme une posture, une construction, et donc une « (demi-)fiction », en elle-même. Pour reprendre les mots de Serge Doubrovsky : « *Je* est l'articulation de la langue qui la transforme en discours et fait surgir la personne ; mais cette personne n'est personne et le sujet du discours se dissout à nouveau dans la langue⁵⁰². »

2. Indices et espaces autobiographiques : Gary, Kristof, Constant, Mabanckou

D'autres auteurs du corpus assument le genre « roman » associé à leurs récits et ne proposent pas de pacte autobiographique, mais intègrent des indices autobiographiques démontrant, tout comme chez Chamoiseau, la présence d'un « *pacte fantasmatique*⁵⁰³ ». Des autométatextes externes dans lesquels les écrivains reconnaissent certains aspects autobiographiques de leurs œuvres, ou des liens explicites entre leurs récits et certains aspects de leur vie et de leur identité, contribuent aussi à créer un « espace autobiographique », dont l'exemple par excellence, pour Philippe Lejeune, est André Gide :

L'image de cet « être de dialogue » qu'il était, il a voulu qu'elle fût la résultante de tous les textes qu'il écrivait, textes qui, pris un à un, ne prétendaient nullement à la fidélité autobiographique, mais qui, par leurs jeux réciproques, dans *l'espace* qu'à eux tous ils constituaient, définissaient l'image de Gide, sans la réduire ni la fixer, en réalisant non sa ressemblance, mais sa *dissemblance*. L'espace autobiographique

deux attitudes sont possibles. Les uns vont se garder, autant que possible, de tomber dans le récit. C'est le cas de Michel Leiris, de Georges Perec, d'Annie Ernaux ou de Paul Nizon, par exemple ; et c'est le cas de Serge Doubrovsky lorsqu'il évoque son enfance. Les autres vont assumer et amplifier la compulsion fictionnelle du récit de soi, pratiquant ce qu'on peut légitimement appeler de l'autofiction. » (*Ibid.*, paragraphe 18)

⁵⁰² Serge Doubrovsky, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, op. cit., p. 52.

⁵⁰³ Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 42. En italique dans le texte.

ainsi obtenu articule certes une complexité, au niveau de la variété des énoncés, mais surtout produit, au niveau de l'énonciation, un effet d'*ambiguïté*⁵⁰⁴.

Il s'agit à présent de cerner ces espaces en intégrant les fictions d'enfance étudiées à d'autres textes et déclarations de leurs auteurs, pour cerner la dimension autobiographique, ou fantasmatique, des œuvres. La notion d'ambiguïté nous sera utile pour analyser le personnage-enfant, gravitant entre fiction affichée et parentés avec l'auteur.

2.1. *Dédoubléments de Romain Gary : « J'étais las de n'être que moi-même » (VM, 1434)*

2.1.1. L'usage des pseudonymes et « l'affaire Ajar »

Le changement d'identité et les jeux sur les frontières entre réalité et fiction font partie intégrante de la vie et de l'œuvre de Romain Gary et attisent les passions de la critique, comme nous l'avons vu⁵⁰⁵. Cet intérêt se manifeste d'abord dans des événements concrets de la trajectoire de l'écrivain. Né Roman Kacew le 21 mai 1914, ce dernier adopte en 1943, alors qu'il sert dans la Résistance, le nom de Romain « Gary » (le verbe « brûler » conjugué à l'impératif en russe), qui deviendra par la suite son nom officiel. Il suit alors l'exemple de son grand-père, né Katz (nom d'un personnage substitut de la figure paternelle dans *La Vie devant soi...*) qui deviendra Kacew.

Par ailleurs, les notices biographiques figurant dans ses premières œuvres sont changeantes, signe de sa propension à jouer avec sa biographie⁵⁰⁶. Il utilise également différents pseudonymes dans sa carrière, dont les plus célèbres sont Fosco Sinibaldi (*L'Homme à la colombe*, 1958⁵⁰⁷), Shatan Bogat (*Les Têtes de Stéphanie*, 1974⁵⁰⁸) et Émile Ajar (*Gros-Câlin*, 1974⁵⁰⁹ ; *La Vie devant soi*, 1975 ; *Pseudo*, 1976 ; *L'Angoisse*

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 166. En italique dans le texte.

⁵⁰⁵ Voir Introduction, p. 29.

⁵⁰⁶ Changent notamment le lieu de naissance (Moscou, Koursk, quelque part en Russie...) la nationalité des parents (parfois tous deux français, parfois elle française, lui russe), leur métier (souvent tous deux comédiens, parfois lui diplomate et elle comédienne), ou encore leur lieu de résidence entre 1915 et 1921. Guy Amsellem détaille ces changements dans *Romain Gary, les métamorphoses de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 34.

⁵⁰⁷ Romain Gary (Fosco Sinibaldi), *L'Homme à la colombe*, Paris, Gallimard, 2004 (1958).

⁵⁰⁸ Romain Gary (Shatan Bogat), *Les Têtes de Stéphanie*, Paris, Gallimard, 2013 (1974).

⁵⁰⁹ Romain Gary (Émile Ajar), *Gros-Câlin*, dans *Romans et récits*, II, *op. cit.*, p. 645-803.

du roi Salomon, 1979⁵¹⁰). Avec Fosco Sinibaldi, Gary tente déjà d'incarner son pseudonyme dans le réel, avec l'aide de son ami Pierre Rouve. Celui-ci, s'il accepte de porter juridiquement la responsabilité de cette *persona*, refuse alors de l'interpréter sur la scène publique⁵¹¹. Plus tard, Gary invente à Shatan Bogat une biographie⁵¹² et fait croire que *Les Têtes de Stéphanie* est traduit de l'américain. Dans les deux cas, son identité réelle est rapidement dévoilée. À l'inverse, Émile Ajar, pseudonyme le plus connu, est considéré comme un écrivain à part entière jusqu'à la publication de *Vie et mort d'Émile Ajar* en 1981, sorte de testament littéraire de Romain Gary. Cette supercherie est entrée dans les annales à cause de sa longévité, mais aussi parce qu'elle a permis à l'auteur de remporter deux fois le prix Goncourt, comme on l'a déjà souligné. La biographie fictive d'Émile Ajar se construit en plusieurs temps. Le manuscrit de *Gros-Câlin* est apporté aux éditions Gallimard par un ami de Gary, Pierre Michaut, qui présente dans une lettre l'auteur. Proche de feu Albert Camus, il serait un ancien médecin poursuivi pour avortement illégal et exilé au Brésil, qui désirerait garder sa véritable identité secrète. Cette biographie change après la publication de *La Vie devant soi*, un an plus tard : le 10 octobre 1975, un article du *Monde*⁵¹³ dévoile une photographie de l'auteur, incarné par le neveu de Gary, Paul Pavlowitch, qui a accepté de recevoir une journaliste dans sa maison de Copenhague, et une nouvelle biographie. Sa famille juive originaire de Wilno, en Russie, aurait émigré à Nice où Ajar grandit avant de partie faire des études de médecine à Toulouse, qu'il n'achève pas. Il vit ensuite de petits métiers et finit par publier ses œuvres. Pavlowitch publiera sa propre version de l'aventure après la mort de son oncle⁵¹⁴. Le 10 novembre, *Le Point* révèle que l'auteur vit le plus clair de son temps en France, qu'il n'a en réalité pas fait d'études de médecine et que son périple au Brésil est inventé⁵¹⁵. Le 17 novembre, enfin, *La Dépêche du Midi* apprend au public qu'Émile Ajar s'appelle

⁵¹⁰ Romain Gary (Émile Ajar), *L'Angoisse du roi Salomon*, Paris, Gallimard, 2013 (1979).

⁵¹¹ Guy Amsellem, *Romain Gary, les métamorphoses de l'identité*, *op. cit.*, p. 193.

⁵¹² Myriam Anissimov, biographe de Gary, en fait un résumé : « Fils d'un émigré turc, c'était un homme de trente-neuf ans, originaire de l'Oregon, qui dirigeait une compagnie de pêche et de transport maritime dans l'océan indien et le golfe Persique. Le trafic d'armes lui avait inspiré ce roman. Le prix Daklan – qui n'existe pas – lui avait été décerné en 1970 pour un reportage sur le trafic international de l'or et des armements. Ces éléments biographiques ne furent mis en doute par aucun des journalistes qui recensèrent *Les Têtes de Stéphanie*. » (*Romain Gary : le caméléon*, *op. cit.*, p. 487)

⁵¹³ Yvonne Baby, « La maison Ajar », dans *Le Monde*, 10 octobre 1975. Extrait reproduit dans Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, *op. cit.*, p. 203-204.

⁵¹⁴ Paul Pavlowitch, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981.

⁵¹⁵ Jacques Bouzerand, « Qui est Ajar ? », dans *Le Point*, 10 novembre 1975. Extrait reproduit dans Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, *op. cit.*, p. 204-205.

en réalité Paul Pavlowitch et qu'il est un parent de Gary. Ce dernier se défend d'écrire sous le pseudonyme d'AJar dans un entretien :

Comment aurais-je pu trouver le temps de faire le roman d'Émile Ajar alors que j'ai traduit en anglais mon dernier-né : *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, terminé une pièce de théâtre, achevé un scénario ? Je ne suis pas un génie surhumain capable de tenir la plume de Paul en plus de la mienne⁵¹⁶.

Ironiquement, on commence alors à opposer l'oncle vieillissant au neveu novateur. Les ressorts de l'affaire Ajar sont repris dans *Pseudo*, l'autobiographie fictive (et donc roman) d'Émile Ajar.

Ces jeux participent de la posture de Gary. Pour reprendre les mots de Jérôme Meizoz, « le pseudonyme fait de l'auteur un énonciateur fictif, un personnage à part entière⁵¹⁷ », ce qui résonne avec l'ambition revendiquée de Gary dans son essai *Pour Sganarelle*, qui préfigure l'aventure Ajar. Dans ce texte, il s'oppose à la tentation du roman qu'il nomme « totalitaire », qui serait selon lui réaliste et idéologique, bannirait le personnage ou se complairait dans des jeux langagiers hermétiques. Il valorise au contraire l'intrigue imaginaire et le personnage fictif dans ce qu'il nomme un « roman total » qui, lui, doit rivaliser avec la réalité en créant un monde. Selon lui, la fiction permet alors d'outrepasser virtuellement les limites imposées par le réel et de redéfinir la nature de la vérité. Dans ce cadre, le personnage du roman total se définit par

un changement d'identité constant, chaque aspect permettant au romancier d'exprimer un de ses rapports avec la réalité, de la mimer, la parodier, la combattre, la discréditer, la provoquer, dans le seul but de création d'un univers romanesque. [...] Il ne s'agit nullement de fournir au lecteur un magma, un matériau, mais une totalité d'expériences qui lui laisserait la possibilité de décider du sens dominant de l'œuvre, de désigner, parmi toutes les identités mimées par le personnage, celle qui paraît correspondre le plus à la nature de ses propres préoccupations⁵¹⁸.

En créant une intrigue et des personnages multiformes, Gary entend résister à la « Puissance de la réalité [qui l]e soumet⁵¹⁹ ». Ce faisant, il réalise déjà son rêve de

⁵¹⁶ Auteur inconnu, « Émile Ajar retrouvé à Paris », dans *Le Monde*, 24 novembre 1975, [en ligne]. https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/11/24/emile-ajar-retrouve-a-paris_2584348_1819218.html [Page consultée le 30 janvier 2023].

⁵¹⁷ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 17.

⁵¹⁸ Romain Gary, *Frère Océan I. Pour Sganarelle : recherche d'un personnage et d'un roman*, op. cit., p. 72-73.

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 9. Il désigne par là la réalité de sa génération, qui a selon lui détruit le rêve humaniste par les guerres et le Génocide.

dédoublé et de transfiguration du réel, s'incarnant lui-même dans ses personnages et diluant dans son imaginaire les frontières entre réalité et fiction.

Dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, Gary présente sa version des faits et ses motivations, dont l'étude nous sera utile pour étudier les répercussions de cette prise de position dans son œuvre. Selon Francesca Lorandini, ce texte constitue « un deuxième *Pour Sganarelle*⁵²⁰ ». Gary poursuit effectivement sa réflexion au sujet du changement d'identité, mais il tire aussi les leçons de son expérience, affichant ainsi les failles de son propre discours. En inventant Ajar, il aurait entre autres nourri l'espoir d'échapper à l'engendrement biologique en se créant lui-même :

J'étais las de n'être que moi-même. [...] C'était une nouvelle naissance. Je recommençais. Tout m'était donné encore une fois. J'avais l'illusion parfaite d'une nouvelle création de moi-même, par moi-même. [...] Comme je publiais simultanément d'autres romans sous le nom de Romain Gary, le dédoublement était parfait. [...] Je triomphais de ma vieille horreur des limites et du « une fois pour toutes⁵²¹ ». (VM, 1434-1435. En italique dans le texte)

Le lexique de la création (« nouvelle naissance », « je recommençais », « donné encore une fois », « illusion parfaite », « création », « dédoublement ») montre qu'il s'agit de défier les normes immuables, ces « lois de la nature » que Momo déteste tant dans *La Vie devant soi*. L'auteur aurait également espéré échapper aux lois sociales, se mettre en scène et « berner son monde » par un subterfuge qui aurait prouvé une fois pour toute que « l'image Romain Gary qu'on [lui] avait collée sur le dos une fois pour toutes depuis trente ans » (VM, 1534) était, tout au plus, un masque facile à remplacer. En d'autres termes, Gary rejette la dimension collective qui a façonné sa posture et qui a déterminé l'horizon de lecture de son œuvre. En se réinventant une identité auctoriale, il tente de revendiquer sa liberté et de rejouer sa place dans le champ littéraire.

Dans le même temps, son texte indique qu'il n'est pas tout à fait dupe de ses déclarations. Tout d'abord, l'auteur parle au passé alors que le temps principal est le présent. Ensuite, il admet que la présence de Paul Pavlowitch, et les tensions qui en ont

⁵²⁰ Francesca Lorandini, « “On est toujours piégé dans un je”. Le choix autobiographique de Gary-Ajar », dans *Tangence*, n°97 (2011), p. 40.

⁵²¹ Gary assume cette position dès la publication des *Têtes de Stéphanie*, puisqu'il indique sur la quatrième de couverture : « Je l'ai fait parce que j'éprouve parfois le besoin de changer d'identité, de me séparer de moi-même l'espace d'un livre. » (*op. cit.*)

résulté, a constitué un frein à son idéal. Ce dernier aurait lui aussi revendiqué son droit à s'engendrer :

Il lui appartient [à Paul Pavlowitch], si un jour l'envie l'en prend, d'expliquer pourquoi, dans l'interview qu'il avait donnée au *Monde*, à Copenhague, il avait donné sa véritable biographie, et pourquoi, malgré mon opposition, il avait fourni sa photo à la presse. Dès lors, le personnage mythologique auquel je tenais tant cessait d'exister pour devenir Paul Pavlowitch [...] je savais qu'Émile Ajar était condamné [...]. Pourquoi, se demandera-t-on peut-être, me suis-je laissé tenter de tarir la source qui continuait encore à charrier en moi des idées et des thèmes ? Mais parbleu ! parce que je m'étais *dépossédé*. Il y avait à présent quelqu'un d'autre qui vivait le fantasme à ma place. En se matérialisant, Ajar avait mis fin à mon existence mythologique. (VM, 1436. En italique dans le texte)

Après s'être fait voler son identité auctoriale par la critique et ses lecteurs qui ont co-déterminé la réception de son œuvre dans l'institution littéraire, Gary se voit dérober sa nouvelle trouvaille par son neveu et partenaire. Paul Pavlowitch, en inventant une biographie à Émile Ajar, qui plus est basée sur la sienne, incarne celui que Gary ne peut plus posséder. La relation entre les deux hommes aurait alors pris l'allure d'une lutte, non pas seulement pour l'appropriation du personnage, mais également pour la préservation de leur intégrité respective : « Il y eut des moments comiques. Notamment, lorsque Paul Pavlowitch exigea de moi les manuscrits, pour ne pas être à ma merci, et moi, lorsque je ne lui donnais que des premiers brouillons, et encore après les avoir photocopiés, pour ne pas être à la sienne. » (VM, 1441) La critique analyse souvent ce basculement comme une perte de contrôle de Gary sur sa création, signe de la démesure de son geste visant à incarner sa création dans le monde réel. Guy Amsellem compare notamment la création d'Ajar au mythe du Golem, particulièrement à deux de ses invariants structuraux : le thème de l'homme démiurge et le mythe de l'apprenti sorcier⁵²². Pour certains, cet hybride l'aurait ultimement mené au suicide⁵²³.

Enfin, le « testament » littéraire de Gary illustre sa perte de confiance dans sa mystification. Revenant au présent de l'énonciation, il avoue :

En vérité, je ne crois pas qu'un « dédoublement » soit possible. Trop profondes sont les racines des œuvres, et leurs ramifications,

⁵²² Guy Amsellem, *Romain Gary, les métamorphoses de l'identité*, op. cit., p. 196. Il y ajoute également le motif de la « vengeance juive », puisque le golem viserait souvent à protéger le peuple juif dans les récits (*Ibid.*, p. 197).

⁵²³ Ainsi, pour Jørn Boisen, « le suicide est l'indice que le système de Gary s'est effondré sous le poids de ses contradictions. » (« À l'assaut de la réalité : la dominante dans l'œuvre de Romain Gary », *art. cit.*, p. 46.)

lorsqu'elles paraissent variées, très différentes les unes des autres, ne sauraient résister à un véritable examen et à ce qu'on appelait autrefois « l'analyse des textes ». (VM, 1437)

On le voit, la volonté de s'inventer soi-même et de bâtir sa posture sur cette possibilité est croisée avec l'expression désabusée d'un écrivain affirmant que « de ce que la littérature se crut et se voulut être pendant si longtemps – une contribution à l'épanouissement de l'homme et à son progrès – il ne reste même plus l'illusion lyrique » (VM, 1429). Émile Ajar reste un personnage de fiction, dont deux hommes rêvent de revêtir le masque, pour l'incarner et satisfaire virtuellement « la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité. » (VM, 1435)

2.1.2. Postures d'énonciation⁵²⁴

En même temps que Gary développe une posture sur un terrain « externe », dans ses interventions médiatiques, discours et lettres adressées à son public, il construit des postures d'énonciation dans ses textes, qui lui font écho et qui témoignent de fantasmes. La question du dédoublement de soi et du changement d'identité est à la source de son travail d'écriture, qui entremêle souvent références au réel et fiction. Ses personnages sont eux-mêmes des « l[es] images d'un océan inépuisable d'identités⁵²⁵ » dont il développe la conception dans l'essai *Pour Sganarelle*. De fait, ses textes à tendance autobiographique sont souvent empreints d'altérité et affichent un tiraillement identitaire, voire un dédoublement. Pierre Bayard qualifie ainsi *La Promesse de l'aube*, roman autobiographique, d'« *autobiographie maternelle*⁵²⁶ », puisque le narrateur construit sa propre vie à partir des injonctions omniprésentes de sa mère, permettant d'en saisir l'« emprise⁵²⁷ ». Dans un autre registre, le deuxième récit autobiographique de l'auteur, *La Nuit sera calme*, se présente comme un entretien entre Gary et François Bondy, un ami de l'auteur qui lui a donné son accord pour lui servir de prête-nom : le dialogue est donc illusoire, et Gary a écrit toutes les répliques. Dans les deux cas, une autre figure, à la fois inspirée du réel et inventée dans le texte, fait irruption pour guider le récit de soi.

⁵²⁴ Expression de Jérôme Meizoz pour désigner « la construction de l'image de l'énonciateur dans et par les textes [littéraires] » qui permet de créer son « *ethos* discursif ». (*Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, op. cit., p. 23)

⁵²⁵ Romain Gary, *Frère Océan I. Pour Sganarelle : recherche d'un personnage et d'un roman*, op. cit., p. 82.

⁵²⁶ Pierre Bayard, *Il était deux fois Romain Gary*, op. cit., p. 35. En italique dans le texte.

⁵²⁷ *Ibid*, p. 38.

Enfin, *Pseudo* met en place un dispositif complexe et parachève le dédoublement de soi par l'autre : autobiographie d'Émile Ajar – et donc fiction, elle est écrite par Romain Gary se faisant passer pour Paul Pavlowitch et se présentant lui-même dans l'œuvre sous les traits de l'oncle détesté, surnommé « Tonton Macoute⁵²⁸ » par le narrateur. Cet agencement dissimule l'auteur sous plusieurs masques à la fois : Émile Ajar, Paul Pavlowitch et Romain Gary, *alias* « Tonton Macoute ».

Dans ses romans, de la même manière qu'il cherche à inventer une nouvelle version de lui-même avec Émile Ajar, Gary s'incarne dans ses personnages, ce qui va créer des interférences entre fiction et réalité. Le narrateur du roman *Les Enchanteurs*, par exemple, se nomme Fosco – rappelant le pseudonyme Fosco Sinibaldi – et raconte son adolescence sous le règne de Catherine II, dans la Russie du XVIII^e siècle. Mais plusieurs passages laissent supposer qu'il s'agit également de Gary lui-même : la situation d'énonciation, depuis laquelle le narrateur raconte son passé, se déroule au XX^e siècle, dans la rue où vivait Gary, à Paris : « Le XVIII^e siècle me semble plus proche, plus présent même, que celui qui gronde dehors dans les embouteillages de la rue du Bac » (E, 380). Il lui arrive aussi de référer à d'autres de ses œuvres, comme *La Promesse de l'aube* : « ma mère, dont j'ai parlé ailleurs – je lui ai consacré tout un livre – mourut en luttant pour me donner naissance. » (E, 376) Gary crée ainsi un narrateur qui n'est pas lui-même, mais dans lequel il se manifeste par des allusions à sa biographie : il se regarde au miroir de son œuvre. Dans ses fictions comme dans sa biographie, son *moi* est contaminé et dissimulé par la présence de l'autre. Ce constat permet à Mireille Sacotte et Denis Labouret d'affirmer que « le *je* de Gary a des limites incertaines, il s'évapore, perd toute consistance, est envahi, double, triple, ne se reconnaît plus⁵²⁹. »

La Vie devant soi se révèle particulièrement intéressant et singulier concernant la démarche de dissimulation et de reformulation de l'autobiographie et des fantasmes de l'auteur. Comme le remarque Éliane Lecarme-Tabone, ce texte publié sous le pseudonyme d'Émile Ajar apparaît sous certains aspects comme une réécriture de *La Promesse de l'aube*, roman autobiographique signé Romain Gary. Plusieurs ressemblances lient les deux textes, malgré les ruptures avec les effets de réel dans *La Vie devant soi*. La plupart concernent les personnages de l'enfant (Momo et Romain) et de la

⁵²⁸ Référence à la milice créée par le dictateur d'Haïti François Duvalier.

⁵²⁹ Denis Labouret et Mireille Sacotte, « Introduction », dans Romain Gary, *Romans et récits*, I, *op. cit.*, p. XXVIII.

mère (Rosa et Nina), mais aussi des épisodes spécifiques. Tout d'abord, Momo et Romain prennent tous deux Victor Hugo pour modèle, le premier sous l'injonction de sa mère (« Tu seras Victor Hugo, prix Nobel ! » (PA, 624)), le second sous celle de M. Hamil qui lui transmet la passion de cet auteur. Tous deux connaissent la tentation du suicide dès l'enfance. À huit ans, Romain tente de se tuer dans son abri de bois (« J'examinais attentivement les bûches au-dessus et autour de moi, afin de choisir exactement celles qu'il fallait retirer pour en finir une fois pour toutes, pour que ma forteresse de bois mort croulât sur moi et me délivrât de la vie » (PA, 646)). Momo, voyant la santé de sa mère adoptive se détériorer, se couche à terre et se livre à des « exercices pour mourir » (VDS, 860), sans préciser leur nature. En outre, tous deux souffrent notamment de leur statut d'immigrants en France, volent de la nourriture et se promettent de combattre l'injustice.

Plusieurs points communs sont également visibles entre Rosa et Nina, ressemblance admise par Gary dans *Pseudo* (« J'avais peur pour ma mère, qui était morte de sclérose cérébrale et dont je m'étais servi pour le personnage de Mme Rosa du livre. » (P, 962)) : toutes deux sont originaires de l'Est de l'Europe, de confession juive et se sont installées en France après avoir beaucoup voyagé dans le cadre d'une carrière de comédienne. Elles meurent, chacune, de maladie : le diabète pour Nina et une affection neurodégénérative non explicitement identifiée pour Mme Rosa. Dans les deux cas, les romans signalent leur difficulté à marcher : Nina se déplace avec une canne dans la seconde moitié de l'œuvre, tandis que, dès la première ligne de *La Vie devant soi*, Momo fait état de la difficulté de Rosa à monter jusqu'à son logement situé au sixième étage d'un immeuble (VDS, 809). Enfin, elles sont toutes deux dépeintes comme des personnes théâtrales affichant un goût pour le scandale et le spectaculaire.

De nombreux épisodes des deux romans se font également écho. Les difficultés financières sont récurrentes. Nina et Rosa reçoivent l'une et l'autre des mandats pour s'occuper de leur enfant. De la même manière, Romain et Momo tentent chacun de marier leur mère (adoptive pour Momo) à un autre personnage : M. Zaremba dans *La Promesse de l'aube* et M. Hamil dans *La Vie devant soi*. La mort de la mère est un thème développé dans les romans et, dans les deux cas, elle fait l'objet d'un déni. Dans *La Promesse de l'aube*, Nina rédige à l'avance 250 lettres qu'elle demande à une amie d'envoyer à son fils pour qu'il n'apprenne pas sa mort avant la fin de la Seconde Guerre mondiale (PA, 885). Dans *La Vie devant soi*, Momo refuse d'accepter la mort de Rosa. Il « rest[e] trois semaines à côté du cadavre de [s]a mère adoptive » (VDS, 953), qu'il continue de

maquiller et de parfumer. Les deux œuvres forment, par ces ressemblances, un espace autobiographique qui informe le lecteur des parentés entre Gary et Ajar, entre Romain et Momo, et qui suggèrent un rapprochement entre l'auteur et son personnage. Si *La Vie devant soi* reste bien un roman, et Momo un personnage fictif, il apparaît aussi plus explicitement comme une projection fantasmatique de Gary.

De manière générale, *La Vie devant soi* semble constituer une déclinaison burlesque du genre du récit d'apprentissage auquel est fidèle *La Promesse de l'aube*. On le constate par la parodie du passage de l'enfance à l'adolescence, brutal pour Momo et qui suppose l'apprentissage de nouveaux codes sociaux (« je savais que je ne pouvais plus penser comme avant » (VDS, 914)), et par la dernière page du roman qui ne consacre pas la fin de l'enfance mais un recommencement par le passage à une nouvelle enfance chez Nadine et Ramon. Ce renouveau nous permet de nous demander si *La Vie devant soi* n'apparaît pas, pour Gary, comme une tentative de recréer son enfance d'une œuvre à l'autre, au même titre que Chamoiseau réinvente ses propres souvenirs dans son autobiographie.

Nous pourrions considérer les ressemblances entre les deux œuvres, et surtout leurs différences, comme des manifestations d'un inconscient du texte. La publication sous pseudonyme d'un roman présenté comme entièrement fictionnel, *La Vie devant soi*, pourrait davantage permettre le surgissement de données inconscientes ou de fantasmes de l'auteur, et ce d'autant plus que l'identité de Gary est dissimulée derrière son pseudonyme. D'emblée, il est intéressant de noter que l'épisode de la mort de la mère dans *La Promesse* relève aussi de l'imaginaire. Romain Gary a en réalité reçu un télégramme l'avisant que sa mère était mourante⁵³⁰. Toutefois, il n'a pas été en mesure d'accompagner celle-ci tout au long de sa maladie, contrairement à Momo qui prend soin de Mme Rosa jusqu'à la fin et refuse de la quitter. L'adulte écrivain compense le manque et la culpabilité représentés dans *La Promesse* en accompagnant sa mère dans l'au-delà. Ainsi, *La Vie devant soi* nous paraît jouer un rôle cathartique.

D'un roman à l'autre, le narrateur inverse également le rapport à la figure paternelle. Dans *La Promesse de l'aube*, le père de Romain, qui a abandonné sa famille,

⁵³⁰ Office national de radiodiffusion télévision française (producteur), « Romain Gary à propos de sa mère », entretien avec Romain Gary, dans *En toutes lettres, Ina*, 1970, 1:08-1:15, [en ligne]. <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/i14104478/romain-gary-a-propos-de-sa-mere> [Page consultée le 29 septembre 2021]. L'épisode du télégramme est d'ailleurs présent dans *La Promesse* (PA, 797).

meurt dans un camp d'extermination nazi lorsque l'enfant est très jeune. Romain déclare à ce propos : « L'homme qui est mort ainsi était pour moi un étranger, mais ce jour-là, il devint mon père, à tout jamais » (PA, 684), malgré un refus de conférer au père une quelconque forme d'héroïsme : « Il n'était pas du tout mort dans la chambre à gaz, comme on me l'avait dit. Il était mort de peur, sur le chemin du supplice, à quelques pas de l'entrée. » (PA, 684)⁵³¹. Dans *La Vie devant soi*, par contre, Momo rencontre son père, dont la paternité est immédiatement refusée, comme on l'a constaté. Si dans *La Promesse*, le père meurt tué par une idéologie intolérante, dans *La Vie devant soi*, il succombe ridiculement à sa propre intolérance. Romain ne peut refuser la paternité d'un homme assassiné par l'inhumain, mais Momo n'a, lui, aucune raison de reconnaître son propre père inhumain. Là encore, *La Vie devant soi* semble procéder à une réparation symbolique, puisque Gary se décharge de sa colère contre le père en lui refusant son rôle. La fiction transforme le réel, permettant à l'auteur, par l'intermédiaire de son personnage, de prendre une revanche symbolique sur son passé.

À un autre degré, la réécriture en miroir de *La Promesse* peut constituer le signe que, malgré son envie de disparaître derrière son identité de substitution (Émile Ajar), Gary espère peut-être être reconnu dans son texte. Il est en effet difficile de ne pas voir dans ces ressemblances entre l'autobiographie de l'auteur et la fiction de son pseudonyme la dissémination, peut-être non consciente, d'une série de signes montrant qu'il est bien le seul maître de son œuvre. L'écrivain annonce d'ailleurs, dans *Vie et mort d'Émile Ajar*, avoir été immédiatement démasqué par son fils, Diego, après la publication de ce second roman sous pseudonyme :

mon fils Diego avait compris dès l'âge de treize ans à la lecture de *La Vie devant soi* : Momo et Mme Rosa, c'était lui et sa vieille gouvernante espagnole, Eugenia Muñoz Lacašta qui l'entourait d'une telle affection. Atteinte d'une phlébite qui déformait ses jambes, elle ne cessait de grimper l'escalier qui mène de l'appartement de mon fils au mien. Comme Mme Rosa, « elle aurait mérité un ascenseur ». (VM, 1439)

Cette ressemblance rappelle un autre « acte manqué » de Gary :

J'avais d'abord intitulé mon deuxième « Ajar » *La Tendresse des pierres*, ayant complètement oublié que j'avais utilisé ce titre, dans le

⁵³¹ C'est pourquoi la reconnaissance du père dans *La Promesse* est controversée pour les critiques. Myriam Anissimov conçoit cet épisode comme une vengeance du fils sur le père qui l'a abandonné (*Romain Gary : le caméléon, op. cit.*, p. 70), tandis que Denis Labouret pense que cette mort oppose le père, rendu à son humanité, aux nazis inhumains, Gary se méfiant de la notion d'héroïsme (dans Romain Gary, *Romans et récits*, I, *op. cit.*, p. 1355).

texte même d'*Adieu Gary Cooper*. Ce fut Annie Pavlowitch qui me le signala. Je crus tout perdu. Ce fut pour brouiller les pistes que j'ai délibérément évoqué cet oubli, en le transposant, dans *Pseudo*. (VM, 1436)

L'œuvre de Gary atteste du jeu habile de l'auteur pour manifester sa présence. Les failles sont incorporées, comme on le voit ci-dessus, parfois après coup, à la posture énonciative de l'auteur, qui les utilise pour les transformer en un discours confirmant sa maîtrise de son œuvre, des codes et du champ – en définitive de l'image qu'il renvoie de lui-même. Les « gestes » autobiographiques et fantasmatiques sont mis en scène et doublement médiatisés par la fiction d'enfance qui, sous couvert d'un pseudonyme cachant l'identité de Gary, la dévoile en réalité, tout en permettant à l'auteur de réaliser imaginativement son rêve (son illusion) de réincarnation par le biais d'un « roman total ».

2.2. *Posture de l'exilée : Agota Kristof*

Agota Kristof n'a écrit qu'un seul récit ouvertement autobiographique, *L'Analphabète*, qu'elle discrédite pourtant lors d'une entrevue :

S'il y a quelque chose dont je me repens, c'est bien de *L'Analphabète*. C'était une œuvre de commande. Je devais penser tout le moins à ce que je pouvais y inclure, et je laissais la littérature de côté, parce que pour moi, *L'Analphabète*, ce n'est pas de la littérature, c'est du mauvais journalisme. C'est autobiographique⁵³².

L'assimilation entre écriture autobiographique et « mauvais journalisme » est parlante. Elle induit une opposition, qui semble caricaturale, entre ce qui relèverait de l'art et le documentaire, jugé inférieur et produit pour l'autre au mépris de soi.

Pourtant l'autrice est loin, en réalité, de disparaître de cette œuvre, une des dernières publiées (2006), au profit de son lectorat. Au contraire, elle y construit sa posture, y intégrant un discours sur sa vie et sur son œuvre par la voie de l'autométatexte externe, supposé orienter la compréhension de sa trajectoire et de ses obsessions. Significativement, l'autobiographie est centrée sur sa jeunesse. Elle raconte son enfance pauvre en compagnie de ses deux frères, ses années de pensionnat qui l'ont isolée, la

⁵³² Erica Durante, « “Maintenant je n'écris plus” : Agota Kristof entre ses souvenirs, ses conflits et ses promesses d'écriture », entretien avec Agota Kristof, *Viceversa*. dans *Revue suisse d'échanges littéraires*, vol. 2 (2008), [en ligne]. <https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:82924> [Page consultée le 5 septembre 2022], p. 2.

manière dont, à l'âge de 21 ans, elle quitte clandestinement la Hongrie, à la suite de l'Insurrection de Budapest (1956) opposant la population au régime communiste hongrois et à l'URSS, écrasée par l'armée soviétique⁵³³. Enfin, elle évoque son trajet, son arrivée, son installation et le début de sa vie littéraire en Suisse. Toutes ses expériences semblent marquées par les motifs de la solitude et de la marginalité. La fuite hors de la Hongrie est associée un dénuement identitaire :

J'ai laissé en Hongrie mon journal à l'écriture secrète, et aussi mes premiers poèmes. J'y ai laissé mes frères, mes parents, sans prévenir, sans leur dire adieu ou au revoir. Mais surtout, ce jour-là, ce jour de fin novembre 1956, j'ai perdu définitivement mon appartenance à un peuple. (A, 41)

La perte causée par cet arrachement à son pays ne paraît pas compensée par l'arrivée en Suisse. Au contraire, celle-ci fait place à un vide qui achève de marquer l'inadéquation entre la future autrice et son pays d'accueil :

C'est ici que commence le désert. Désert social, désert culturel. À l'exaltation des jours de la révolution et de la fuite se succèdent le silence, le vide, la nostalgie des jours où nous avons l'impression de participer à quelque chose d'important, d'historique peut-être, le mal du pays, le manque de la famille et des amis. (A, 50-51)

Le contexte de l'exil permet de superposer, au moyen de la catéchèse, le sens concret et les sens métaphoriques du désert, qui est à la fois un espace vide faisant penser à la forêt qu'a traversé l'autrice et un vide intérieur. Par ailleurs, le désert renvoie, dans l'imaginaire biblique dont l'intertexte est récurrent dans l'ensemble de l'œuvre de Kristof, à l'Exode des Hébreux hors d'Égypte, manifestation ultime de l'exil de tout un peuple, que l'autrice reprend à son compte.

D'un point de vue littéraire, l'intertexte biblique rappelle que les premiers textes saints sont justement écrits dans le désert, lieu qui fait par là naître le peuple hébreu : Dieu fait don à Moïse de la Torah sur le Mont Sinaï. Ce dernier la brise mais écrit, avec l'aide de Dieu, *Les Dix Commandements*, version humaine du premier texte divin. C'est aussi pendant l'Exode qu'est fabriquée l'Arche d'Alliance, qui contient ces Tables de la loi. De

⁵³³ En ce sens, Agota Kristof est davantage une réfugiée qu'une exilée, deux termes que distingue Edward Saïd : « L'exil est issu de la pratique antique de l'ostracisme. Une fois frappé d'ostracisme, l'exilé a une vie anormale et misérable, et porte les stigmates de son statut d'étranger. Les réfugiés, eux, sont le produit de la réalité du XX^e siècle. Le mot « réfugié » a pris une portée politique, et évoque de vastes troupeaux d'individus innocents et désorientés, ayant besoin d'une aide internationale urgente, alors qu'« exilé » implique, selon moi, une forme de solitude et de spiritualité » (cité par Sara de Balsi, *Agota Kristof, écrivaine translingue*, op. cit., p. 28).

la même manière, Agota Kristof accède au statut d'autrice dans le dénuement de l'exil, après avoir perdu ses écrits passés, restés en Hongrie. D'emblée, *L'Analphabète* a tout d'un récit de vocation : Agota Kristof met de l'avant son attrait, très jeune, pour la lecture et l'écriture : « Je lis. C'est comme une maladie. » (A, 5) Dans le deuxième chapitre, elle parle de son talent pour l'invention : « Je commence par une phrase, n'importe laquelle, et tout s'enchaîne. Des personnages apparaissent, meurent, ou disparaissent. » (A, 10) Reprenant un topos du récit d'enfance, elle montre son talent « inné » pour l'écriture, la prédisposition quasi-romantique qui la mène à une carrière littéraire. Celle-ci ne prend toutefois toute son ampleur que dans l'exil. Elle raconte dans son autobiographie avoir écrit *Le Grand Cahier*, œuvre qui la fait entrer dans l'institution littéraire, dans l'isolement (A, 57). Comme le signale Sara de Balsi, l'autrice s'efforce de conserver, même après sa consécration, son statut marginal, en restant à l'écart des débats nationaux et des événements littéraires⁵³⁴. L'exil sert ainsi la posture auctoriale marginale de l'écrivaine.

Il est aussi omniprésent en tant que thème dans l'œuvre de l'autrice, dans *La Trilogie des jumeaux* et d'autres textes, comme le court roman *Hier*⁵³⁵, dans lequel presque tous les personnages sont des exilés, ou la pièce de théâtre *La Route*, qui met en scène un monde où « il n'y a plus que des routes. Rien d'autre. Les gens, nés sur la route, vivent sur la route⁵³⁶. » Plus généralement, le motif de la frontière est omniprésent, et Sara de Balsi y voit un embrayeur paratopique : « lieu qui n'est plus l'ici et pas encore l'ailleurs, qui marque la fin d'une appartenance et le commencement impossible d'une autre, la frontière est une "terre de personne"⁵³⁷ ». Selon elle, la Petite Ville du *Grand Cahier* est dans son entier un lieu-frontière, « périphérique » et « isol[é]⁵³⁸ ». Sa « caractéristique fondamentale [...] est d'être une *limite physique infranchissable et pourtant franchie*, avec des conséquences incalculables pour l'identité des personnages⁵³⁹. » La séparation des jumeaux de part et d'autre de la frontière semble en effet représenter la perte primordiale de l'autre frère, dont on voit les conséquences dans les autres tomes. Dans *La Preuve*, Lucas attend Claus durant des années, et celui-ci arrive seulement quand le premier a, à son tour, disparu. *Le troisième Mensonge* consacre la

⁵³⁴ Sara de Balsi, *Agota Kristof, écrivaine translingue, op. cit.*, p. 34.

⁵³⁵ Agota Kristof, *Hier*, dans *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Éd. du Seuil, 2011 (1995).

⁵³⁶ Agota Kristof, *La Route*, dans *Romans, nouvelles, théâtre complet, op. cit.*, p. 833.

⁵³⁷ Sara de Balsi, *Agota Kristof, écrivaine translingue, op. cit.*, p. 182.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 183.

⁵³⁹ *Ibid.*, p. 232. En italique dans le texte.

séparation des jumeaux qui, dans cette nouvelle version de leur biographie, n'ont pas grandi ensemble. La solitude et le manque que cause cette désunion peuvent être rapprochés du « désert » qui a suivi l'exil d'Agota Kristof.

Les personnages d'exilés et de marginaux figurent parfois dans plusieurs œuvres distinctes, comme c'est le cas de Sandor (*Hier*, « Où es-tu Mathias ?⁵⁴⁰ »), de Line (*Hier*, *C'est égal*⁵⁴¹ et *Line, le temps*⁵⁴²) ou encore de Mathias, l'enfant adoptif de Lucas qui ne trouve pas sa place dans *La Preuve* (« Où es-tu Mathias ? »). Parfois, différents personnages partagent des éléments de leur biographie : ainsi Sandor, comme les jumeaux du *Grand Cahier*, écrit beaucoup et grandit dans une maison isolée d'un « village sans nom, dans un pays sans importance⁵⁴³. » Agota Kristof peut s'inspirer d'éléments de sa biographie pour dessiner les traits de ses personnages : Line, comme elle, est dans *Hier* une exilée hongroise travaillant dans une usine en Suisse. Comme Mathias dans *La Preuve*, l'autrice brûle son journal intime (A, 70). Le projet du *Grand Cahier*, particulièrement, a pour genèse l'écriture de souvenirs d'enfance :

Tout au début, quand j'ai commencé ce qui, par la suite, est devenu *Le Grand Cahier*, je voulais écrire mes souvenirs d'enfance, pour mes enfants, la dernière année de la guerre, en 1944, où nous avons déménagé dans cette ville, puisque, avant, on habitait dans un petit village. J'ai commencé à écrire non pas sous forme de roman. Je voulais plutôt écrire des nouvelles où les personnages étaient toujours les mêmes. Et, comme pendant mon enfance, j'étais tout le temps avec mon grand frère, Jano, avec lequel je n'avais qu'un an d'écart, j'ai écrit « nous » au lieu de « je ». Au début, les personnages n'étaient pas des jumeaux, mais comme je trouvais très difficile d'écrire toujours « mon frère et moi », parce que c'était trop lourd de dire tout le temps, « mon frère dit ça, moi je dis ça », j'ai tourné ça en « nous » : « nous, nous faisons... ». C'est en écrivant que le projet s'est élargi. [...] Au fil du temps, l'écriture est devenue pour ainsi dire moins autobiographique, même si beaucoup de choses restent autobiographiques. J'ai commencé à écrire des faits dont j'avais entendu parler, ou que je connaissais parce que quelqu'un les avait vécus. Mais j'ai beaucoup inventé. Tout n'est pas vrai⁵⁴⁴.

La base autobiographique de l'œuvre est bientôt dissoute dans la fiction, à laquelle l'écriture accorde la primauté à mesure de son avancée. De fait, nombre d'éléments de *La*

⁵⁴⁰ Agota Kristof, « Où es-tu Mathias », dans *Où es-tu Mathias ? suivi de Line, le temps*, Carouge-Genève, Zoé, 2005, p. 3-14.

⁵⁴¹ Agota Kristof, *C'est égal*, dans *Romans, nouvelles, théâtre complet*, op. cit., p. 517-576.

⁵⁴² Agota Kristof, *Line, le temps*, dans *Romans, nouvelles, théâtre complet*, op. cit., p. 993-1019.

⁵⁴³ Agota Kristof, *Hier*, op. cit., p. 450.

⁵⁴⁴ Erica Durante, « “Maintenant je n'écris plus” : Agota Kristof entre ses souvenirs, ses conflits et ses promesses d'écriture », art. cit., p. 1. L'autrice en parle aussi dans *L'Analphabète* (A, 55)

Trilogie des jumeaux sont en miroir avec la vie d'Agota Kristof. Jenö, l'un des deux frères de l'autrice, joue la fonction de son double (A, 65), rappelant la relation fusionnelle de plusieurs personnages de la trilogie : Klaus et Lucas, Lucas et Mathias dans *La Preuve* ou encore Klaus et Sarah dans *Le troisième Mensonge*. Comme dans ces récits, la séparation de la fratrie d'Agota Kristof est douloureuse. Lorsqu'elle entre seule à l'internat, la jeune fille « pleure aussi [s]on enfance, [leur] enfance à tous les trois » (A, 18).

En outre, Agota Kristof grandit dans une famille aux ressources financières limitées, comme les personnages du *Grand Cahier*. Lorsqu'elle a neuf ans, sa famille s'installe à Köszeg, « future Petite ville de la *Trilogie des jumeaux*, à la frontière austro-hongroise », comme l'indique une note dans la notice biographique de *L'Analphabète* (A, 65). Un épisode raconté dans *L'Analphabète* est même transposé dans *Le Grand Cahier* et rappelé dans *Le troisième Mensonge*, ainsi que dans la pièce *L'Expiation*⁵⁴⁵ :

Pour gagner un peu d'argent, j'organise un spectacle à l'école, pendant la récréation de vingt minutes. J'écris des sketches qu'avec deux ou trois amis nous apprenons très vite, parfois même nous en improvisons d'autres. Ma spécialité, c'est l'imitation des professeurs. (A, 24)

Dans *Le Grand Cahier*, les jumeaux proposent des spectacles multidisciplinaires, mêlant musique, chant, prestidigitation et acrobatie (GC, 97). Même, « parfois, si les gens sont attentifs, pas trop ivres et pas trop bruyants, [ils] leur présent[ent] une de [leurs] petites pièces de théâtre. » (GC, 99) Dans un autre registre, comme dans *Le Grand Cahier*, où l'innocence de l'enfance est rendue impossible par la guerre, l'écriture d'Agota Kristof naît « quand le fil d'argent de l'enfance [est] cassé, quand [viennent] les mauvais jours. » (A, 13)

Enfin, *Le Grand Cahier* développe particulièrement le pacte fantasmatique de l'autrice, notamment à l'égard des problématiques linguistiques qui ont marqué sa vie et son exil, dont elle parle dans *L'Analphabète* et qu'elle présente comme le fondement de sa poétique :

Quand j'avais neuf ans, nous avons déménagé. Nous sommes allés habiter une ville frontière où au moins le quart de la population parlait la langue allemande. Pour nous, les Hongrois, c'était une langue ennemie, car elle rappelait la domination autrichienne, et c'était aussi la langue des militaires étrangers qui occupaient notre pays à cette

⁵⁴⁵ Agota Kristof, *L'Expiation*, dans *Romans, nouvelles, théâtre complet, op. cit.*, p. 961-991.

époque.

Un an plus tard, c'étaient d'autres militaires étrangers qui occupaient notre pays. La langue russe est devenue obligatoire dans les écoles, les autres langues étrangères interdites. (A, 18-19)

Cette configuration est exactement celle du *Grand Cahier*. Si les jumeaux sont déscolarisés, ils sont tout de même confrontés à la hiérarchisation des langues indéterminées du texte. La maison de grand-mère est occupée par un « officier étranger » qui fait partie des occupants de la ville, en atteste son influence sur la police quand il fait libérer les jumeaux, détenus en prison et victimes d'un interrogatoire musclé (GC, 116). À la fin du roman, ces derniers sont vaincus et leur langue disparaît au profit de celle de « l'armée victorieuse des nouveaux étrangers qu'on appelle maintenant l'armée des Libérateurs. » (GC, 146) Comme dans *L'Analphabetè*, « La photo de leur chef est partout. Ils nous apprennent leurs chansons, leurs danses, ils nous montrent leurs films dans nos cinémas. Dans les écoles, la langue de nos Libérateurs est obligatoire, les autres langues étrangères sont interdites. » (GC, 147) La distinction entre un « leur » et un « nos » révèle bien, pour autant, que les jumeaux ne sont pas dupes : leur usage de la rhétorique des occupants (« Les Libérateurs ») dénonce avant tout la tromperie des mots, dont l'usage est imposé, contrôlé, et dont le référent change selon l'identité des personnes au pouvoir.

Les jumeaux tirent profit de cette diversité linguistique et apprennent « en quelques semaines » (GC, 89) la langue de l'officier étranger (sans doute l'allemand : l'Allemagne a occupé la Hongrie pendant la Seconde Guerre mondiale, en 1944, avant d'en être chassée par l'URSS et la Roumanie en 1945). La langue des « nouveaux étrangers » (GC, 142) est identique à celle, « tout à fait différente » (GC, 15), que parle parfois la grand-mère des jumeaux (le russe, on suppose). Les deux enfants « en sav[ent] bientôt assez pour servir d'interprètes entre les habitants et les Libérateurs » (GC, 147) et pour « faire du commerce » (GC, 147). Ainsi, délestés de toute morale, de toute prise de parti idéologique et de toute affection pour une langue en particulier, ils parviennent à perdre suffisamment leur identité linguistique pour revêtir le masque que chaque langue impose à son utilisateur. En cela, ils s'opposent à Agota Kristof, pour qui le français dans lequel elle écrit, au même titre que l'allemand, constitue une « langue ennemie » :

Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés. C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue

ennemie, elle aussi. Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave : cette langue est en train de tuer ma langue maternelle. (A, 30)

L'autrice représente la langue française comme un opérateur de dissolution de son identité culturelle, un signe de l'aliénation et de la perte qu'a représenté son exil – quand bien même cette langue la consacre écrivaine. C'est pourquoi, la représentation de l'indifférence, ou du moins du pragmatisme, des jumeaux envers les différentes langues qu'ils apprennent répond à un fantasme de l'autrice et participe d'un travail sur sa posture auctoriale. Celle-ci s'attache à nier toute particularité de la langue française sur son écriture dans un entretien :

Je m'imagine qu'en hongrois j'aurais fini par écrire de la même manière [qu'en français], parce que c'est celle-ci qui me convient et qu'elle est la seule qui me convienne. Non, le français n'a rien à voir. Si je m'étais retrouvée en Suisse allemande, j'aurais commencé à écrire en allemand, et sans doute de la même façon. Mais bien sûr ma vie aurait été différente⁵⁴⁶.

Cette manière de rejeter le lien entre l'écriture et la langue lui servant de médium va à l'encontre des idées reçues sur la vocation de la langue. Agota Kristof déconstruit également les clichés vantant la clarté et la beauté du français, critiquant un certain fétichisme de la langue française, construit peu à peu depuis le XVII^e siècle classique :

je ne pense pas que ce soit une langue supérieure à une autre ni qui me convient particulièrement. Au contraire, je trouve le français très pauvre en verbes. Faire de la musique, faire du violon : en hongrois, il existe « musiquer », et « violoner », ça me manque en français. [...] À l'entendre, l'italien me paraît plus beau que le français. Mais je ne connais pas l'italien⁵⁴⁷.

Le discours d'Agota Kristof est empreint d'idéalisme, voire de déni, puisqu'il désavoue le poids des expériences personnelles sur la formation de l'individu. Il nous semble d'ailleurs que son insistance à nier la possibilité d'une emprise de la langue sur son écriture (et donc son identité) et les particularités esthétiques du français revient, au contraire, à révéler son rapport de défiance face à cette « langue ennemie », qu'elle essaye de réduire à son expression minimale, son « degré zéro ».

⁵⁴⁶ Aleksandra Kroh, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000 p. 103.

⁵⁴⁷ *Ibid.*, p. 104.

Le pacte de lecture à valeur d'art poétique des jumeaux du *Grand Cahier* nous semble bien illustrer, par la mise en abyme qu'il constitue, une tension entre la volonté (le discours) de l'autrice et ce qu'elle fait en réalité :

Nous écrivons : « Nous mangeons beaucoup de noix », et non pas : « Nous aimons les noix », car le mot « aimer » n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité. [...] Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues ; il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits. (GC, 32)

L'expérience traumatique de la guerre conduit les enfants à vouloir cesser d'éprouver des émotions. La manière dont ils entendent rédiger leur « Grand Cahier » illustre ce désir et renvoie à des phénomènes psychiques, comme la dépersonnalisation et la dissociation, à savoir des états où le sujet se détache de ses propres émotions pour se protéger lors de situations extrêmes. Dans le passage cité, le rejet des verbes liés à des sentiments paraît traduire le malaise des enfants à l'égard des sentiments eux-mêmes, en même temps qu'il prouve l'expression de ces sentiments. Ainsi, « nous mangeons beaucoup de noix » est dans ce contexte synonyme de « nous aimons les noix ». Cette tentative reflète celle de l'autrice qui tente de dénuder la langue. D'un côté, elle met en scène le français scolaire de son fils, qui a aussi été le sien alors qu'elle apprenait la langue : « j'ai déjà dit plusieurs fois que c'est un peu une imitation de mon fils, qui écrivait les devoirs pour l'école. Je lisais ça, son style a été très déterminant pour moi⁵⁴⁸. » D'un autre côté, elle use de détours pour cacher, espère-t-elle, l'expressivité du français, de manière à souligner les manques qu'elle y perçoit et qui font l'objet de ses automatextes externes. Créant un discours sur la langue, elle révèle sa posture d'exilée, disséminée dans l'œuvre, manifestant son histoire, sa position (de méfiance par rapport à la langue, de retrait de la grande scène littéraire) et ses désirs (de marginalité, d'originalité, de ne pas faire dépendre son style d'une langue donnée).

⁵⁴⁸ Erica Durante, « “Maintenant je n'écris plus” : Agota Kristof entre ses souvenirs, ses conflits et ses promesses d'écriture », *art. cit.*, p. 2.

2.3. *La quête de l'enfance de Paule Constant*

Si les romans de Paule Constant ne mettent pas explicitement en scène l'autrice, ils font souvent référence à des épisodes de son enfance. *Ouregano*, son premier roman, retrace l'histoire d'un médecin colonial et de sa famille dans cette ville africaine inventée, de la même manière que Paule Constant, à l'âge de neuf ans, a suivi son père, médecin au sein de l'armée française, dans le Cameroun colonisé (1953), dans les villes de Douala, puis de Batouri. L'autrice précisera dans son roman autobiographique *C'est fort la France* ⁵⁴⁹ que c'est cette dernière ville qui a servi d'inspiration à son premier roman. Tiffany, la fillette d'*Ouregano* et double de Paule Constant, est aussi présente dans *Propriété privée*, qui fait suite à ce premier récit et fait référence aux années passées par l'autrice au pensionnat de Saint-Maur, en France, entre 1954 et 1959. Elle est aussi un personnage secondaire de *Balta*. Dans ce roman, elle a cette fois 22 ans, même si, « bien qu'elle eût grandi, elle n'avait pas accédé à l'âge adulte. » (B, 469) Le roman *Des chauve-souris, des singes et des hommes*, qui relate l'écllosion de l'épidémie d'Ebola dans les villages mitoyens à la rivière Ebola, en République Démocratique du Congo, fait penser aux années qu'a passées Paule Constant en Côte d'Ivoire, alors qu'elle accompagnait son père lors de ses déplacements dans le contexte de la septième pandémie de choléra. Dans la biographie illustrée de *Mes Afriques*, une photographie de Paule Constant avec une fillette suggère que cette dernière aurait servi d'inspiration à Olympe, le personnage-enfant de ce roman (MA, 933).

On le voit, le projet de Paule Constant entremêle constamment des expériences autobiographiques à la fiction, parfois auréolées de fantastique ou de magie, comme nous l'avons remarqué dans *La Fille du Gouvernator*. Ce dernier roman fait référence aux années que l'écrivaine Constant a passées à Cayenne, au sein de l'hôpital Jean-Martial, en 1949 et 1950⁵⁵⁰, où son père a exercé la fonction de médecin des relégués⁵⁵¹. Dans

⁵⁴⁹ Paule Constant, *C'est fort la France !*, dans *Mes Afriques*, *op. cit.*, p. 644.

⁵⁵⁰ Le bagne a été supprimé en 1945, mais les bagnards n'ont pas été rapatriés en Europe. « Oubliés par l'administration, ils crevaient de maladie et de faim et ne trouvaient à s'employer que dans les emplois les plus vils, coupeurs d'herbe, vidangeurs de tinettes et domestiques » (MA, 95).

⁵⁵¹ L'une des trois catégories de forçats du bagne, qui désigne les délinquants multirécidivistes. Les deux autres catégories sont les déportés et les transportés. « Sous la Convention et le Directoire, la déportation est principalement d'ordre politique et concerne les ennemis de l'État, les espions, les traîtres et les prêtres réfractaires. Le Second Empire crée les transportés, ces condamnés aux travaux forcés pour une durée minimale de cinq ans et astreints au "doublement" – libérés de leurs chaînes, ils devaient demeurer dans la colonie le temps équivalent à leur peine ; mais si cette dernière équivalait à huit ans ou plus, ils y étaient assignés à vie. La III^e République instaure quant à elle la peine de relégation, infligée aux délinquants multirécidivistes. » (MA, 1015-1016).

l'introduction de *Mes Afriques*, elle décrit cette période comme « l'époque la plus terrible de [s]a vie car ce fut une période horrible qui combina toutes les figures possibles de l'abandon, de l'agression, de la brutalité, des violences physiques et morales. » (MA, 28) Les souffrances insupportables vécues par Chrétienne auraient une origine autobiographique, comme l'indique encore l'autrice dans la préface du roman :

tout est vrai dans La Fille du Gouvernator mais « tout » ne veut pas dire la totalité de l'expérience vécue. « Tu n'es pas allée assez loin », me dit mon père dans une provocation qu'autorisait sa mort prochaine. Il a raison, je n'ai pas dit le quart de ce que j'ai subi. (MA, 96. En italique dans le texte)

Le réseau d'images présent dans l'œuvre semble paradoxalement atténuer l'horreur de l'expérience vécue et jouer un rôle cathartique pour l'autrice : « *Quand la réalité atteint un tel plafond d'horreur, il faut le briser pour aller au fantastique et libérer ainsi l'angoisse par l'impression que "ce n'est pas pour de vrai" »*. (MA, 96. En italique dans le texte). Il met en avant, non l'expérience en elle-même, dans sa dimension factuelle, mais la manière dont elle a été ressentie, dans son étrangeté, et a fait l'objet d'une dépersonnalisation⁵⁵². L'accumulation des maladies de Chrétienne figurerait de manière hyperbolique les sévices corporels qu'a vécus l'autrice pendant son séjour, comme elle l'explique dans la même préface :

À six ans, rien n'allait plus, et mon corps appelait au secours. Il se déglingua. La queue d'une casserole d'eau bouillante tourna et je fus gravement brûlée sur tout le corps. Une furonculose se déclencha, puis ce fut la pelade si symptomatique des grands traumatismes. [...] [La violence de mon père] provoquait chez moi des tremblements, des étouffements, des spasmes, des vomissements, des maux de ventre. (MA, 96-97. En italique dans le texte)

Le corps de Chrétienne, décrit dès la première page du roman comme « s'anémiant et se rabougrissant » (FG, 101), tout comme les sévices corporels dont elle est victime, traduiraient ainsi, par la fiction, le trauma de l'autrice elle-même. Il en va de même des renversements carnavalesques, qui proviennent de l'impression de l'autrice que « le bagne avait inversé les valeurs ordinaires de la colonie » (MA, 1102) en plaçant les bagnards européens au bas de l'échelle sociale. S'il faut demeurer critique à l'égard de

⁵⁵² En psychologie, le terme de dépersonnalisation est utilisé pour désigner la dissociation établie par un sujet par rapport à son corps ou de son état mental. Il est lié à l'impression de devenir spectateur de sa propre existence. Voir à ce sujet David Spiegel, « Trouble de la dépersonnalisation/déréalisation », dans *Le Manuel Merck*, 2021, [en ligne]. <https://www.merckmanuals.com/fr-ca/professional/troubles-psi-chiatriques/troubles-dissociatifs/trouble-de-dépersonnalisation-déréalisation> [Page consultée le 27 septembre 2022].

cet énoncé, il reste qu'il indique comment les ressentis et expériences de l'écrivaine par rapport à la Guyane ont été transposés dans son roman.

2.3.1. *Ressassements sur l'enfance*

Selon nous, le geste autobiographique se fait sur le mode du ressassement, qui symbolise une quête de l'autrice. D'œuvre en œuvre, Constant reproduit des épisodes et des personnages similaires, qui se font écho et qui montrent ses obsessions. Les souvenirs s'entremêlent et créent un « espace autobiographique » particulier. Les enfants présents dans ses romans partagent ainsi de nombreux points communs, à commencer par leur âge (sept ans), mais aussi leur solitude, la violence et l'abandon dont ils sont l'objet, qui les mène soit à la mort (Balta⁵⁵³, Olympe⁵⁵⁴), soit à un retrait psychique qui prend la forme d'un état d'apathie (Tiffany⁵⁵⁵, Chrétienne). Les adultes, qu'ils soient des figures parentales ou des tributaires de l'autorité politique ou scolaire, sont toujours absents et/ou tortionnaires. Le personnage de Chrétienne semble particulièrement inspiré de Tiffany dans *Ouregano* : son arrivée à Cayenne, que nous avons déjà analysée, partage, à titre d'exemple, de nombreux traits avec l'arrivée de Tiffany à Ouregano :

La peur du Monde nouveau avait fait pénétrer Tiffany dans une absence au monde qui est une absence au temps. L'enfant, qui de par son jeune âge n'avait jamais éprouvé l'impression d'avoir vécu, s'arrêta de vivre à OUREGANO. Le temps passa sur elle sans qu'elle reconnût les signes les plus évidents de son écoulement. Rien ne se passait pour elle, le déroulement des aventures des adultes ne la marquait pas, comme s'ils avaient été absents. Les événements auxquels elle avait à faire face étaient sans rapport avec le temps, sortis de la durée. Elle aurait pu vivre son histoire à l'envers sans être plus étonnée.

Avant OUREGANO, l'univers de Tiffany ne ressemblait à rien, sinon à ces sensations étouffées de sentiments : le parfum de sa grand-mère au creux d'un grand renard argenté qui la faisait suffoquer du bonheur d'aimer, ou le râpeux de la couverture à carreaux bruns dont son grand-père l'enveloppait pour lui faire traverser le corridor glacé de terreur, qui lui maintenait les paupières ouvertes au ras du sommeil. (O, 252. En lettres majuscules dans le texte)

Comme Tiffany, Chrétienne développe en arrivant à Cayenne un rapport au temps étrange. Comme Tiffany, « avant, il n'y avait eu dans sa tête que des rêves endormis qui

⁵⁵³ Dans *Balta*.

⁵⁵⁴ Dans *Des chauves-souris, des singes et des hommes*.

⁵⁵⁵ Dans *Ouregano, Propriété privée et Balta*.

s'étiraient en gémissant et qu'elle ne retenait pas, des douceurs acides qui inondaient sa bouche et qu'elle recrachait avec sa salive, des tristesses noyées qu'elle écrasait en fermant les yeux. » (FG, 101) Constant propose ici un imaginaire du sommeil et du rêve, cotonneux, entremêlant douceur et peur, déjà présent dans *Ouregano*. *La Fille du Gobernator* semble de façon générale pousser plus loin la dimension métaphorique du trauma de l'enfance, que suggère la mention de l'« absence au temps » et de l'inaction de Tiffany dans *Ouregano*. Ce premier roman de l'autrice préfigure aussi la régression du corps de Chrétienne dans *La Fille du Gobernator*, puisque Tiffany elle-même « aurait pu vivre son histoire à l'envers sans être plus étonnée. » Les deux extraits participent donc d'un même imaginaire, d'une même obsession de l'autrice, qui prolonge dans *La Fille du Gobernator* une réflexion amorcée huit ans plus tôt dans son premier roman. L'écriture du ressassement nourrit donc l'imaginaire de Constant et lui permet d'explorer son enfance de roman en roman, attestant peut-être d'un besoin de la rejouer constamment, pour vaincre la peur et le sentiment de solitude ressentis par le passé.

En outre, certains épisodes inspirés d'événements réels sont répétés dans plusieurs œuvres, comme la scène de la mort d'un animal par la faute de l'enfant, que l'autrice présente comme autobiographique et qu'elle raconte en ces termes dans l'introduction de *Mes Afriques* :

Puis le drame : une visite, on me demande de présenter la bête dont on ne connaît toujours pas la nature pour que le visiteur donne son avis. Elle prend peur, saute à terre, je me retourne pour la ramasser et je la retrouve sous mon pied. Je l'avais écrasée. Elle bougeait encore, je revois le mouvement spasmodique de sa patte et son crâne enfoncé comme une balle de ping-pong. Raide de désespoir, de chagrin, de douleur, tout mon corps appelait au secours.

Tragédie : mon père me demanda de ramasser le petit corps qui agonisait et m'intima l'ordre de « l'achever ». Je n'avais que mes doigts, et je ne savais ni tuer ni achever. L'animal tendrement chéri se débattait faiblement entre mes mains inertes juste bonnes à le recueillir, à le soigner, pas à le tuer. Je savais que l'ordre qui m'était donné l'était autant pour épargner des souffrances à l'animal que pour me punir d'avoir transgressé tous les interdits qui avaient jalonné mon histoire avec cette bête et dont, tout à ma passion, je n'avais tenu aucun compte. C'était un ordre légitime et c'est ainsi que l'entendaient les gens qui assistaient à cette scène confondante. On attendait et c'est moi qui prolongeais l'attente insoutenable. Surgie de nulle part une main noire m'arracha la bête, la prit par la queue et la frappa deux, trois fois contre le mur. Que bénie soit la main noire ! (MA, 45-46)

La scène se trouve déclinée différemment dans plusieurs romans de l'écrivaine, tout au long de sa carrière : *Ouregano* (1986), *La Fille du Gobernator* (1994), *Confidence pour*

confidence (1998) et *Des chauves-souris, des singes et des hommes* (2016). L'animal en question n'est presque jamais le même (la « bête » indéfinie dans *Ouregano* et *Confidence pour confidence*, une jeune hyène que l'enfant méprend pour un chiot dans *La Fille du Gobernator* et un bébé chauve-souris dans *Des chauves-souris, des singes et des hommes*), mais les épisodes ont entre eux d'importantes similitudes. Ainsi, dans l'ensemble de ces œuvres, l'enfant entretient avec l'animal une relation fusionnelle. Dans trois cas sur quatre, elle lui marche dessus par inadvertance (O, 262-263 ; CC, 58-59 ; CSH, 843). Chrétienne, quant à elle, tue sa hyène non sevrée en coupant mal le lait avec lequel elle tente de la nourrir, l'affamant et l'assoiffant progressivement, jusqu'à son agonie (FG, 182-183). Ces épisodes rejouent encore et encore la culpabilité de l'enfant, muée en meurtrière de l'être aimé qui la sauvait de sa solitude.

Toutes ces fictions représentent, par le biais de la scène de la mort de l'animal, la tyrannie qu'exercent les adultes sur l'enfant vulnérable. La scène est toujours publique, et *La Fille du Gobernator*, dont l'autrice écrit qu'il « [lui] dira [...] plus brutalement que les autres, car les contenant tous, qu[’elle n’a] rien inventé » (MA, 29), en retranscrit bien l'atmosphère générale : « branle-bas de combat [...], éclats de voix, rassemblement de gens, réactivation fébrile [...] comme lorsque l'on monte à l'échafaud. » (FG, 184) C'est la manière de représenter le rapport entre la mort de l'animal, l'enfant et la communauté qui change d'œuvre en œuvre. Dans les deux premiers récits (O, CC), l'enchaînement des faits est le même que dans la présentation autobiographique qu'en fait Paule Constant, mais la façon de raconter diffère. *Confidence pour confidence* résume rapidement la mort de l'animal et les événements qui y ont mené pour faire ressortir le manque d'empathie de l'entourage de l'enfant : « Lorsqu'elle [la bête] avait glissé de son épaule, qu'elle était tombée sur le sol, qu'elle lui avait mis le pied dessus, qu'elle l'avait écrasée, pour la consoler on lui avait dit : Mais ce n'est qu'un RAT PALMISTE, il y en a des milliers ! » (CC, 58. En lettres majuscules dans le texte) *Ouregano*, au contraire, restitue l'intégralité de l'événement en s'arrêtant sur le supplice de la fillette et en insistant sur le sadisme de la foule rassemblée, littéralement assoiffée de sang :

Il faut l'achever, criait Madame Dubois. Oh oui, l'achever, criait Mathilde [la mère de l'enfant] [...] Tiffany la souleva doucement [...]. Tue-la, tue-la, criait Michel [le père]. La bête tomba toute seule des mains de la petite fille. Elle bougeait toujours. Tue-la, tue-la, hurlait le père. (O, 262-263)

Notons le contraste entre la solennité et la lenteur des mouvements de l'enfant et la houle des personnes rassemblées, qui témoigne des pulsions agressives qui les habitent. L'animal fait à chaque fois office de prétexte pour montrer la cruauté des adultes à l'égard de l'enfant. La culpabilité de la fillette, qui fait l'action de tuer ou de blesser mortellement l'animal, est ainsi déplacée, permettant de reconfigurer l'événement.

Le déroulement du récit diverge davantage dans *La Fille du Gobernator* et *Des chauve-souris, des singes et des hommes*. Dans ce dernier roman, Olympe écrase sa chauve-souris car les femmes de son village se sont mises à la battre, l'accusant d'avoir ramené l'animal ayant transmis la maladie (Ebola) responsable de la mort de ses trois frères. L'extrait insiste sur le plaisir que prennent les femmes à frapper l'enfant :

Olympe les avait toujours dérangées et puis il est excitant de frapper les enfants des autres. Elles décuplèrent les coups qu'elles retenaient pour les leurs. Elles se délestaient de toute la violence maternelle accumulée. Elles participèrent au châtement d'Olympe comme on goûte d'un plat interdit mais rare et succulent (CSH, 843)

Le présent de vérité générale et la comparaison accentuent la cruauté des femmes. La notion de « châtement » est quant à elle reprise dans *La Fille du Gobernator*, fiction qui pousse le plus loin la violence, en insistant à la fois sur la solitude de Chrétienne laissée à elle-même par les adultes et sur l'agressivité de ces derniers à son égard. Il s'agit aussi de l'œuvre qui développe le plus longuement le supplice du chiot et de Chrétienne (FG, 182-189). La violence des adultes est institutionnalisée par la métaphore filée du « procès » (FG, 184) public intenté à la fillette, instigué par le Gobernator et observé par les membres de la « fine équipe » (FG, 184), qui font office de témoins. Le texte insiste sur l'hypocrisie de ces derniers : « s'ils avaient su, si ELLE le leur avait dit, ils auraient adopté et soigné le chiot, mais MADEMOISELLE n'en faisait qu'à sa tête. » (FG, 184. En lettres majuscules dans le texte), alors que c'est justement un bagnard, jaloux de la relation privilégiée entre son animal et sa progéniture, qui a arraché sa hyène à son petit avant qu'il ne soit sevré, causant sa mort. Cette œuvre est également la seule dans laquelle l'enfant doit effectivement achever son animal (FG, 185) suite à la pression des adultes, ce qui accentue la mise en place d'une opposition binaire entre l'enfant innocent et les adultes bourreaux.

Des chauves-souris, des singes et des hommes, le roman d'enfance le plus récent de l'auteur (2016), nuance malgré tout cette opposition par le métatexte :

La tante [qui accuse Olympe d'avoir causé la mort de ses frères en apportant une chauve-souris malade au village] n'avait pas tort, tout cauchemar comporte sa part de vérité, tout fantasme repose sur une réalité, tout conte dit un secret qui nous concerne, toute argumentation folle déploie sa logique imparable, toute condamnation n'est pas forcément injuste, tout répression est fondée. Personne ne se trompe tout à fait mais personne n'a raison. (CSH, 843)

D'une part, l'extrait se présente comme une mise en abyme qui commente le récit et nuance la rhétorique du bourreau et de la victime. L'enfant est une victime, mais elle a causé la mort de tous les habitants de son village, dont la sienne. Les femmes qui la battent sont tyranniques, mais viennent de perdre leurs enfants. La différence tient bien sûr au fait que l'enfant, par définition, ne peut pas être tenue responsable de ses fautes. D'autre part, on peut se demander si le passage ne réfère pas aussi aux expériences d'enfance ressassées par Paule Constant. Celles-ci sont le fruit de perceptions, d'émotions subjectives qui participent d'une vérité du sujet qui ne doit pas valoir pour une vérité absolue. Comme le dit le narrateur, « c'est parce que ceux qui flirtent avec la vraisemblance croient avoir raison que les choses s'enveniment. » (CSH, 843) L'autrice dit en définitive l'entremêlement de la réalité et de la fiction dans notre vision du monde, la manière dont le fantasme contamine notre réalité, la remplace et nous construit. Ce faisant, son œuvre est bien une façon d'explorer, à sa façon, son rapport à son expérience.

2.3.2. *L'enfance ancrée dans le lieu : quête, discours et fantasmes sur l'Afrique et la Guyane*

Le discours de Paule Constant dans les autométatextes externes témoigne des contradictions de la posture qu'elle tente de mettre en place concernant son enfance dans différents pays d'Afrique et en Guyane, lieux omniprésents dans son œuvre. D'un côté, l'écrivaine semble vouloir légitimer son expérience et se défendre d'éventuelles accusations d'exotisation, de néocolonialisme et de récupération de l'expérience africaine par une femme blanche. À cette fin, elle insiste sur l'authenticité de son vécu et sur sa connaissance de la « brousse » (MA, 37). D'un autre côté, sa vision de l'Afrique n'est pas exempte de fantasmes et de stéréotypes. Une longue déclaration de Paule Constant tirée de l'introduction de *Mes Afriques* nous permettra d'étudier ce double mouvement :

Mis à part Kourouma, je ne connais pas d'écrivains africains contemporains qui parlent de la brousse, ils sont enfants des villes, le

village originel des ancêtres est déjà lointain, et souvent noyé dans une aura magique comme me l'explique si bien Henri Lopes dans un mail : « Contrairement à vous, j'ai peu vécu en brousse. J'ai peur d'elle. Je l'ai traversée au pas de course dans mon enfance, je me suis forcé à la boire, comme une huile de foie de morue salubre, lorsque, jeune fonctionnaire de l'Afrique indépendante, je l'ai sillonnée dans des tournées, qui n'étaient pas plus glorieuses que celles de ces horribles personnages qui viennent enquêter sur la mort de Bodin et remontent dans le DC₃ pour vite regagner la ville, plus confortable, plus rassurante. En même temps, et sans doute parce qu'elle est liée à des images d'enfance, les souvenirs de brousse sont les plus vivants en moi. Vous avez dit ce monde comme nous les enfants de l'Afrique n'avons pas su la dire⁵⁵⁶. »

Pourtant l'allusion à la brousse dont je demeure le dernier témoin, avec Le Clézio qui la raconte dans *L'Africain* à partir de souvenirs qui entrent en résonance avec les miens, et certainement la seule romancière à l'avoir mise en scène, fait peser sur cette fiction une suspicion morale. Je revois au Marathon des mots de Toulouse, cette jeune afro-américaine, auteure d'un simple recueil de nouvelles et formatée par l'université, si sûre de sa supériorité de femme noire dans un monde de mâles blancs, irritée d'entendre dans ma bouche revenir le mot brousse comme s'il était dégradant d'évoquer la nature des origines, le seul endroit où l'esprit saisit la genèse quand un Dieu – lequel ? – lâcha l'homme dans un univers sans nom pour qu'il la façonna. (MA, 37)

La romancière développe une stratégie de distinction par rapport aux auteurs africains. La retranscription du courriel d'Henri Lopes fait dans son point de vue à la fois office d'argument d'autorité qui légitime sa prise de parole et d'exemple du manque de connaissance, voire de la peur, qu'auraient les écrivains africains contemporains des campagnes de leur continent, tandis qu'elle en aurait une connaissance fine. On peut toutefois supposer dans le courriel cité une subtile ironie, Lopes refusant la dichotomie rigide associant l'Afrique et les Africains à la brousse, et les Occidentaux à la ville. L'autrice reconduit effectivement l'opposition entre les expériences des Blancs et des Noirs. Elle distingue Kourouma des autres écrivains africains (« mis à part »), mais ne le rapproche pas pour autant de sa propre démarche, et s'identifie davantage à l'auteur franco-mauricien J. M. G. Le Clézio, qui a voyagé dans plusieurs pays d'Afrique pendant son enfance. En outre, par une sorte de prétériton, elle attire l'attention sur l'accusation de « suspicion morale » dont elle peut faire l'objet – suspicion dont elle ne précise pas la nature – mais ne s'exempt pas, dans le même temps, de reconduire le mythe d'une Afrique immémoriale, originelle et spirituelle, alors même qu'elle veut convaincre son interlocuteur de l'authenticité de son vécu africain. À ce titre, le « Dieu » mentionné dans la dernière phrase paraît en réalité renvoyer à sa propre expérience fantasmatique de

⁵⁵⁶ Le courriel est reproduit en entier dans *Mes Afriques* (MA, 1040-1041).

l’Afrique. Confondant son expérience subjective, socialement et idéologiquement située, avec une vérité – notons le présent de vérité générale à la fin du passage – sur l’Afrique, elle recrée en réalité, dans son discours et dans son œuvre, « la nature [de ses] origines », et « façonn[e] » sa propre vision de l’Afrique.

Elle semble d’ailleurs consciente de la dimension fantasmatique de son rapport à ce continent. À la page suivante, elle écrit :

De l’Afrique d’autrefois, il me reste cette impression d’écrasement des forces primordiales, la maladie et la peur de la maladie, le manque d’eau qui me laisse si parcimonieuse, l’inquiétude de tout, la vigilance pour tout, la nostalgie d’une France fantasmée et de son harmonie, de son espace protégé ; et sitôt débarquée, la nostalgie de l’Afrique tout aussi fantasmée, de son étendue, de sa force, de sa puissance qui m’a fait longtemps privilégier l’Amérique profonde en proie à ses éléments déchaînés comme un ersatz de ce territoire et surtout l’impossibilité d’exister en France, où j’ai l’impression que pour y survivre, je devrais retenir mon souffle, jusqu’au jour où j’ai décidé de remplacer l’étendue géographique par la dimension historique et trouver ma respiration dans ce XVIII^e siècle dans lequel je m’évade⁵⁵⁷. (MA, 38)

Paule Constant part certes d’une expérience vécue, mais celle-ci devient, comme toute expérience, de plus en plus imaginaire au fil de son développement et de son appropriation. L’Afrique apparaît à ses yeux comme le continent de la peur, du manque et du désir : désir de liberté, et surtout désir d’imaginaire et de création. Aussi, l’auteur superpose son besoin d’authenticité et de vérité à une conscience de la dimension imaginaire de sa représentation de l’Afrique.

L’idéologie et le fantasme sont transposés dans l’écriture fictionnelle et dans le geste autobiographique, et sont même sublimés par leur décontextualisation. Un aperçu de la première description de Cayenne dans *La Fille de Gouvernator* permet de saisir la manière dont la perception du paysage se confond avec l’expérience du personnage-enfant, mais aussi avec un intertexte et une idéologie. Tout d’abord, il convient de préciser que l’arrivée de Chrétienne à Cayenne dans le roman est inspirée de l’expérience de Paule Constant, ou en tout cas que celle-ci s’y identifie, comme elle le raconte :

Je me rappelle cet accablement, cette détresse parfois, qui nous envahissait quand nous arrivions quelque part qui était toujours nulle part. Dans la hiérarchie du rien ou du pire, le débarquement de ma famille en Guyane en 1949, par une aube blafarde, sur une mer de boue,

⁵⁵⁷ Rappelons que Paule Constant a écrit une thèse de doctorat consacrée entre autres au XVIII^e siècle : *L’Éducation des jeunes filles de l’aristocratie (du XVI^e au XIX^e siècle)*, op. cit.

dans une barge qui avait caboté toute la nuit pour nous conduire comme un canot de survie à Cayenne, reste pour moi le comble du naufrage symbolique. (MA, 1094⁵⁵⁸)

Dans cette déclaration, Constant lie le paysage désolé qu'elle perçoit à son propre état d'esprit (« naufrage symbolique »). L'incipit du roman s'ouvre quant à lui sur une description sublime, au sens que donne Victor Hugo au terme, entre beauté surnaturelle et horreur, du paysage de Cayenne, qui semble refléter cette expérience : « la peur y marquait à vif [dans la tête de Chrétienne], sans ordre ni raison, des détails monstrueux, des couleurs excessives et des sons discordants. » (FG, 102) L'océan apparaît comme « un vide vertigineux qui aspir[e] » (FG, 102) et la mémoire de Chrétienne

charri[e] comme l'Amazone les eaux de tous les fleuves, les boues de tous les pays, la pluie de tous les nuages. Elle emportait dans son courant tumultueux des arbres arrachés, des bœufs vivants, des poissons aveugles, des bateaux fracassés, des îles habitées par des pêcheurs endormis qui dérivait (FG, 102).

Cette image est celle de l'expérience fantasmagorique et traumatique qui lie de manière organique Chrétienne, comme Constant, à la nature de Cayenne. Elle est également marquée par l'influence d'autres œuvres, notamment des récits de voyage européens, qui peuvent véhiculer des stéréotypes sur l'Afrique. Certains d'entre eux soulignent, de la même manière que l'autrice, tout à la fois la désolation et la dimension fantastique des paysages, qui reflètent plus largement une certaine vision de l'Afrique et des Antilles, indomptées et indomptables. Dans *L'Afrique fantôme*, la description que propose Michel Leiris de la grève, puis du village de Rio de Oro, dans le Sahara occidental, partage certains traits avec la description de Cayenne dans *La Fille du Gouverneur* :

Vers 10 heures, les côtes du Rio de Oro. Aspect désertique donnant une idée terrible de l'Afrique...
Malgré le soleil intense il fait presque froid, à cause du vent. La mer est verte et les vagues écument. Le cap Blanc est doublé sous un vent violent qui nous envoie du sable. On aperçoit le phare, dont le gardien a été récemment tué par des Maures, ainsi qu'un tirailleur qui était avec lui. Les coupables ont été lynchés par les tirailleurs, avant d'être remis au *Saint-Firmin*, lors du dernier voyage de celui-ci, pour être transportés jusqu'aux autorités judiciaires⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ Paule Constant, « Mes romans d'aventures », texte écrit à l'occasion des Journées des écrivains du Sud, édition de 2004, et publié dans le recueil collectif *Comment j'ai lu des romans d'aventures* par les Éditions Transbordeurs en 2005 (MA, 1091-1096).

⁵⁵⁹ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1988 (1934), p. 24-25.

Jennifer Willging note que l'intertexte de *La Fille du Gouvernator*, avec notamment les œuvres de Céline et de Duras « *recalls and revitalizes a tradition of anti-colonialist literature written by the "colonizer"*⁵⁶⁰ ». Ce dernier rappelle aussi certains stéréotypes : la houle, les épaves de navires, la solitude des habitants livrés à eux-mêmes se retrouvent dans les deux passages cités plus haut. André Gide, de la même manière, parle de la « monotonie de la forêt » et du maquis que « le projecteur du navire éclaire fantastiquement » dans son *Voyage au Congo*⁵⁶¹. Plus tôt, Joseph Conrad décrivait dans *Heart of Darkness* (*Au cœur des ténèbres*) l'Afrique comme « *a place of darkness* », et le fleuve Congo sur lequel il navigue comme « *an immense snake uncoiled*⁵⁶² ».

De façon plus générale, les références de Paule Constant à la brousse, que nous remarquons plus haut dans son discours, présagent une filiation avec l'œuvre de René Maran, qui fait dans un article l'éloge des récits de voyage d'André Gide⁵⁶³ et qui, dans son *Livre de la brousse*, personnifie la forêt africaine : « voici la brousse mouvante et vivante, la brousse, commencement et fin de l'homme noir, la brousse qui étreint ses plantations, menace les cases lui servant de tanière et qui, elles et lui, les dévorera sans pitié, quelque jour⁵⁶⁴. » Les postures de Maran et de Constant sont quelque peu similaires : les deux auteurs ont l'ambition de se distinguer dans le champ par leur rapport avec les cultures africaines, tout en revendiquant leur appartenance intellectuelle à l'institution littéraire française. Si Constant cherche à montrer l'authenticité de son expérience africaine, Maran revendique celle de sa fonction d'écrivain « Noir français », entre position politique anticolonialiste et francophilie culturelle. Comme l'écrit Buata B. Malela,

c'est à partir de cette esthétique fondée sur l'authenticité que René Maran se réinvente une identité d'écrivain noir, par la négative, en ce sens qu'être un Noir français revient à n'être pas un Noir africain, même s'il s'agit de « frère de race » comme on disait à l'époque. Car à travers l'évocation de la relation polymorphe entre Blanc et Noir (amour, haine, violence...), il s'agit de mettre en évidence la différence entre Noirs d'Afrique et Noirs assimilés français. Les premiers sont pris dans le déterminisme de l'hérédité, tandis que les seconds sont pris dans le processus de l'assimilation, grâce à leur proximité relationnelle (p. ex.

⁵⁶⁰ Jennifer Willging, « Chrétienne's Colonial Misadventures : Echoes of Celine and Duras in Paule Constant's *La Fille du Gouvernator* », dans *Dalhousie French Studies*, n°68 (2004), p. 66. « Rappelle et revitalise une tradition littéraire anticolonialiste portée par le "colonisateur" ». (Nous traduisons)

⁵⁶¹ André Gide, *Voyage au Congo : carnets de route*, Paris, Gallimard, 1927, p. 49.

⁵⁶² Joseph Conrad, *Heart of Darkness*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1960 (1899), p. 5. « Un immense serpent déroulé ». (Nous traduisons)

⁵⁶³ René Maran, « André Gide et l'Afrique Noire », dans *Présence africaine*, n°2 (1949), p. 739-748.

⁵⁶⁴ René Maran, *Le Livre de la brousse*, Paris, Albin Michel, 1934, p. 12.

l'amour) et spatio-temporelle (la métropole et l'histoire de la diaspora noire en Europe) avec les Français blancs. Une telle position correspond bien à l'internalisation de la domination et à la retraduction de sa position assimilationniste aussi bien sur le plan littéraire que politique⁵⁶⁵.

La posture de Paule Constant participe de la même ambivalence : revendiquant la légitimité de son expérience africaine, elle se distancie de l'Afrique dans son écriture et dans ses discours, par les référents coloniaux utilisés et sa perception du continent.

Certaines manières d'envisager le rapport à l'autre participent également de cet imaginaire issu de l'Histoire coloniale. Ainsi, le personnage de Tang dans *La Fille du Gouvernator* est inspiré d'un individu réel, que Constant a connu à Cayenne et qu'elle présente en ces termes :

Notre *factotum* était chinois, il se nommait Tang. [...] Quand il n'était pas ivre et qu'il ne hurlait pas, Tang s'exprimait dans un langage peu intelligible dans lequel la musique l'emportait sur les paroles. La musique était, inutile de le préciser, chinoise. On se comprenait comme on pouvait, surtout avec les gestes. Cravache de balata haut levée, couteau sorti présentement d'une chaussette, index tranchant idéalement la carotide, je savais que je devais m'écarter de son passage. (MA, 1102-1103)

L'autrice décrit un rapport à l'autre mêlé de fascination et de peur, qui met en avant l'altérité, pour ne pas dire la sauvagerie, que ce dernier représente, notamment par le biais d'une fixation sur sa langue, davantage cri (« hurlait ») ou mélodie envoûtante dépourvue de sens (« langage peu intelligible dans lequel la musique l'emportait sur les paroles ») que moyen de communication articulé. Là encore, une vision similaire se retrouve chez Michel Leiris, par exemple lorsqu'un fonctionnaire colonial tente de faire chanter son domestique en langue fon :

Voulant nous faire apprécier les dits « tons musicaux », il fait crier certains mots *fon* par son domestique. Ce dernier prononce les mots *fon* demandés mais on ne perçoit aucun ton musical. Mécontent, le donateur fait crier son domestique de plus en plus fort, espérant sans doute qu'à force de hurler il finira bien par prononcer quelque chose qui ressemblera à un ton musical⁵⁶⁶.

Alors que chez Constant le cri et la musicalité se complètent, Leiris les oppose, accentuant le premier par rapport au second, qui est pourtant attendu. La musicalité et le cri expriment

⁵⁶⁵ Buata B. Malela, « René Maran et la “question noire” en France : stratégies et prises de position dans le champ intellectuel des années vingt et trente », dans *Présence africaine*, n°187-188 (2013), p. 137.

⁵⁶⁶ Michel Leiris, *L'Afrique fantôme*, op. cit., p. 178.

tous deux l'idéologie coloniale : la première renvoie à la recherche européenne d'un exotisme de l'autre, tandis le cri associe les Africains à une civilisation barbare et sans culture. Tang est bien une personne réelle du passé de Paule Constant, mais il symbolise aussi l'introjection de représentations qui le dépersonnalisent et le renvoient à sa différence. L'écrivaine le décrit comme « [s]on Chinois », un *personnage*, donc, qui présage déjà d'une réappropriation littéraire : « Qui était mon Chinois de Cayenne ? Un Chinois immigré aux Antilles comme un des ancêtres de Raphaël Confiant ? Était-il originaire de Shanghai ou de Canton ? » (MA, 1103) Il est décrit dans *La Fille du Gouvernator* comme « un gnome doré qui s'emportait en criailant des mots impossibles à comprendre » (FG, 145) et symbolise cette tension stéréotypée entre subtilité, amour de la beauté (il est chasseur de papillon pour des musées (FG, 142)), et barbarie (il est condamné au bague pour avoir assassiné un groupe de danseuses en les étouffant à l'aide d'un ruban (FG, 142)).

Se pose en définitive la question de la place que tente d'occuper Paule Constant par ce type de discours et dans laquelle elle inscrit ses personnages-enfants. François Flahaut note le rôle de l'idéologie dans le rapport de places qui unit des individus :

L'idéologie [...] est à concevoir comme une machinerie où se prend le désir : un dispositif (il n'est pas sûr que ce soit le seul) par l'intermédiaire duquel le désir inconscient est à la fois nié et restitué dans le langage des autres, formulé en des termes qui le limitent tout en l'inscrivant dans un horizon de complétude⁵⁶⁷.

Le besoin de complétude est pour Flahaut une « demande de reconnaissance » faite à son interlocuteur par rapport à la place qu'on tente d'occuper, déterminée par une autre énonciation ou un système discursif, donc une idéologie, et que l'interlocuteur doit reconnaître dans le dialogue⁵⁶⁸. Comme Paule Constant a grandi en partie en Afrique et en Guyane, pendant la colonisation et peu après, du côté des colonisateurs, l'idéologie coloniale a participé à construire son rapport au monde. D'un autre côté, elle s'affirme contre la colonisation et les rapports de pouvoir qu'elle implique, et veut authentifier son expérience africaine. La question qui se pose dès lors est celle-ci : comment parvient-elle à négocier (et à créer) sa place à partir et par rapport aux idéologies contradictoires qui la sous-tendent ?

⁵⁶⁷ François Flahaut, *La Parole intermédiaire*, op. cit., p. 96.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 104.

Dans ses œuvres, les enfants sont intégrés à un monde de domination à l'altérité totale et envahissante, qui est la cause de leur immense solitude. Ne se reconnaissant dans aucune communauté, ils sont condamnés tout à la fois à se rechercher, voire à tenter de se fondre, dans l'autre et à constater leur différence. Dans *La Fille du Gouvernator*, Chrétienne, abandonnée et malmenée par tous, s'identifie à Tang car il représente une solitude hyperbolique, amplifiée par le fait qu'il a grandi dans un cirque en compagnie d'autres espèces : singes, otaries et chiens. Par conséquent, « pendant longtemps, il n'avait pas su qu'il était humain. » (FG, 199) La vie de Tang apparaît en cela comme un reflet inversé de celle de Chrétienne qui, se sentant seule dans le monde des hommes, espère avoir plus de chance dans celui des animaux : « Seigneur, Donnez-Moi Un Crapaud Pour Ami. Si J'Avais Un Crapaud, Je Ne Serais Plus Seule. Je Saurais Qui Aimer. » (FG, 114. En lettres majuscules dans le texte) Le texte fait d'ailleurs de la vie passée de Tang une métaphore de l'existence au bain :

C'est au bain qu'il apprit qu'il était un homme et cela n'y changea pas grand-chose, ce furent d'abord les *mêmes* grilles, les *mêmes* cachots, les *mêmes* fouets, les *mêmes* cris que dans les cages. *L'espèce* était moins belle, moins joueuse, plus cruelle. Sa petite taille le sauva, *ici comme là-bas* quand *les animaux* le *flairaient* avec répugnance pour le rejeter comme un non-semblable. (FG, 200. Nous soulignons)

La confusion entre les deux univers du bain et du cirque atteint son paroxysme lors de la syllepse finale du nom « animaux », qui fusionne les animaux du cirque et les hommes du bain. La vie de Tang apparaît alors comme une mise en abyme de la vie de Chrétienne. Cette narration de la vie d'un homme parmi les animaux incite en effet le lecteur à comparer les hommes du bain aux animaux du cirque, mais aussi aux hommes du cirque qui ont réduit Tang en esclavage et qui apparaissent donc comme les animaux les plus cruels. Elle atteste d'un renversement des valeurs carnavalesque et parodique, car « les hommes, ce furent d'abord, pour lui, les monstres. » (FG, 199) L'animalité avec laquelle est appréhendé Tang est donc étendue pour toucher l'ensemble des bagnards.

Voulant davantage créer un effet de réel, le roman *Ouregano* interroge la place de l'enfant dans la société coloniale de la ville imaginaire éponyme. En tant que fille de l'administrateur colonial, Tiffany est imprégnée par l'idéologie colonialiste, ce que prouve son arrivée dans la ville africaine :

elle vit son premier Noir. Ils étaient donc comme cela, noirs, avec des jambes si maigres et des pieds nus si longs. Noirs, avec des genoux qui pointaient de chaque côté de la tête, des genoux aux oreilles et des bras

démesurés, tendus comme des cordes, qui partaient sous les jambes et qui étreignaient les valises pour qu'elles ne basculent pas. Avaient-ils un visage ? Des yeux ? Un nez, une bouche ? Le Noir [...] n'offrait au regard de Tiffany que la masse régulière de son crâne, la douceur poussiéreuse de sa chevelure, un velouté de crème qui envoyait des impatiences dans les doigts de la petite fille, une envie irrépressible de toucher [...]. (O, 221)

L'Africain semble à l'enfant étrange, différent et animal. Le discours indirect libre de la fillette indique la différence de statut attribué aux colonialistes et aux africains, qui se manifeste dès l'enfance. De fait, « en classe, on les appelait les-z-Africains et on ne leur parlait pas » (O, 260). Tiffany se fera un seul « ami » du pays, sur lequel elle assoie une certaine autorité et affiche « un détachement royal » (O, 261) illustrant son sentiment de supériorité et l'impossibilité des relations amicales entre colonisateurs et colonisés. Cette impossibilité est confirmée par le fait que Moïse la trahit en rapportant sa fugue aux adultes, prouvant « qu'elle n'avait jamais compté pour lui, c'est-à-dire qu'elle n'avait pas compté plus que l'école, la science, le pouvoir et, un jour, l'accession au monde des Blancs. » (O, 343). *Ouregano* semble donc présager de l'inaptitude, dans le cadre colonial, à dépasser l'idéologie de la domination et de l'emprise sur l'autre, qui définit les relations sociales.

Toutefois, pour l'enfant, l'altérité et l'étrangeté ne touchent pas seulement les Africains, mais sont généralisées à l'ensemble des adultes, ce qui révèle l'emprise de cette idéologie envahissante. Quelques pages après avoir rencontré « son premier Noir », Tiffany animalise ses propres parents, qui tentent de la faire disparaître :

Matilde [sa mère] disait à Tiffany : Ne reste pas LÀ, que fais-tu LÀ ? Sors de LÀ. [...] Il fallait se replier comme à la chasse. Tiffany se demandait si elle était gibier ou chasseur. Les deux finalement car à la fuite du gibier succédait la tranquille certitude du chasseur. Elle avait mis au point une tactique qu'elle avait éprouvée avec les gazelles : ne pas partir, se tenir dans un coin d'ombre, même à découvert mais parfaitement immobile, sans respirer. Les gazelles finissaient par la repérer, mais cela réussissait avec Matilde. Avec ses chaussures jaunes, ses jupes larges qui froufroutaient et son bracelet plein de breloques qui cliquetaient, elle faisait un piètre gibier. Avec ses yeux qui ne voyaient pas, ses oreilles qui n'entendaient pas, elle n'aurait pas tenu le coup, seule dans la brousse. [...] Tiffany se dit qu'après tout ses parents étaient de grands animaux plus laids que les autres, plus vulnérables aussi (elle aurait pu les tuer cent fois avec des flèches) qui se cachaient sous des vêtements. (O, 254-255)

Le rapport aux individus est irrémédiablement marqué par la prédation, qui est pour l'enfant une réaction au rejet qu'elle subit. Tiffany est ainsi présentée comme l'une des

victimes du monde colonial, en même temps qu'elle participe à sa logique en tentant de reconduire les rapports de pouvoir qui y ont cours. L'énonciation n'échappe ici pas à l'idéologie : l'animalité des parents n'est pas sauvage, étrange ou fantastique comme le serait celle des Africains, mais ridicule car elle se prétend sophistiquée.

Selon nous, ces deux fictions de Paule Constant ont pour but de recréer l'entre-deux dans lequel se situe l'enfant qui, meurtrie par son environnement, tente de s'identifier aux colonisés, sans pour autant y parvenir, et essaye dans le même mouvement de rejeter les siens et leur idéologie, sans, là encore, y réussir tout à fait. Tiffany « parodi[e] inconsciemment Matilde » (O, 255), sa mère, par des pensées similaires, et nous avons constaté que Chrétienne reproduit les rapports de domination qui ont cours au bagne de Cayenne. Il nous semble que, par de telles notations, les ressassements ainsi que la narration à la fois distanciée et omnisciente de Paule Constant témoignent d'une certaine conscience de l'impossibilité de la distance qu'elle tente malgré tout de mettre en place. La présence constante de l'ironie montre de la même manière cette tension entre la volonté de se situer en hauteur, « comme Dieu dans l'univers, présent partout et visible nulle part⁵⁶⁹ », et l'impossibilité de se détacher de son ancrage dans un discours qui la dépasse, mais qu'elle tente de refuser en le sublimant dans des représentations fictionnelles.

2.4. Conquérir le champ, forger son enfance : les stratégies d'Alain Mabanckou

Alain Mabanckou joue lui aussi avec les frontières du genre autobiographique. L'écriture de l'enfance semble particulièrement inscrite dans sa poétique et dans sa posture, au point d'influencer certains discours critiques, prompts à voir en lui un représentant et un porte-parole de l'écriture de l'enfance en Afrique. Ainsi, pour Amaury Dehoux,

les romans [d'enfance] de Mabanckou [...] illustrent un véritable paradigme des lettres africaines. Aussi n'entend-on pas ici considérer ces romans comme des faits uniques ou isolés. On vise plutôt à les utiliser comme des vignettes représentatives de certaines fonctions romanesques qui sont prêtées à l'enfance et qui se retrouvent, sous une

⁵⁶⁹ Gustave Flaubert, Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852, dans *Correspondance*, II, Paris, Gallimard, 1980, p. 204.

forme plus ou moins différente, dans d'autres œuvres africaines⁵⁷⁰.

Ce point de vue fait l'impasse sur la multiplicité des figurations de l'enfance en Afrique, nombreuses depuis les années 1950⁵⁷¹, sur les dialogues possibles entre les récits africains de l'enfance et d'autres textes du monde entier et, enfin, sur la singularité de l'écriture de Mabanckou. Mais il est selon nous préparé par l'auteur lui-même, qui élabore différentes stratégies pour incarner ces représentations et forger sa posture – comme son enfance. Ainsi, en 2006, préfaçant le roman célèbre de Camara Laye, Mabanckou soutient que « chaque auteur africain a écrit son *Enfant noir*⁵⁷² », associant dès lors l'écriture de l'enfance à l'identité des auteurs africains. Ce faisant, il se positionne au sein d'une lignée littéraire.

Au demeurant, Mabanckou se distingue particulièrement par le nombre de ses publications ayant pour protagonistes des enfants, comprenant des romans (*Demain j'aurai vingt ans* ; *Petit Piment* ; *Les Cigognes sont immortelles*), des nouvelles (« *Ma Sœur-Étoile*⁵⁷³ » ; « *Le coq solitaire*⁵⁷⁴ ») et un récit autobiographique (*Lumières de Pointe-Noire*). Parmi ces textes, certains ont été publiés plusieurs fois, dans des formats différents. Le récit « *Le coq solitaire* » est décliné, avec de légères modifications, dans le roman *Demain j'aurai vingt ans* et dans une nouvelle éponyme, et cette dernière a elle-même été publiée trois fois : dans une revue universitaire⁵⁷⁵, dans un recueil de nouvelles⁵⁷⁶ (sous le titre « *La double vie selon grand-père Moukila* ») et dans un album pour enfants illustré, dont la quatrième de couverture le présente cette fois comme un « conte initiatique⁵⁷⁷ ». Il en va de même pour « *Ma Sœur-Étoile* », qui a paru dans un recueil de nouvelles⁵⁷⁸, puis en tant qu'album illustré⁵⁷⁹.

⁵⁷⁰ Amaury Dehoux, « Un autre regard sur son temps : formes et figures de l'enfance dans trois romans d'Alain Mabanckou », *art. cit.*, p. 356.

⁵⁷¹ Parmi ces nombreux écrivains africains, nous pouvons citer Wole Soyinka (*Aké the Years of Childhood*), Massa Makan Diabaté (*Comme une piqûre de guêpe*), Henri Lopes (*Le Chercheur d'Afriques*), Ferdinand Oyono (*Une vie de boy*), Chinua Achebe (*Things Fall Apart*), Moussa Konaté (*Fils du Chaos*), Ahmadou Kourouma (*Allah n'est pas obligé*) ou encore Emmanuel Dongala (*Johnny chien méchant*).

⁵⁷² Camara Laye, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 2006 (1953), p. 8.

⁵⁷³ Alain Mabanckou, « *Ma Sœur-Étoile* », dans Alain Mabanckou (dir.), *Enfances : nouvelles*, Bertoua, Ndzé, 2006, p. 7-15.

⁵⁷⁴ Alain Mabanckou, « *Le coq solitaire* », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 17, n°4 (2013), p. 472-476.

⁵⁷⁵ *Id.*

⁵⁷⁶ Alain Mabanckou, « *La double vie selon grand-père Moukila* », dans Catherine Dolto-Tolitch (dir.), *Enfant, je me souviens...*, Paris, Le Livre de poche, 2016, p. 117-125.

⁵⁷⁷ Alain Mabanckou, *Le Coq solitaire*, illustrations de Yona Truel, Paris, Seuil, 2019.

⁵⁷⁸ Alain Mabanckou (dir.), *Enfances : nouvelles*, op. cit.

⁵⁷⁹ Alain Mabanckou, *Ma Sœur-Étoile*, illustrations de Judith Gueyfier, Paris, Seuil, 2010.

Parfois, il n'y a pas simple reduplication, mais suite d'un récit par un autre. C'est le cas du roman *Les Cigognes sont immortelles*, publié en 2018, qui poursuit l'histoire de *Demain j'aurai vingt ans* et reconduit les motifs qui ont fait le succès du premier tome (l'ancrage historique, le langage enfantin, la naïveté et la poésie de l'enfance). Des éléments de l'histoire familiale de l'écrivain, déjà entrevus dans *Demain j'aurai vingt ans*, puis dans *Lumières de Pointe-Noire*, sont encore répétés, comme la situation familiale de l'enfant, entre deux familles du fait de la polygamie de son père (CSI, 76). L'aliénation de l'école primaire qui véhicule les discours gouvernementaux (CSI, 60), l'oncle communiste hypocrite du premier tome devenu ici ouvertement capitaliste (CSI, 90) ainsi que le rôle critique déterminant joué par la radio d'information, à valeur d'« autre école » (CSI, 43), sont également repris. Le langage de l'enfant, de la même manière, fait retour, mais devient – ce qui n'était pas le cas dans le premier tome – litannique, le personnage-narrateur répétant à intervalles réguliers : « sinon on va encore dire que moi Michel j'exagère toujours et que parfois je suis impoli sans le savoir » (CSI, 50, 113, etc.). Il est naturel que des traits d'écriture et des thématiques réapparaissent au fil des tomes d'une même série d'ouvrages. Mais il est patent que peu de variations et d'évolutions distinguent *Demain j'aurai vingt ans* et *Les Cigognes sont immortelles*. D'autres écrivains du corpus, comme Chamoiseau et Kristof, jouent, au contraire, des échos, traits d'écriture et thématiques globales par des ajouts et en renouvelant, d'œuvre en œuvre, le questionnement de leur trilogie. Mabanckou recycle plutôt un premier récit dans le suivant.

En multipliant les publications sur l'enfance, Mabanckou paraît vouloir se faire connaître comme un écrivain de l'enfance à tous les niveaux de l'échelle éditoriale et institutionnelle : universitaire, grand public, enfants. Notons, à cet égard, que l'écrivain est également le traducteur en langue française du récit d'enfant-soldat *Beasts of No Nation* de l'écrivain nigérian Uzodinma Iweala⁵⁸⁰ et qu'il a lui-même dirigé un recueil de nouvelles sur l'enfance⁵⁸¹. La thématique de l'enfance rencontre généralement un important succès éditorial⁵⁸² et est valorisée tant à l'université que dans une littérature

⁵⁸⁰ Uzodinma Iweala, *Bêtes sans patrie*, op. cit.

⁵⁸¹ Alain Mabanckou (dir.), *Enfances : nouvelles*, op. cit.

⁵⁸² *Petit pays* de Gaël Faye remporte le Goncourt des lycéens en France en 2016 ; *Le Garçon* de Marcus Malte remporte le prix Fémina en 2016 ; *Leurs enfants après eux* de Nicolas Mathieu le prix Goncourt en 2018 ; *Ouvrir son cœur* d'Alexie Morin s'est vu décerné le prix des Libraires du Québec en 2019 ; *Scrabble* de Michaël Ferrier a été finaliste au prix Fémina et présélectionné pour les prix Renaudot et Médicis en 2019 ; *Pourquoi tu danses quand tu marches* d'Abdourahman A. Waberi a été présélectionné pour le prix Renaudot en 2019. Par ailleurs, les recueils de nouvelles autour de cette thématique se multiplient : en plus

grand public répondant davantage à une logique économique. En définitive, elle permet à l'écrivain de concilier les deux termes de la contradiction dont parle Jacques Dubois : « la loi du marché dit à l'auteur de rentrer dans les cases tandis que l'institution lui dit d'être original⁵⁸³. » L'écriture de l'enfance permet particulièrement de conforter une posture que Mabanckou entretient déjà par ses apparitions publiques, qui participent à le placer « entre deux mondes » : professeur d'université, récompensé par plusieurs distinctions prestigieuses⁵⁸⁴, détenteur de la chaire de création artistique en 2015-2016 au Collège de France ou encore membre du jury du *Booker Prize* en 2022. Il multiplie également les participations à des événements ou des entretiens, dans lesquels il cultive l'image d'une personne lettrée et cultivée, mais également drôle et accessible⁵⁸⁵. Sa création, de manière générale, comprend romans, essais, poésie, albums jeunesse et même productions musicales, lui permettant d'être présent à plusieurs niveaux du champ littéraire.

Ses publications sur l'enfance sont donc représentatives de la manière dont Mabanckou tente d'asseoir une position institutionnelle. Il utilise également ses récits d'enfance pour développer sa posture auctoriale, par l'intermédiaire d'un jeu entre fiction littéraire et réalité biographique – en tout cas telle qu'elle est présentée par Mabanckou lui-même. Il en va ainsi du récit de l'enfance de Petit-Piment, raconté dans *Demain*

du recueil d'Alain Mabanckou, dans lequel des écrivains reconnus comme Ananda Devi ou Kangni Alem écrivent un souvenir d'enfance, on peut citer Leïla Sebbar, qui édite deux recueils de nouvelles à ce sujet : *Une enfance algérienne* en 1997, dans lequel 16 écrivains parlent de leur enfance, et *Une enfance dans la guerre*, en 2016, dans lequel 44 auteurs nés dans les années 1940 et 1950 racontent leur enfance pendant la guerre d'Algérie. En 2017 paraît dans la collection « Haute enfance » des éditions Gallimard *Une enfance haïtienne*, dirigé par Régis Guy et regroupant les récits d'auteurs comme Évelyne Trouillot, Gary Victor ou encore Louis-Philippe Dalembert.

⁵⁸³ Jacques Dubois, *L'Institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Bruxelles, Labor, 1978, p. 103.

⁵⁸⁴ Pour n'en citer que quelques-uns, il a obtenu le prix de la Société des poètes français pour son recueil *L'Usure des lendemains* en 1995, le Grand prix littéraire de l'Afrique noire pour son premier roman, *Bleu-Blanc-Rouge* en 1999 ; le prix des Cinq continents de la francophonie pour *Verre Cassé* en 2005, le prix Renaudot pour *Mémoires de porc-épic* en 2006, le prix Georges Brassens, nous l'avons déjà dit, pour *Demain j'aurai vingt ans* en 2010, le Grand prix de littérature Henri-Gal pour l'ensemble de son œuvre en 2012, ou encore le prix Liste Goncourt : le choix polonais pour *Petit Piment* en 2015. Par ailleurs, il a été finaliste du Man Booker International Prize en 2015.

⁵⁸⁵ Les événements auxquels participent Mabanckou et Dany Laferrière sont à cet égard représentatifs. Voir par exemple : La Librairie de Verdun, « Dany Laferrière et Alain Mabanckou : causerie à la librairie de Verdun », 21 avril 2016, 1 : 27 : 58, dans *Page Facebook de la Librairie de Verdun*, [en ligne]. <https://www.facebook.com/watch/?v=1089652061098123> [Page consultée le 29 septembre 2022] ; Éditions Zulma, « Dany Laferrière et Alain Mabanckou », extrait d'une discussion entre Dany Laferrière et Alain Mabanckou à la Maison de la poésie de Paris le 22 octobre 2018, 25 octobre 2018, 30 : 59, dans *Youtube*, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=1cvpTbXIJ5g> [Page consultée le 29 septembre 2022]. Dans les deux cas, les écrivains multiplient d'ailleurs les anecdotes au sujet de leur enfance.

j'aurai vingt ans (DV, 313-319) et repris dans la nouvelle « Le coq solitaire ». Dans les deux cas, le personnage décrit la manière dont, enfant, il a appris que chaque humain a un double animal, à travers l'exemple de son grand-père et de son « coq solitaire ». Ce dernier est tué pour servir de repas à la famille, causant, la même nuit, le décès du grand-père. Si les événements (la leçon du grand-père au sujet des doubles animaux ainsi que la mort de ce dernier), les ressentis du narrateur⁵⁸⁶ et les indications géographiques (le village de Louboulou aux abords du fleuve Moukoulou) sont identiques dans les deux cas, Mabanckou intègre à la fiction des détails tirés de son œuvre autobiographique, mais qui diffèrent d'un texte à l'autre, témoignant d'un jeu de l'auteur. Ainsi, le grand-père de l'enfant, nommé Moukila dans les nouvelles, s'appelle Massengo dans le roman. Tous deux sont présents dans *Lumières de Pointe-Noire*, l'autobiographie de Mabanckou : Massengo y est un épouvantail à qui on attribuait des vertus magiques (LPN, 21), conçu pour sa mère par la grand-mère de Mabanckou. Quelques pages plus loin, Gilbert Moukila est présenté comme un cousin de l'auteur (LPN, 31). De plus, la nouvelle fait apparaître Maman Pauline, nom de la mère réelle de Mabanckou, justement originaire de Louboulou, mais aussi mère de Michel dans *Demain j'aurai vingt ans*, et donc transformée pour ces occasions en personnage ouvertement fictif. Le narrateur-enfant est aussi différent d'œuvre en œuvre. S'il s'agit de Petit-Piment dans le roman, il n'est pas identifié dans la nouvelle, et dans l'album dont l'intrigue est identique, il s'agit de Michel, le narrateur de *Demain j'aurai vingt ans*⁵⁸⁷. Il est étonnant que le roman *Petit Piment* ne fasse aucune allusion à ce récit. Le personnage éponyme, qui raconte pourtant cette histoire en la présentant comme sienne dans *Demain j'aurai vingt ans*, y est présenté comme un orphelin qui n'a connu aucun membre de sa famille. Mabanckou, on le voit, s'amuse de ces intersections entre ses différentes fictions, ainsi qu'entre ses récits et des éléments de son enfance, qui sont constamment remaniés et fictionnalisés.

Dans un même ordre d'idées, la nouvelle « Ma Sœur-Étoile » raconte l'histoire d'un enfant dont la sœur décédée une semaine après être née lui apparaît en tant qu'étoile et lui parle. Dans *Demain j'aurai vingt ans*, Michel a lui-même deux sœurs mortes-nées, qu'il baptise sa Sœur-Étoile et sa Sœur-Sans-Nom, et à qui il adresse des prières avant de

⁵⁸⁶ Par exemple : « Je prenais ces paroles pour les délires d'un vieillard coupé du monde et raccroché à ses croyances ancestrales » (DV, 314) ; « Je prenais les paroles de grand-père Moukila pour les délires d'un vieillard. » (« Le coq solitaire », *op. cit.*, p. 474 et « La double vie selon grand-père Moukila », *op. cit.*, p. 120).

⁵⁸⁷ Alain Mabanckou, *Le Coq solitaire*, illustrations de Yona Truel, *op. cit.*

dormir. Dans *Lumières de Pointe-Noire*, Mabanckou note le fait qu'à sa naissance, sa mère « craignait qu'[il] suive le chemin de [s]es deux sœurs aînées mortes en venant au monde sans qu'elle ait pu élucider le mystère de leur départ précoce. » (LPN, 25) À partir d'événements autobiographiques, Mabanckou forge un mythe littéraire qui tient davantage d'un pacte fantasmatique qu'autobiographique. Il utilise son vécu, mais également son imaginaire et des rumeurs familiales, pour rapprocher l'enfant qui parle à ses sœurs décédées d'un *abiku*, comme nous l'avons noté dans *Demain j'aurai vingt ans*. Ce jeu autour de la fictionnalité de l'enfant est, d'après une déclaration de l'auteur, inspiré d'un on-dit lancé par une cousine

que la jalousie avait poussée à déclarer en public que le destin de Maman Pauline était le plus sombre de la lignée. Et cette cousine de mauvaise langue raconta que ma mère n'aurait pas d'enfants, qu'elle mourrait seule dans une cabane, et si par coup de chance elle arrivait à avoir un bébé, ce serait un garçon, mais celui-ci, ingrat, quitterait le pays à l'âge de vingt ans et serait à des milliers de kilomètres d'elle le jour où elle pousserait son dernier soupir. Ce bébé ne lui appartiendrait donc pas, il serait de passage et transiterait dans le premier ventre qu'il trouverait sur son chemin. (LPN, 25)

Mabanckou s'approprie cette rumeur familiale et la transforme en histoire. Il brouille les frontières du réel et de la fiction et attribue de mêmes événements à différents contextes et personnages, construisant son récit autobiographique (ou fantasmatique) à partir de ses romans. Il a ainsi pu raconter dans des entretiens qu'à cause de son statut d'enfant unique, il était parfois considéré comme un *abiku* par son entourage⁵⁸⁸. En l'absence d'études poussées sur la biographie de l'auteur, il est dès lors difficile pour le lecteur de distinguer clairement les faits autobiographiques des récits façonnant une posture littéraire.

Demain j'aurai vingt ans est représentatif de cette ambiguïté recherchée par l'auteur : le texte porte le sous-titre « roman » et ne démontre pas, à première vue, d'identité entre l'auteur et le narrateur, puisque ce dernier se prénomme Michel et non Alain. L'hypothèse autobiographique semble donc exclue. Néanmoins, un lecteur attentif de *Lumières de Pointe-Noire*, publié trois ans après *Demain j'aurai vingt ans*, notera que l'auteur a insufflé nombre d'éléments importants de sa propre vie dans le roman. Pour n'en citer que quelques-uns, les parents de Michel ont les mêmes noms et les mêmes professions que ceux de Mabanckou : « Maman Pauline » vend des bananes sur le marché

⁵⁸⁸ Caroline Broué, « Alain Mabanckou, la voix joyeuse et engagée du Congo. Épisode 2/5 : Le rêveur de Pointe-Noire », entretien avec Alain Mabanckou, dans *À voix nue*, France Culture, 6 décembre 2022, 10:30-11:09.

et « Papa Roger » est réceptionniste à l'hôtel Victoria Palace. Maman Martine, la seconde épouse de Papa Roger, ainsi que leurs enfants et Tonton René, renvoient également à des personnes réelles. Michel, comme Mabanckou, grandit à Pointe-Noire. À la fin de *Demain j'aurai vingt ans*, il s'apprête à entrer au collège des Trois-Glorieuses, établissement qu'a aussi fréquenté l'écrivain congolais. L'un comme l'autre n'ont pas connu leur père biologique, et si l'âge exact de Michel n'est jamais précisé, le roman se déroule en 1979 alors qu'il finit sa dernière année à l'école primaire, époque où l'auteur avait treize ans⁵⁸⁹.

Avant même de publier *Lumières de Pointe-Noire*, Mabanckou rend ce lien explicite dans le paratexte en dédiant *Demain j'aurai vingt ans* à ses parents disparus :

Pour ma mère Pauline Kengué – morte en 1995
Pour mon père Roger Kimangou – mort en 2004 (DV, 9. En italique dans le texte)

Ce faisant, il place cette analogie entre les noms de ses parents et de ceux de son personnage sous les yeux du lecteur au seuil même du roman, l'invitant à confondre l'auteur et l'enfant, ainsi qu'à chercher d'autres signes de ce rapprochement dans le texte. Ces indicateurs autobiographiques permettent d'envisager Michel comme un « miroir convexe », personnage fictif mais nourri par des expériences associées à l'écrivain. Par ailleurs, dans son essai *Huit leçons sur l'Afrique*, Mabanckou qualifie ce roman de « livre de souvenirs narré par [s]on double⁵⁹⁰ ». Dans *Lumières de Pointe-Noire*, il mentionne beaucoup plus explicitement « [s]on livre autobiographique *Demain j'aurai vingt ans* » (LPN, 26), exhortant son lecteur à le confondre avec son personnage, de façon à faire éclater les frontières entre réalité, fantasme et fiction, et ainsi faire de ses récits d'enfance des récits de vocation, préparant son statut présent d'écrivain.

Tous ces exemples montrent que la représentation du personnage-enfant permet à l'auteur du texte de façonner un « miroir convexe » de lui-même, de placer en l'enfant des traits de sa propre enfance, afin de se souvenir, mais surtout de se rêver et de s'affermir dans l'écriture de son œuvre. Le personnage-enfant affiche en cela son

⁵⁸⁹ Ce paragraphe reprend en partie l'article « L'enfant mis en scène : reflet déformé et porte-parole de l'écrivain dans *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou », *art. cit.*

⁵⁹⁰ Alain Mabanckou, *Huit leçons sur l'Afrique*, Paris, Grasset, 2020, p. 120.

potentiel d'anachronie, rassemblant en lui le passé des souvenirs et le présent de l'écriture qui les réactualise et les met en dialogue avec les pensées et l'imaginaire de chaque écrivain. Le personnage-enfant ne peut toutefois par être réduit à une fonction de reflet. Comme l'énonce Pierre V. Zima,

en opérant un affaiblissement du lien conventionnel entre le signifiant, le signifié et le référent, le texte fictionnel acquiert une autonomie relative à l'égard de la structure socio-idéologique qui l'a engendré (ce qui ne signifie nullement que sa genèse sociale se situe au-delà de la connaissance scientifique). Il crée, sur le plan de la connotation, une nouvelle « convention » qui correspond à l'écriture de l'auteur et dans laquelle l'aspect conceptuel des signes verbaux se trouve subordonné à l'aspect signifiant. Chaque mot *peut* acquérir un sens différent de celui que lui attribue la convention sociale ; en même temps, ce nouveau sens irréductible à la convention, est incertain : le texte est polysémique⁵⁹¹.

La fiction qui représente l'enfant en fait le garant par excellence de la *persona* de l'auteur, de fantasmes qui l'ancrent dans le rêve, de codes, et enfin d'un principe d'universalité. L'écrivain peut jouer sur les normes littéraires du genre du récit d'enfance et sur celles de l'imaginaire social pour dissimuler, sous son personnage, ses propres réflexions sur la littérature et sur sa pratique d'écriture. En même temps qu'il investit l'enfant de sa posture, l'auteur peut le faire apparaître dans sa fonction d'être de papier, dans un récit dont il est l'instigateur.

⁵⁹¹ Pierre V. Zima, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000 (1978), p. 40. En italique dans le texte.

Chapitre 2. Dédoubléments et mises en scène

Il est patent que le personnage-enfant apparaît dans plusieurs cas comme une mise en scène, jouant, remodelant et projetant des mécaniques et des fantasmes. Cette mise en scène peut prendre la forme d'effets de miroir entre le personnage et des projections tirées de l'autobiographie fantasmatique de l'auteur, mais elle peut aussi avoir rapport à son rôle au sein de la fiction. En ce sens, le personnage-enfant fait office de « pion », d'instrument textuel au service de l'intrigue. Selon Vincent Jouve, il procède alors d'un « effet-idéologie⁵⁹² », en ce qu'il incarne dans l'œuvre un système normatif prédéterminé. Avant de pousser plus loin notre réflexion, il convient de distinguer l'auteur comme personne de la fonction de l'auteur dans le texte. Notre section précédente s'intéressait aux intersections entre la vie de l'auteur en tant que personne sociale et le personnage fictif, et sur la manière dont la première peut influencer le second, et inversement, pour le développement d'une posture. Mais l'auteur est également celui qui gère le récit, qui détermine le déroulement de l'intrigue et qui peut afficher sa présence en tant que fonction textuelle inscrite dans l'œuvre. Dans certains cas, cet auteur dans le texte est confondu avec le narrateur, comme le résume Vincent Jouve :

Les théoriciens du récit distinguent les personnes réelles qui participent à la communication littéraire (l'auteur et le lecteur) des instances fictives qui les représentent dans le texte (le narrateur et le narrataire). L'auteur, qui existe (ou a existé) en chair et en os, n'appartient pas au monde de la fiction. C'est, par exemple, Madame de Lafayette, Denis Diderot ou Émile Zola. Son existence est avérée et ne se limite pas à sa production littéraire. Le narrateur, en revanche, n'existe qu'à l'intérieur du texte. C'est cette voix qui raconte l'histoire et à laquelle, au fil de la lecture, à travers ce qu'elle dit et la façon dont elle le dit, on peut attribuer certaines caractéristiques. Le narrateur des *Mémoires d'Hadrien* ne se confond pas avec Marguerite Yourcenar. Le narrateur du *Père Goriot*, qui dresse un tableau sans concession de la noblesse de la Restauration, ne se confond pas avec l'individu Balzac qui affiche, pour sa part, des opinions légitimistes⁵⁹³.

Si cette distinction entre auteur et narrateur peut être pertinente dans les cas où le texte met en scène un narrateur unique et le plus souvent extradiégétique, elle est insuffisante dès lors que la figure du narrateur se multiplie et se diffracte dans plusieurs personnages, ce qui est le cas dans deux récits de notre corpus : *Transit* de Waberi et *Le Grand Cahier*

⁵⁹² Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 102.

⁵⁹³ Vincent Jouve, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2020 (1997), p. 34.

d'Agota Kristof. Dans ces œuvres, plusieurs personnages s'expriment à la première personne, et proposent des discours parfois discordants. Selon nous, le sens de l'œuvre est à chercher dans cette dissémination de la parole, qui marque la présence, derrière ces locuteurs du texte, d'une autre parole manifestant un « *archilocuteur* qui déplace et diffracte une parole singulière en un nombre multiple, mais fini, de voix⁵⁹⁴. » Selon Jean-Pierre Bertrand,

le lecteur est ainsi amené à relier les voix entre elles, à ressouder leurs fractures et produire lui-même la parole de l'auteur (qui est forcément un peu la sienne aussi). Paradoxalement, la déconstruction fictionnelle qu'opère le polylogue engendre un effort de coopération entre les instances auctoriale et lectrice : l'une et l'autre sont complices d'un même travail interprétatif ; ce que l'auteur cache ou tait, le lecteur est appelé à le compléter, à le rectifier, à le comprendre par lui-même. Toute une stratégie du secret se déploie au départ des trous et des silences du texte⁵⁹⁵.

Ce projet implique de prendre en compte d'autres voix que celle de l'enfant, ou plutôt d'intégrer cette dernière aux autres discours qui participent à former la scène d'énonciation⁵⁹⁶ du texte. Mais il s'agit surtout de saisir la manière dont l'enfant, de manière particulière par ses constants dédoublements, met en abyme le(s) sens du récit.

1. Personnages-miroirs et construction d'une mémoire collective dans *Transit* d'Abdourahman A. Waberi

Le roman choral *Transit* d'Abdourahman A. Waberi apparaît comme un récit de la mémoire : cinq personnages exilés racontent leur histoire. Deux d'entre eux, Harbi et Bachir, se trouvent à l'aéroport de Roissy, tandis que les trois autres, Awaleh, Alice et Abdo-Julien, on l'apprend peu à peu, sont décédés et parlent depuis un au-delà indéfini. Le lecteur se trouve ainsi face à une œuvre polyvocale qui le plonge au cœur de l'Histoire de plusieurs générations djiboutiennes. Awaleh, l'esprit du père de Harbi, a fait partie des

⁵⁹⁴ Jean-Pierre Bertrand, *Les Complaintes de Jules Laforgue : ironie et désenchantement*, op. cit., p. 19. En italique dans le texte.

⁵⁹⁵ *Ibid.*, p. 276.

⁵⁹⁶ Voir Dominique Maingueneau, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, op. cit., p. 191 : « En fait, en parlant de situation de communication on considère le processus de communication en quelque sorte "de l'extérieur", d'un point de vue sociologique. En revanche, quand on parle de scène d'énonciation, on le considère "de l'intérieur", à travers la situation que la parole prétend définir, le cadre qu'elle montre (au sens pragmatique) dans le mouvement même où elle se déploie. Un texte est en effet la trace d'un discours où la parole est mise en scène. »

Scorpions du désert, une unité militaire chargée de repérer les mouvements de troupe allemands et italiens en Afrique pendant la Seconde Guerre mondiale, puis des GNA, groupements nomades autonomes, garde-frontières de l'armée française dans les années 1970. Il est également le transmetteur d'une mémoire religieuse de l'Afrique musulmane coloniale.

Harbi est davantage imprégné par la culture française que son père, ce qui leur vaut quelques désaccords. Il fait ses études à Paris, où il rencontre Alice, une étudiante bretonne qui deviendra son épouse et le suivra à Djibouti. Le couple vit les événements menant à l'indépendance de Djibouti, proclamée le 27 juin 1977, pour laquelle ils militent. Harbi porte d'ailleurs le nom d'un activiste indépendantiste somali, Mahmoud Harbi, qu'il veut ériger en martyr par une pétition, ce qui le mène au commissariat central de Djibouti, où il est torturé par les autorités.

Abdo-Julien est le fils adolescent de Harbi et d'Alice. Né le jour de l'indépendance de Djibouti, il n'a pas connu la colonisation et est relativement préservé, grâce, on le devine, à la situation financière et au capital symbolique de ses parents « intellectuel[s] » (T, 144), de la guerre civile djiboutienne (1991-2001), du moins jusqu'à sa mort lors d'une émeute de soldats démobilisés violemment réprimée par le gouvernement djiboutien, racontée à la fin du roman.

Bachir, enfin, est un enfant-soldat démobilisé né le même jour qu'Abdo-Julien. Il a perdu ses deux parents jeune et a dû quitter l'école à la fin du cycle primaire pour trouver un travail. Au début de la guerre civile djiboutienne, il « men[t] dur » (T, 37) sur son âge pour pouvoir s'engager dans l'armée du président et combattre les groupes rebelles FRUD (Front pour la Restauration et l'Unité de la Démocratie). Ayant pu fuir le pays, il se retrouve avec Harbi à l'aéroport de Roissy au début du roman.

Dans chaque chapitre, un personnage prend la parole et relate son histoire. Les différents récits entrent en relation par le biais d'échos, puisqu'un même événement peut être raconté par plusieurs personnages et que les voix des uns sont reprises dans les discours des autres, formant un récit parfois contradictoire, lorsque plusieurs visions de l'Histoire s'opposent. La relation qui lie les deux personnages adolescents, Bachir et Abdo-Julien, représente particulièrement les tensions présidant au récit mémoriel. Tout d'abord, ces derniers bénéficient, et de loin, du temps de parole le plus important : Bachir

ouvre le récit et comptabilise 16 chapitres du roman⁵⁹⁷, soit presque un chapitre sur deux⁵⁹⁸. Abdo-Julien est, quant à lui, le narrateur de 13 chapitres⁵⁹⁹. En outre, les interventions des adolescents sont très souvent placées l'une vis-à-vis de l'autre, comme si le texte se chargeait de les mettre en regard. Cette confrontation amplifie le fait que Bachir et Abdo-Julien font figure de personnages-miroirs, reflets déformés l'un de l'autre. Nés tous deux le jour de l'indépendance de Djibouti, ils partagent la même date de naissance, puis la même identité officielle, puisque Bachir parvient à fuir Djibouti en se faisant passer pour Abdo-Julien disparu, Harbi l'introduisant à l'ambassade de France comme son fils (T, 155). Waberi fait donc appel à la fois à l'imaginaire de la gémellité, qu'il a également exploité dans son roman *Passage des larmes*⁶⁰⁰, et à celui de l'échange d'enfants, rappelant notamment à l'esprit l'épisode biblique du jugement de Salomon.

Mais les deux adolescents s'opposent autant qu'ils se confondent, on le verra, par leur origine sociale et familiale, leur place dans la société, ainsi que leur vision du monde, du passé et de l'histoire. Ils incarnent deux tendances mémorielles distinctes qu'il s'agira de définir. Leur relation ressemble en cela au reflet renvoyé par le « miroir convexe » dont parle Lucien Dällenbach lorsqu'il étudie le récit spéculaire, qui présente une « duplication tronquée ». Analysant les miroirs obliques dans les tableaux de la Renaissance, il écrit que « la réflexion complétive qu'elles [ces œuvres picturales] assurent fonctionne d'abord comme un opérateur d'échanges⁶⁰¹ ». Cette relation de similitude et d'opposition entre les deux adolescents est à l'image du rapport conflictuel qui unit les autres personnages du roman, et de façon plus générale l'individu à lui-même, ce qui constitue le signe de son éclatement identitaire. C'est pourquoi le miroir est double, et la relation entre les personnages réfléchit d'autres aspects de l'œuvre, instaurant selon nous une mise en abyme de la dualité et des tensions présidant à la construction d'une mémoire individuelle et collective.

⁵⁹⁷ Prologue, 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 18, 22, 25, 29, 34, 36, 39.

⁵⁹⁸ Le roman compte 39 chapitres, un prologue et un épilogue.

⁵⁹⁹ 2, 4, 6, 8, 10, 14, 17, 19, 21, 27, 30, 32, 37.

⁶⁰⁰ Valentina Tarquini, dans son article très intéressant sur la question des effets de miroir dans ce roman, étudie « trois couples spéculaires majeurs [...] : le couple Djibril-Djamal ; la dualité Djibril-Djibouti ; enfin la spécularité du "Livre de Ben" enchâssé dans les lettres de Djamal » (« Effets de miroir dans *Passage des larmes* d'Abdourahman A. Waberi », *art. cit.*, p. 102). Ce dernier déplacerait les effets de miroir à un niveau intertextuel, par rapport à l'œuvre de Walter Benjamin.

⁶⁰¹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, *op. cit.*, p. 22.

1.1. Deux voix

Avant d'étudier spécifiquement la relation entre les deux adolescents, il faut présenter les particularités de chacun d'entre eux, pour en faire ressortir les contrastes et similitudes. De fait, les deux adolescents ont chacun une voix singulière. Dans le domaine littéraire, la notion de voix narratives renvoie à celle d'énonciation, déjà définie : la voix du texte est la voix de l'instance (personnage ou narrateur) narrative qui parle. Surtout, elle vise à singulariser cette instance productrice du discours. Pour Dominique Rabaté, elle est un « effet de présence et d'accent⁶⁰² », tandis que pour Jean-Pierre Martin, elle constitue un « indice de ce qui distingue, de ce qui singularise⁶⁰³. » Les voix de Bachir et d'Abdo-Julien présentent différents sociolectes, qui disent l'individualité de l'enfant mais également son appartenance à un groupe social, qui prédétermine son vécu et sa vision de l'Histoire. Contrairement aux autres personnages qui présentent une énonciation homogène et soutenue, voire poétique, témoignant de leur maîtrise du discours, celle de Bachir repose d'abord sur des procédés d'oralisation qui affirment sa singularité.

1.1.1. Le récit oralisé de Bachir

La narration de Bachir se caractérise par la présence de phrases clivées et de répétitions, par exemple dans la phrase : « J'ai peur de rien, pas même des étrangers (non, je perds la boule ou quoi, l'étranger c'est nous maintenant, eux c'est autochtones). C'est ça qu'on a appris à l'école de la rue parce que la vraie école c'est loin derrière. » (T, 20) Les parenthèses expriment les effets de reprise propres à l'énonciation orale : Bachir ne peut pas effacer ce qu'il dit, et donc se reprend. Comme le lecteur lit bien un texte écrit, l'artificialité et le caractère fictif de ce procédé apparaissent clairement, puisque l'auteur choisit de ne pas effacer et récrire sa phrase. Les clivages se manifestent par la présence, à plusieurs reprises, du présentatif « c'est », qui mettent en avant l'emphase sur le nom « étranger » dans l'énoncé. Il y a bien contraste entre la recherche littéraire de l'écrivain et l'effet de l'énoncé sur le lecteur, qui l'assimile à un signe de la modestie de l'appartenance sociale du personnage.

⁶⁰² Dominique Rabaté, *Poétiques de la voix*, op. cit., p. 7.

⁶⁰³ Jean-Pierre Martin, *La Bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, op. cit., p. 14.

Bachir, par ailleurs, s'exprime dans un vocabulaire et une syntaxe approximatifs, voire fautifs. Il commet des erreurs lexicales, prononçant constamment « airéport » pour « aéroport », « pace que » au lieu de « parce que », « pétêt » au lieu de « peut-être » (T, 36), « Clint Isthoud » au lieu de « Clint Eastwood » (T, 66) ou encore « espérience » au lieu de « expérience » (T, 14). Il lui arrive également de se reprendre sur les mots qu'il emploie : « J'étais stocké, non je veux dire scotché, au dernier rang dans Boeing 747. » (T, 13) Il omet souvent les articles et les déterminants devant les noms qu'il utilise : « j'étais vrai kamikaze » (T, 14) ; « vrai prophète n'a pas photo » (T, 14) ; « Politiciens, ils arrêtent pas de manger » (T, 21-22). Son énonciation se caractérise aussi par des tics de langage oral : il a tendance à ajouter la particule « là », à valeur démonstrative, à la fin des mots : « le voyage-là » (T, 13) ; « bouger la tête-là » (T, 14) ; « fermez parenthèse-là » (T, 21). Elle est par ailleurs plurilingue, puisque l'adolescent mêle à son français des mots issus notamment de l'arabe ou du swahili⁶⁰⁴, ainsi que de l'anglais : « Warya » (T, 13) ; « wanted » (T, 36) ; « haga » (T, 54) ; « Inch'Allah » (T, 72) ; « magalla » (T, 37).

Sur le plan du registre de langue employé, le lexique a souvent une connotation familière : « directos » (T, 13) ; « chameau goinfré de balles qui tombe » (T, 65) ; « mon kalach » (T, 66) ; « Aïdid, il est pas con » (T, 72) ; « emmerdements » (T, 96) ; « bouffe » ; « Le monde, il tourne cul sur la tête. Saloperie de ta mère » (T, 104). L'énonciation de Bachir contient de nombreuses onomatopées visant à mimer des bruits ou à gagner en expressivité et en réalisme dans ses descriptions : « tu arroses tatatata les animaux » (T, 65) ; « On voyait même pas des Mirage F1 qui nous passaient tout près, comme ça zzzzzuuuuuuffff » (T, 76). Celles-ci visent parfois à conférer un caractère épique aux événements vécus ainsi qu'à montrer le potentiel ludique de l'énonciation du personnage comme du travail de l'écriture.

L'adolescent insiste de plus très tôt sur son origine sociale humble, dans son portrait :

Je suis né d'abord dans tout petit village, Damerjogh il s'appelle. Après ça, nous sommes arrivés dans la grande ville pour le job de papa. Lui c'est toujours comme ça, toujours au port à faire le docker-là. Alors, moi je suis parti vite dans la rue pour apprendre à bien bien regarder choses-là. L'école c'était pas mon dada, bien sûr j'ai fini jusqu'au CM2

⁶⁰⁴ Waberi a introduit un glossaire à la fin du roman, mais la langue de chaque locution n'est pas toujours identifiée.

comme tout le monde pace que école-là chez nous c'est vraie pyramide. Si tu as la chance seulement tu peux décrocher gros diplôme sinon tu vas dans la rue comme moi. Quand je finis CM2, ils m'ont dit apte à la vie active. (Nous on appelle ça VA, vie active. Qu'est-ce que tu vas travailler à VA petit comme ça ?) Donc, tout mon quartier, il est VA. Après VA, j'ai fait tout dans la rue-là. C'est ça j'ai fait pour me débrouiller. Aujourd'hui, papa et maman sont plus là pour m'expliquer les choses que j'arrive pas à comprendre. J'ai pas trop de chance, je suis tout seul, sans frère et sœur dans un pays où chaque famille peut faire équipe de foot à elle seule ou envoyer directos une brigade de secours dans les planètes-là comme Star Trek. (T, 20-21)

Le métier de son père et le fait qu'il a arrêté sa scolarité dès la fin de l'école primaire pour des emplois précaires mettent en valeur la modestie de son origine sociale. De plus, orphelin, il se trouve dans une situation tragique. Un registre pathétique, à la fin du texte, attire l'attention sur sa solitude et son désœuvrement (« pour me débrouiller », « papa et maman sont plus là », « j'ai pas trop de chance », « Qu'est-ce que tu vas travailler à VA tout petit comme ça ? »). Par ailleurs, un sentiment d'adhésion de Bachir à son milieu d'origine point dans l'extrait, par l'opposition entre le « nous » de sa communauté à un « ils » non clairement identifié, mais qui semble référer à l'institution scolaire, et donc par extension au gouvernement (« Quand je finis CM2, ils m'ont dit apte à la vie active »).

Une telle opposition entre le groupe social auquel s'identifie Bachir et d'autres milieux plus aisés est constante dans l'énonciation de l'adolescent, qui porte les marques d'une domination politique et sociale, notamment visible par la présence d'une domination linguistique. Le malaise de Bachir à l'égard de la correction de la langue française est sans cesse représenté, le personnage commentant constamment son énoncé, avec fierté quand ses propos sont conformes au « vrai français de France », au « bon français » ou « à la télé » : « Restauration, c'est très correct même, on dit ça en vrai français de France. » (T, 20) ; « C'est rigolo, quand je dis "à la place Rambo", ça donne bon français, non ? » (T, 23) ; « J'ai dit requête, c'est très correct, ça se dit à la télé même en noir et blanc comme chez Samireh, notre voisin boutiquier » (T, 24) « Oui, on dit liquide, c'est très correct même » (T, 25) ; « c'est français correct ? » (T, 60). Ces intrusions rappellent constamment la hiérarchie symbolique qui pèse sur le personnage, du fait de son sociolecte.

L'énonciation de Bachir doit également être replacée dans un contexte historique et littéraire. À ce titre, Cécile Van den Avenne pense qu'une

relation d'hypertextualité [...] existe entre des œuvres écrites en

français par des écrivains originaires d’Afrique subsaharienne et un corpus d’œuvres coloniales, à travers le prisme particulier que constitue l’inscription d’une certaine forme d’« oralité africaine » à l’intérieur de l’œuvre littéraire. Cette inscription ne s’est pas faite sans tension ni méfiance, dans la mesure où, pour nombre d’écrivains africains francophones de la première génération, toute représentation d’un parler populaire africain faisait forcément écho au petit nègre utilisé et mis en scène dans les romans coloniaux⁶⁰⁵.

Elle entrevoit ainsi

deux niveaux de relation parodique : d’une part, dans la littérature coloniale, la fabrication de ce que l’on peut appeler un « petit nègre littéraire » comme phénomène de parodie linguistique. Imitation burlesque d’un parler réel, cette parodie procède d’une stéréotypisation. D’autre part, dans la littérature postcoloniale, une forme de rapport parodique et critique à la littérature coloniale, à travers la représentation de ce type de parler⁶⁰⁶.

Historiquement, le français tirailleur, ou « petit nègre », est créé pendant la Première Guerre mondiale par l’administration militaire coloniale. Dans cette perspective, il « vise à assurer une inter-compréhension minimale qui garantisse la bonne transmission des ordres sur les champs de bataille, essentielle à “la conservation des effectifs”⁶⁰⁷ ». Sa dimension utilitaire est mêlée à la croyance coloniale en « une incapacité du Noir à l’abstraction, laquelle implique en corollaire la nécessité de simplifier la langue pour assurer la plus grande clarté possible du message⁶⁰⁸ ». Par conséquent, Viviane Azarian note le rapport de diglossie instauré entre ces « deux variétés sociologiques d’une même langue, en l’occurrence une variété haute et une variété basse du français parlé par les colonisés⁶⁰⁹ », qui se superpose à celui qui a cours entre le français et les langues africaines.

Il ne s’agirait pas de réduire l’énonciation de Bachir à une représentation stéréotypique d’une forme d’oralité africaine, qui sous-entendrait (problématiquement) que tout énoncé oralisé africain serait une forme de « petit nègre » – bien que Waberi

⁶⁰⁵ Cécile Van den Avenne, « Reprise et détournement d’un stéréotype linguistique : les enjeux coloniaux et postcoloniaux de l’usage du “petit nègre” dans la littérature africaine », dans Véronique Corinus, Lise Gauvin, Ching Selao et Cécile Van den Avenne (dir.), *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions, 2013, [en ligne]. <https://books.openedition.org/enseditions/2473> [Page consultée le 14 février 2023], paragraphe 2.

⁶⁰⁶ *Ibid.*, paragraphe 6.

⁶⁰⁷ Viviane Azarian, « Le français tirailé : poétique et politique de la langue en contexte (post)colonial », dans Anthony Mangeon (dir.), *L’Empire de la littérature : penser l’indiscipline francophone avec Laurent Dubreuil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016, p. 85.

⁶⁰⁸ *Ibid.*, p. 93.

⁶⁰⁹ *Ibid.*, p. 96.

rappelle ce stéréotype dans la surenchère de l'adverbe « là » à la fin des mots (« choses-là », « docker-là », « école-là »). L'auteur nous semble globalement plutôt se positionner par rapport à une certaine tradition littéraire du récit d'enfant-soldat, qui reproduit de façon critique les rapports de domination qui existent entre différents usages du français en Afrique, rappelant celui qui régnait déjà à l'époque coloniale des tirailleurs africains. Le premier récit d'enfant-soldat publié, *Sozaboy*, de l'auteur nigérian Ken Saro-Wiwa, porte le sous-titre « *a novel in rotten english*⁶¹⁰ », qui montre le rabaissement de la langue du soldat par rapport à une norme sous-entendue. Dans le domaine francophone, Birahima, l'enfant-soldat d'*Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma, fait sans cesse référence à son discours oralisé *via* l'expression « mon blablabla ». Cette objectivation de la parole visant à révéler sa faiblesse est renversée par les renvois constants du narrateur à ses quatre dictionnaires, vus comme nécessaires à son récit : « Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires⁶¹¹. » Birahima mêle alors un discours oralisé et marqueur d'une dégradation à une posture savante⁶¹². Waberi, quant à lui, représente bien les rapports de domination entre différents usages du français, qui ne semblent pas seulement révéler une domination de classe, mais également un pouvoir symbolique qui se manifesterait dans les usages de la langue et consacrerait la supériorité du « vrai français de France » (T, 20), supériorité intériorisée par Bachir.

Par le biais de cette démonstration, Waberi laisse poindre l'ambivalence du personnage-référentiel de l'enfant-soldat, à la fois bourreau et victime d'une institution qui le dépasse et qui l'utilise. Cette ambiguïté est visible dans l'énonciation même, Bachir cumulant les sociolectes de l'enfant et du soldat, qui transparaissent parfois simultanément : « J'ai pas la belle barbe et la grosse tête de Benladen, mais attention je suis méchant et sans pitié. J'ai suicidé des hommes, des Wadags ennemis et d'autres hommes pas ennemis. » (T, 36) Bachir dévoile ici son jeune âge en opposant la barbe et la « grosse tête » de Benladen à ses propres attributs physiques. L'affirmation « je suis méchant et sans pitié » crée un effet d'enfance, par la présence du mot « méchant » qui,

⁶¹⁰ Ken Saro-Wiwa, *Sozaboy*, New York, Longman, 2009 (1985). « Un roman écrit en anglais pourri ». (Nous traduisons)

⁶¹¹ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, *op. cit.*, p. 9.

⁶¹² Outre ces récits, on peut aussi citer *Le Monde est gueule de chèvre* de Joëlle Sambé et *L'Aîné des orphelins* de Tierno Monenembo, qui ne représente pas un enfant-soldat mais un enfant des rues, et met en scène un récit oralisé qui est aussi un marqueur social.

dans un lexique familier, est utilisé pour désigner un enfant turbulent⁶¹³. Mais, accompagné de la phrase suivante, ce terme fait référence à la cruauté effective de Bachir, qui est aussi un meurtrier. Il montre donc la présence de deux identités apparemment contradictoires mais qui se nourrissent l'une de l'autre : l'enfant et le soldat. Cette énonciation dialogique met en avant le dédoublement de l'enfant-soldat⁶¹⁴.

Ce dédoublement de la parole indique le tiraillement identitaire du personnage, qui surgit dans le texte notamment par le jeu sur ses différents noms : nom de naissance (Bachir Assoweh) et nom de maquis (Bachir Benladen), jeu similaire à celui que nous remarquons dans *Solo d'un revenant*. Bachir tente de faire oublier son nom en empruntant le patronyme d'une figure qui symbolise le danger et la domination qu'il aimerait incarner lui aussi :

C'est un peu trop fort de s'appeler Benladen, l'homme le plus *wanted* de la planète, non ? Benladen c'est le plus grand bousilleur des riches. Sa grosse tête avec belle barbe, c'est la plus chère au monde. Ça vaut cinquante millions de dollars. À côté, notre nouveau président c'est pipi de vieux chameau. [...] Donc, Benladen, c'est terrifique. Mais moi je suis Benladen en poupée quoi, comme les Madonna poupée, les Michael Jackson en poster, les autres choses-là en petit petit. (T, 36)

Ce passage insiste sur le paradoxe propre à l'enfant-soldat : Bachir a l'ambition de ressembler à Benladen, un homme perçu comme puissant et effrayant, qu'il veut associer à sa personne. Mais dans le même temps, il est conscient de sa propre petitesse. Qui plus est, son vrai prénom, son identité première, reviendra dans un lapsus, accompagné significativement du verbe *être* : « J'étais assowé, pardon, assomé un petit peu. Hahahaha, Assoweh, j'ai dit comme un bête Assoweh, ça c'est mon vieux nom parce que maintenant je m'appelle Benladen, le boss terrifique. »

Ainsi, l'énonciation de Bachir traduit une domination sociale, politique et linguistique, mais également la singularité du personnage, qui s'attache, nous le montrerons, à mobiliser ses particularismes langagiers, son idiolecte, pour créer un récit

⁶¹³ « Méchant », dans *Larousse*, [en ligne]. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/méchant/50045> [Page consultée le 29 décembre 2021].

⁶¹⁴ La mise en avant du paradoxe entre l'enfant et le soldat dans les récits d'enfants-soldats est récurrent. Ahmadou Kourouma l'exploite dès les premières pages d'*Allah n'est pas obligé* : « Je veux bien m'excuser de vous parler vis-à-vis comme ça. Parce que je ne suis qu'un enfant. Suis dix ou douze ans (il y a deux ans grand-mère disait huit et maman dix) et je parle beaucoup. Un enfant poli écoute, ne garde pas la palabre... [...] Mais moi depuis longtemps je m'en fous des coutumes du village, entendu que j'ai été au Liberia, que j'ai tué beaucoup de gens avec kalachnikov (ou kalach) et me suis bien camé avec kanif et les autres drogues dures. » (*op. cit.*, p. 9-10.)

critique des discours officiels. Un autre lapsus nous semble en ce sens significatif, marquant la tension entre restriction de la parole et affirmation de son discours, expressif et portant une vision personnelle de l'Histoire et de la mémoire : « faut que je fais très attention de parler à tort et à travers » (T, 15) – le narrateur faisant l'économie de la particule de la négation « pas ».

1.1.2. *La polyphonie énonciative du récit d'Abdo-Julien*

Les autres personnages du récit sont dotés d'un capital social, culturel et symbolique élevé, qui est visible dans leur énonciation. Abdo-Julien, particulièrement, s'exprime dans une syntaxe et un lexique riches, dans des énoncés confirmant son érudition et privilégiant la métaphore, comme on peut le lire dans le passage suivant :

Dans les livres d'histoire, dans les articles et les coupures de journaux, ramenés des Archives nationales d'outre-mer installées à Aix-en-Provence par maman pour ses recherches, on retrouve quantité de termes et de dénominations insultants, vues de l'esprit d'anthropologues et autres abracadabrants tribologues à ranger dans le magasin aux oubliettes et aux anathèmes historiques. (T, 33)

Le contraste entre la voix de Bachir et celle d'Abdo-Julien est évidente. Il prouve surtout l'opposition sociale des deux personnages : Abdo-Julien suggère ici qu'il vient d'une famille d'historiens et se révèle critique envers les discours d'autorité propageant des discours essentialistes sur l'Afrique.

D'autres passages opposent directement l'enfance malheureuse de Bachir à celle, choyée, d'Abdo-Julien. Juste après le compte rendu de l'enfance de Bachir que nous citons plus haut, le lecteur lit, en miroir, un bref (et partiel) résumé de celle d'Abdo-Julien :

Enfant, je me promenais tout nu tous les jours du bon Dieu. Mon nombril proéminent captait l'œil comme un petit soleil souriant. Soleil couleur réglisse la nuit, couleur cuivre les après-midi. Maman était entièrement dévouée à moi. Je fus son premier soleil, son unique soleil à ce jour. (T, 29)

Alors que l'enfance de Bachir porte le sceau du travail, de la solitude et de la mort, celle d'Abdo-Julien est empreinte de liberté et d'amour maternel. La joie de cette enfance est presque hyperbolique, le mot « soleil » à usage métaphorique étant répété quatre fois dans

ce court passage, sans toutefois se prévaloir de la même signification : par syllepse, les deux premiers soleils représentent l'éclat, la clarté et le bonheur métaphoriquement attribuables à l'astre, alors que le dernier désigne le premier enfant. L'effet d'anadiplose entre les deux premiers usages du terme témoigne d'une maîtrise poétique du langage et du discours, comme le faisait notamment déjà, dans l'extrait précédent, l'usage du néologisme « tribologue ».

L'énonciation d'Abdo-Julien est par ailleurs polyphonique, au sens où l'entend Oswald Ducrot. Dès sa première intervention, l'adolescent dévie l'attention de son auditeur sur sa mère, dont il finit par rapporter les propos au discours direct, modalité du discours que Ducrot considère comme une double énonciation⁶¹⁵, puisqu'elle laisse transparaître deux locuteurs, dont l'un rapporte pour s'en distancier les propos de l'autre :

Maman était entièrement dévouée à moi. Je fus son premier soleil, son unique soleil à ce jour. Maman répétait à qui voulait l'entendre que ce pays est à elle aussi. C'est ici que j'ai posé mes bagages par amour, disait-elle. C'est un hôtel cinq chameaux, répétait-elle sans trop se rendre compte du ridicule de son image. Tout est à moi, ses mamelons volcaniques, sa faune étique, ses tragiques déhanchements de chamelle famélique, sa flore aquatique qui orne les timbres postaux, ses îlots déserts comme le fameux Guinni Koma (que les Français appellent aussi l'île du Diable). (T, 29)

Si le *je* de l'adolescent est présent dans les pronoms au début du passage (« moi », « je »), il se met rapidement à distance en introduisant la parole de sa mère. D'abord, le discours indirect, puis direct, rend palpable la présence d'un énonciateur différent du locuteur, Abdo-Julien, par la présence de verbes introducteurs de parole et du pronom personnel de la troisième personne (« maman répétait », « disait-elle »). Ces marques disparaissent dans la seconde moitié du passage et le « je » change de référent, renvoyant plutôt à Alice, dont le discours est rapporté de façon directe sans que ne se manifeste explicitement la délégation de la parole. Abdo-Julien ne disparaît pour autant pas de son énoncé, mais le commente avec ironie pour s'en distancier (« répétait à qui le voulait » ; « sans trop se rendre compte du ridicule de son image »).

Un dialogue flou et poreux se noue peu à peu entre les deux personnages, les propos d'Alice croisant des remarques méta-narratives d'Abdo-Julien, qui rapporte ses paroles sans en assumer la responsabilité, ce qui en montre la polyphonie :

⁶¹⁵ Oswald Ducrot, *Le Dire et le dit*, op. cit., p. 196.

Voilà mon pays qui brasse l'air à l'instar du palmier-lyre, l'arbre du voyageur qui traîne ses exils sur la croûte terrestre. Mon pays qui court à perte de vue, et à perdre souffle. Mon pays triste et beau, comme la toile cirée d'un café de village breton par un dimanche matin pluvieux. Papa et moi, nous commençons à éclater de rire. Elle est touchante et têtue. Et voilà qu'elle change de matière, de manuel. De la géographie elle passe à l'histoire. Son histoire dans les annales du continent ? À peine une vulgaire note de bas de page. Vingt-sept mille kilomètres carrés de haine et de misère, mon pays d'ergs et d'acacias. Elle s'emporte, excitée comme un cabri. Choisir ? Vous croyez, vous, qu'on peut choisir son destin dans la vie ? Il n'y a que les imbéciles ou les grands naïfs pour croire de pareilles sornettes. C'est sûr que je voulais du vent dans les voiles, de la lumière dans les yeux [...]. Mais est-ce que je savais que j'allais atterrir à Djibouti avant de rencontrer quelques étudiants filiformes dans une cité universitaire à Rennes, que j'allais quitter définitivement la maison aux murs rongés par la treille de raisin noir. (T, 29-30)

La complexité du discours est d'abord visible par l'alternance entre temps verbaux présents et passés, qui dénote le mélange de deux temporalités : celle de la situation d'énonciation, qui correspond au présent de la prise de parole d'Abdo-Julien, et celle du souvenir raconté, appartenant au passé (« nous commençons à éclater de rire ») mais fictivement actualisé par l'usage du présent (« elle est touchante et têtue. Et voilà qu'elle change de matière, de manuel. De la géographie elle passe à l'histoire »). Par là, Abdo-Julien nous dévoile la réécriture d'un épisode de son passé. Ensuite, l'extrait présente une alternance parfois rapide des voix et des discours, qui n'est cette fois pas induite par des verbes de délégation de parole. Ainsi, certaines phrases rapportent clairement la parole de l'un ou de l'autre, tandis que d'autres rendent possible une confusion des voix : « Son histoire dans les annales du continent ? À peine une vulgaire note de bas de page. Vingt-sept mille kilomètres carrés de haine et de misère, mon pays d'ergs et d'acacias. Elle s'emporte, excitée comme un cabri. » L'encadrement du discours de sa mère par Abdo-Julien est palpable au début et à la fin de ce passage par la marque de la troisième personne, qui fait d'Alice (« elle ») l'autre du discours, et indique que l'énonciateur est donc Abdo-Julien qui commente les paroles de sa mère. La dernière phrase pose toutefois tardivement, par le biais d'une construction proche de l'hyperbate, Alice en énonciatrice, sa parole se superposant à celle de son fils qui la rapporte au discours indirect libre en l'intégrant à son propre récit. Ces va-et-vient entre la voix de l'un et de l'autre font bien du récit d'Abdo-Julien un discours polyphonique et dialogique. La polyphonie peut même dépasser le duo formé par la mère et le fils. Ainsi, la phrase averbale « Choisir ? » peut manifester la présence d'autres énonciateurs, un « on » non clairement défini mais représenté par l'auditoire formé par Abdo-Julien et Harbi (ainsi que le lecteur, à un autre

niveau) à qui Alice s'adresse dans la phrase suivante (« Vous croyez, vous [...] »). L'adolescent reste le locuteur, mais il se pose en témoin de la scène qui s'est jouée devant lui pendant son enfance et qui implique, par la distance temporelle, une forme de réappropriation et de réécriture.

Cette situation est répétée tout au long de l'œuvre, avec Alice, mais également avec Awaleh, le grand-père d'Abdo-Julien, avec son père Harbi et même, une fois, avec les membres du groupe de musique Mau-Mau (T, 79). À chaque fois, les prises de paroles successives sont mélangées. Peu à peu, la temporalité du récit est remise en question et devient flottante. En effet, on a vu qu'Abdo-Julien est en réalité décédé et parle depuis un lieu qui n'est pas défini. Son récit est fait de souvenirs passés, mais la relation de chronologie entre le passé et le présent s'annule dans sa bouche, signe qu'il tend peut-être à (ou tente d') échapper à la temporalité. Ainsi, après avoir introduit la parole de son grand-père au passé, Abdo-Julien actualise ces échanges dans la situation d'énonciation, en usant d'un présent à valeur itérative :

Tout cela, je le sais par grand-père, qui me le racontait lors de ses visites impromptues. L'expérience est une lanterne posée sur le dos qui n'éclaire que le chemin déjà parcouru, professait-il quand je lui posais une question ardue. Bizarre, il a ces jours-ci un visage rond, mou, sans pommettes ni muscles tendus. Un visage comme la lune. (T, 53)

Un flottement similaire a lieu quelques chapitres plus loin, quand l'adolescent rapporte la parole de son aïeul en ne la distinguant pas de son énoncé : « L'homme est un arbre, mon petit. Je ne l'écoute guère, il cause tout seul depuis des heures. [...] Il est temps pour moi de te laisser et de m'en aller, petit, dans tes rêveries. Je reviendrai demain et nous reprendrons la discussion là précisément où nous l'aurons laissée. » (T, 67) En l'absence de contexte plus précis, il est difficile de savoir si la valeur du verbe au présent utilisé est énonciative ou historique. Pour autant, le passé ne disparaît jamais du récit (à la même page, on voit : « Grand-père disait » (T, 67)) ; mais un flottement apparaît, qui marque celui de l'adolescent se trouvant entre les lieux et, en apparence, entre différentes temporalités. Cette impression est renforcée par le fait que, dans les chapitres qui lui sont consacrés, Alice, sa mère également décédée, raconte ses souvenirs passés en s'adressant effectivement à Abdo-Julien au présent de l'énonciation : « Pardonne-moi, mon petit cactus, si je multiplie les exemples politiques qui, pour toi, sont d'un autre âge, c'est pour mieux restituer le bruit et la fureur de cette période nauséuse et pétaradante » (T, 88). Comme Abdo-Julien, cette dernière parle depuis, on l'apprend peu à peu, un au-delà qui

n'est pas véritablement défini. Comme lui, également, les adresses créent une illusion de dialogue, alors que le discours reste monologique, l'autre ne répondant jamais aux adresses qui lui sont faites. Tous deux proposent ainsi un discours décentré, qui tient également à un ressassement sur le passé : passé de l'expérience de la découverte de Djibouti et de la décolonisation pour Alice, et passé des paroles rapportées pour Abdo-Julien, qui tente de faire revivre dans le présent de l'énonciation la féerie de son enfance et de ses relations familiales, tout en essayant d'extraire ces récits de la temporalité linéaire de la vie.

Par son discours, Abdo-Julien se construit dans la filiation de toutes les paroles qu'il rapporte et veut se poser comme le garant de leur mémoire, tout en exprimant l'ambivalence qu'implique cette position. De fait, après avoir raconté que son arrière-grand-père a été exposé au jardin zoologique d'Acclimatation de Paris en 1892, il déclare :

Et moi dans tout ça ? À y réfléchir, j'ai partie liée avec ce passé, cette mémoire coloniale pas toujours rose panthère. C'est pourquoi il m'arrive de renier cette mémoire partagée et, du même coup, de me renier, renier mon côté maternel [français] et ma peau pourtant pas si claire que ça. Refouler tout mon être, me défouler aussi et crier sur les toits : « Ne m'appellez pas métis. Métis fut la première épouse de Zeus, roi des dieux de l'Olympe. Elle mourut de façon terrible. » Mais cela non plus, les gens d'ici ne le savent pas. Alors ? Alors, bouche cousue. (T, 119)

Abdo-Julien décrit son tiraillement vis-à-vis de deux facettes de son identité culturelle, et montre comment il tente de renier une partie de cette identité (« bouche cousue ») pour se fondre dans la société djiboutienne qui le rejette. Mais son discours dit aussi l'impossibilité de se réduire à une identité unique, que traduit, par revers, la pointe ironique et méprisante lancée à ceux par qui l'adolescent tente de se faire accepter (« cela *non plus*, les gens d'ici ne le savent pas »).

Bachir et Abdo-Julien partagent leur date de naissance, puis leur identité, mais s'opposent tout en se faisant écho par leur énonciation, qui atteste de patrimoines (sociaux, familiaux, culturels, symboliques), d'expériences et de positions distinctes. Tous deux, néanmoins, parlent depuis le lieu de l'exil, géographique pour Bachir, intérieur pour Abdo-Julien, et tentent de construire un rapport singulier à leur mémoire et à l'Histoire.

1.2. Deux récits mémoriels

1.2.1. Bachir, contre-historien du présent

Bachir, pour commencer, propose un récit de l'Histoire factuelle, immédiate et contemporaine. Les événements qu'il relate se terminent *in medias res* quelques heures avant la situation d'énonciation à l'aéroport de Roissy, au moment où l'ambassadeur de France à Djibouti accepte, dans un discours direct adressé à Harbi rapporté par Bachir, que les deux personnages embarquent à bord d'un vol à destination de la France :

Vous et votre fils, je peux à la rigueur, il a répété trois fois cette rigueur-là, vous embarquer par le vol de ce soir, je vais signer une sortie de rapatriement d'urgence, vous essayerez de régler vos démarches administratives une fois à Paris. Pas de visa long séjour, ne comptez pas là-dessus, c'est tout ce que je peux faire pour vous. Quant à l'enquête [pour la mort d'Alice et d'Abdo-Julien], on attendra que votre pays retrouve la raison. Et il partit sans dire au revoir. (T, 144)

L'ordre du récit affiche l'oscillation du discours de Bachir entre volonté didactique et stratégies de brouillage. L'histoire est globalement linéaire et vise à indiquer la succession chronologique des faits racontés, mais elle subit quelques retours en arrière et quelques répétitions qui obscurcissent leur enchaînement. Après le prologue et le premier chapitre, dans lesquels Bachir présente la situation d'énonciation et les différents groupes d'opposition au gouvernement djiboutien, nommés Frud⁶¹⁶, l'adolescent commence par raconter les démarches de paix avec Frud 1 (T, 21) et le moment de chaos politique et civil qui a suivi (T, 23), faisant ainsi l'ellipse sur les premiers conflits. C'est seulement plus tard qu'il fait retour vers une narration chronologique, racontant d'abord les événements survenus avant la paix avec Frud 1 (T, 50), puis les offensives de Frud 2 (T, 76) et les négociations qui suivent, qui mènent à la création de Frud 3 (T, 95). Après les accords de paix (malgré la création de Frud 4) (T, 117), le récit s'achève sur la révolte des soldats démobilisés restés sans solde (T, 142-144).

De la même manière, des parenthèses explicatives montrent l'ambition didactique de Bachir tout en nuisant à la clarté de l'enchaînement narratif. L'adolescent prend soin d'expliquer les termes qu'il emploie : « c'est *haga* (ça c'est été de Djibouti, le soleil c'est plomb fondu sur le crâne, même le bitume de la route il crie : maman maman je suis fondu beaucoup). » (T, 54) Le brouillage est d'autant plus fort que la digression est longue,

⁶¹⁶ Ils se déclinent en Frud 1, Frud 2, Frud 3 et Frud 4.

Bachir étant facilement emporté par son récit. Alors qu'il présente les manœuvres politiques présidant aux négociations de paix avec Frud 1, il se perd dans une description des différents types de kalachnikovs :

Personne a songé à nous, là-bas dans la montagne avec ennemi en face. Heureusement, tout le monde a son kalachnikov. Attention, il y a vieux kalach et kalach moderne. Vieux kalach c'est AK-47, moderne lui c'est AK-58, c'est délicat parce que ça arrose vite vite. Si ça tombe par terre, ça tire tout seul. AK-47, ça peut tomber, ça peut piétiner et tout mais ça reste calme à cause de cran sécurité. AK-58, cran sécurité c'est tout tout petit, minuscule c'est comme ça donc c'est danger de mort. Il y a aussi machine-gun, lance-roquettes, mortiers, sol-sol (tout ça c'est lourd lourd pour transporter). Faut pas se mettre derrière camarade avec lance-roquettes, c'est danger de mort aussi. (T, 59-60)

L'écart par rapport au récit des événements, qui rend visible un jeu de l'auteur autour de l'arme topique des récits d'enfants-soldats⁶¹⁷, est accentué par l'énonciation malaisée de Bachir, le fait qu'il n'indique aucun repère temporel au lecteur, et enfin par la modification de termes, noms techniques ou noms propres. Par exemple, il annonce d'emblée ne pas utiliser le nom officiel « Frud » pour qualifier les différents groupes rebelles, mais celui de « Scud », qui désigne normalement un missile conçu par l'URSS et utilisé par d'autres pays, dont l'Irak : « À partir de maintenant, nous on appelle Frud-là Scud comme missile irakien pas toujours efficace [...]. » (T, 23) Parfois, il oublie les noms exacts des objets qu'il désigne : « les chars loyal... je sais plus le mot » (T, 23). Il ne dévoile que rarement les noms des personnalités politiques qu'il mentionne : celui du président est toujours absent, et l'adolescent ne signale pas qu'il a changé au cours de la guerre. Par contre, il nomme le président somalien Siyad Barre (T, 38) – en omettant de souligner sa fonction présidentielle – qui n'a pourtant joué aucun rôle direct dans la guerre civile djiboutienne. Il emploie aussi souvent des surnoms, acronymes, périphrases ou approximations, par exemple dans le passage suivant :

Trois chefs du Scud sont partis dans la capitale. On dit que contact c'était toujours Premier ministre, *celui qui descend de cheval juste pour faire pipi*. Bégé (*c'est son nom en vite fait comme RPP, ça c'est nom du parti unique, comme RFI, comme PSG, etc.*), il sort de la même région que trois chefs, *leur nom c'est encore top secret défense*. Mais, bon, je peux vous donner indice, un il s'appelle *Kif-Kif quelque chose*. Ça vous dit rien, c'est pas grave grave. L'homme il est pas connu comme moi Benladen c'est tout. (T, 59. Nous soulignons)

⁶¹⁷ Voir Première partie, chapitre 3, p. 147.

Enfin, le récit de Bachir est construit rhétoriquement autour de la métaphore filée du match de football pour raconter la guerre civile. Pour lui, « bataille, c'est tout simple, c'est comme football. Si tu recules, l'ennemi il attaque par le centre et par les ailes. Tu prends méchant carton. C'est ça qui s'est bien passé pendant première mi-temps dans guerre civile-là. Le Scud, il a marqué des points. » (T, 43) Pour comprendre le récit qu'il lit, le lecteur doit donc entrer dans cette rhétorique footballistique, dans laquelle la guerre se décline en « première mi-temps » (T, 50), « match nul » (T, 50), « arbitre » français (T, 50), « prolongation sur le terrain » (T, 95), « terrain » (T, 95), « touche » (T, 95, 103) « résultat : 1-0 pour rébellion » (T, 103), « ballon » (T, 131) et « but » (T, 131). Bachir présente le récit d'une guerre comme spectacle, jeu morbide, sensationnel et divertissant. Il manifeste par là même son inconscience – ou son déni – de sa violence et des torts faits aux populations.

Ces brouillages énonciatifs ont d'abord une fonction parodique et humoristique : Bachir change d'appellations « pour rigoler » (T, 23), montrant que le langage et la narration de l'Histoire donnent lieu à une jouissance⁶¹⁸ de la langue. Ce faisant, il parodie la posture de l'historien docte, méthodique et la désacralise. Il fonde sa propre posture historique, fondée sur une rhétorique sportive, l'invention et l'imagination. Il renverse ainsi les dominations et légitimations traditionnelles et se réapproprie la langue française. Il insiste sur la fonction expressive du langage en dévoilant son émotion, et affiche explicitement l'influence de son vécu sur son récit.

L'humour sert également une fonction critique, et la parodie peut facilement devenir satire. Il en est peut-être ainsi de la métaphore filée du match de football pour décrire la guerre, qui témoigne de l'inconséquence des dirigeants, qui placent leurs soldats comme des pions sur un échiquier, sans prendre en compte les risques inhérents à leurs tactiques. De la même façon, si Bachir change les noms de « Frud » en « Scud », c'est parce que « Frud 1, Frud 2, Frud 3, Frud 4, tout ça c'est la même pareille. C'est beaucoup connerie, ouais. » (T, 23) Le général auteur du coup d'état à l'origine de la guerre civile est surnommé « général couillon » (T, 23-24), et seule la mention de son ancienne

⁶¹⁸ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1973, p. 22-23 : « Texte de plaisir : celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie ; celui qui vient de la culture, ne rompt pas avec elle, est lié à une pratique *confortable* de la lecture. Texte de jouissance : celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (peut-être jusqu'à un certain ennui), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise le rapport au langage. » (En italique dans le texte)

fonction de premier ministre au sein de l'état djiboutien permet de reconnaître Ahmed Dini. De façon générale, Bachir est très critique envers le gouvernement, qu'il juge véreux, incompetent et menteur, apte uniquement aux calculs politiques : « chefs-là, c'est des pros de la restauration, d'accord, mais en bataille je leur donne zéro pointé. » (T, 43) L'adolescent n'hésite pas à injurier les représentants de l'État et à critiquer leur propension à manipuler les faits à leur avantage dans les discours officiels :

La vraie rigolade c'est quand à Djibouti le président et les grands politiciens, ils ont dit le Scud c'est pas autochtone. C'est des aventuriers éthiopiens et érythréens. Sur le terrain on a rigolé beaucoup, hein, on disait en silence : hé, président, t'as pas honte, ouaille ya ya ouaille, ferme ta grande bouche ! On disait ça juste en silence. Lui, le vieux président, il avait la bouche pleine de couillonnade. Il sortait gros gros mots : aventuriers, revanchards, illusionnistes. (T, 44)

Bachir donne une version de l'histoire qui va à l'encontre de celle de ces politiciens qui manipulent les faits par leur rhétorique pédante. À leur discours, il oppose celui du soldat qui se trouve « sur le terrain » et qui peut donc déceler et démanteler la propagande de l'État. Il montre aussi le caractère subversif de son récit, qui doit se dire uniquement, par un oxymore, « en silence ». Également, contre la tentation de la « couillonnade » qui est propre aux gouvernants, il n'hésite pas à communiquer son ignorance de certains sujets, démontrant ainsi, par opposition, l'honnêteté de sa posture intellectuelle : « La ville traverse une période difficile, peut-être que papa aurait pu vous expliquer le pourquoi et le comment de tous ces problèmes-là » (T, 27) ; « Le chef de tous les chefs sur le front nord, il s'appelle le Mollah fou. [...] J'ai cherché mais je connais pas le pourquoi de son nom. » (T, 37)

Cela mène l'adolescent à proposer une Histoire alternative, à l'encontre de l'Histoire officielle transmise par les puissants. Si les noms des dirigeants sont falsifiés, voire absents, Bachir renseigne fidèlement et à plusieurs reprises les noms de guerre de ses amis soldats, « Ayanleh, Warya, Aïdid, Haïssama et tout et tout. » (T, 37, 51) Il souhaite représenter par là les délaissés de la société, les acteurs des événements, ceux pour qui la fin des conflits armés n'est pas synonyme de paix, mais de misère sociale et économique :

Donc, à cause de cessez-le-feu, je suis démobilisé moi. C'est pas chic, hein ! Sans kalachnikov on peut plus ramasser les richesses qui sont partout. C'est pas charité ça. Vie civile-là, c'est malheureux même, tu donnes plus la farouche à quelqu'un. Les jolies filles, elles te boycottent carrément. Les moches filles, elles tournent la tête quand tu passes

devant leur visage. Les toujours chômeurs, ils parlent haut tiens voilà un nouveau chômeur alors qu'avant tu faisais : pan un coup de godasse dans le ventre tiens salaud prends ça dans le coffre. Même la petite souris elle rigole de toi. La ville, elle dit : la guerre ce n'est pas bon, ce n'est pas bon, comme le chanteur congolais. Moi je suis pas d'accord. Je dis la guerre c'est trop bon. (T, 38)

Bachir propose ici une apologie paradoxale et problématique de la guerre. Il souligne de façon hyperbolique le sentiment de manque et de déshonneur que suscite la démobilisation (« même la petite souris elle rigole de toi »). Il vante à plusieurs reprises la stabilité financière que lui procure la vie de soldat et indique que, dans un contexte de dérèglement politique et d'incertitude des lendemains, l'argent n'est pas utilisé pour l'épargne mais pour les plaisirs immédiats, car « c'est comme ça la vie, un jour on ramasse l'argent, un jour on perd la vie. » (T, 132). Dans ces conditions, « les cousins chômeurs depuis qu'ils se sont mis debout, ils font la fête avec mon l'argent. Une semaine de bamboche, deux milles francs par jour avec le khat, les filles, le taxi que j'ai payé une fois avec une fille parce que je jouais class, quoi. » (T, 22)

C'est pourquoi le récit de Bachir est empreint de cruauté et de violence. Violence verbale et violence des expériences vécues, mais également violence infligée :

Rien à foutre, tu balances les vieilles mamans [des ennemis], vieux tontons et tout dans trous de la montagne en chantant Tupak Shakur. Tu brûles campement, tu mets poison dans l'eau. Tu arroses tatatata les animaux. C'est rigolo chameau goinfré de balles qui tombe, relève longues jambes, tombe, relève, tombe, relève. Toi, tu arrives pan pan pan, salaama et bye bye. Rien à foutre ! Vaches, c'est trop bête, elles ont gros yeux blancs, meuh meuh, elles attendent les balles, elles cherchent la mort. Moutons ça court partout. Chèvres ça court court vite. J'ai vu soldats violer âne qui fait hi... hi... hi. Tu rigoles tout seul. Quand travail-là c'est fini, tu brûles ton hasch, tu respirez fort fort jusqu'à tes yeux ils quittent ton visage. Après t'es calme, t'es cool avec ton walkman. (T, 64-65)

Bachir se livre à une rêverie lugubre et grotesque en s'attardant sur les meurtres de différents animaux. Le passage atteste d'une tension entre une forme de jouissance de la narration, toute en onomatopées, signe d'une puissance du soldat, et l'ampleur du traumatisme infligé, suggéré par la nécessité de recourir aux drogues pour calmer l'esprit. De plus, la mention du « travail » effectué permet au lecteur de se demander si ces actes sont effectués par plaisir sadique ou à la suite d'ordres donnés par des supérieurs hiérarchiques.

Si cet attachement sur les violences semble participer des discours tendant à figer l'Afrique dans des représentations essentialistes consacrant la brutalité d'un continent en proie à des guerres tribales prédatrices, Bachir interroge en réalité les causes de la violence. Quand le gouvernement tente de diviser les Djiboutiens entre Wadags, Walals, Arabes et Hindis, il affirme : « Wadags ou pas Wadags, c'est pas le problème. Tout ça c'est politique, moi je te dis. » (T, 45) Il renverse ainsi la rhétorique gouvernementale tribaliste, mais aussi les discours internationaux :

Le monde entier, il dit : Somaliens, Africains, tout ça c'est des sauvages qui font guerre civile tout le temps. Il faut nous comprendre. Qu'est-ce que tu veux faire quand policitiens-là ils ramassent toutes les gamelles et toutes les popotes ? Quand ils te mangent la peau sur ta nuque. Tu prends fusil, c'est tout. (T, 96)

La narration de Bachir ressemble donc à un plaidoyer en faveur d'une transformation de la mémoire de l'Afrique. L'adolescent oppose à l'Histoire officielle des politiciens et des ONG sa propre histoire, sa propre expérience, crue, violente et traumatique, qui le pousse à déclarer à la fin de son récit : « Je suis mort, je suis presque mort. » (T, 142). Ce faisant, il renouvelle le discours de l'Histoire, se consacrant lui-même en chroniqueur du présent, mais surtout des démunis et de ceux dont la voix n'est pas prise en compte dans les récits officiels. Si le propos de l'adolescent est bien humoristique et parodique, il est donc également politique. Cette proximité vis-à-vis des événements fait dans le même temps face à ses propres lacunes, et le récit est parfois brouillé ou rendu ambigu, partial, par le manque de distance de Bachir, à la fois protagoniste et témoin. En cela, sa position par rapport aux faits rappelle la manière dont Renaud Dulong préconise d'envisager le récit du témoin oculaire :

Le témoignage oculaire appartient d'abord au registre de la constitution des événements. Cette façon de voir permet de comprendre quelle fonction occupe le témoignage spontané dans la formation d'une mémoire de l'événement, et de ne point exiger autre chose de ceux qui témoignent directement des catastrophes qu'ils ont subies et auxquelles ils ont survécu, qui peuvent en témoigner parce qu'ils ont surmonté le trauma de la violence et accepté d'en attester la réalité. Bien entendu la réception de leur témoignage suppose de prendre au sérieux leur récit, de les interroger sur leur souvenir exact des faits, etc. Pourtant on ne doit pas oublier que leur relation est au service de la communication d'une onde de choc qui doit d'abord résonner dans la sensibilité de leurs destinataires. Il se peut que la douleur ou les conditions de survie aient perturbé la perception ou la mémoire du témoin, mais ces défauts d'enregistrement n'atteignent pas l'essentiel de la communication, qui

visé le sens humain de l'événement⁶¹⁹.

1.2.2. *Abdo-Julien, passeur d'une mémoire collective et décloisonnée*

Abdo-Julien, quant à lui, se fait plutôt passeur de mémoires. En rapportant les paroles des autres personnages, il transmet leur histoire, et à travers eux celle de leur génération. Dans ce cadre, l'expérience personnelle côtoie bien souvent la vérité générale. Alors qu'il retranscrit la rencontre entre Alice et Harbi « il y a près de deux décennies » (T, 40), pendant qu'ils étudiaient en France, Abdo-Julien ajoute une remarque à valeur générale et universelle : « On doit mon existence à ces soirées d'étudiants qui font fureur sur les campus. Les étudiants étrangers y oublient pendant quelques heures la solitude, l'absence des repères, la déprime et le sentiment de dislocation. » (T, 40) L'adolescent introduit aussi des bribes de récits racontés au sein de sa famille, comme la fable de son grand-père Awaleh, « qu'il avait racontée à papa et aux multiples cousins et petits neveux. La famille et la tribu, c'est tout mêlé. Chez nous, la tribu c'est une foule compacte, un peuple. » (T, 67-68) Ces récits sont transmis de génération en génération et de société en société :

Papa rapportait une anecdote qu'il tenait de grand-père Awaleh, à savoir qu'on donne l'aumône aux mendiants mystiques du Bengale afin qu'éclosent les sept lotus endormis en chacun de nous. Une anecdote rapportée chez nous par les Yéménites, ces Phéniciens de la mer Rouge. (T, 112)

Abdo-Julien transmet à son tour cette mémoire et la complète par ses commentaires métanarratifs, qui donnent un cadre au récit mémoriel.

Progressant « à sauts et à gambades⁶²⁰ », il tisse des réflexions à partir d'histoires racontées, d'événements historiques ou d'œuvres philosophiques et littéraires. Souvent, d'ailleurs, il reprend et contextualise des événements mentionnés, mais non développés, par d'autres personnages dans le roman. Ainsi, alors que Bachir n'indique pas que Djibouti a connu deux présidents pendant la guerre civile, Abdo-Julien mentionne quant à lui la tenue des élections d'Ismaïl Omar Guelleh (qu'il nomme néanmoins El Hadji Abdoulwahid Egueh et dont il ne précise pas la date, le 8 mai 1999) (T, 139). Il conteste

⁶¹⁹ Renaud Dulong, « Le témoignage historique : document ou monument ? », dans *Hypothèses*, vol. 1, n°3 (2000), p. 119.

⁶²⁰ Michel de Montaigne, *Les Essais*, III, Paris, Gallimard, 2009 (1588), p. 305.

également la légitimité de la « “contribution patriotique” [taxe prélevée par le gouvernement pour soutenir l’effort de guerre], jusqu’au quart du salaire, prélevée à la source, et même bien après la fin des hostilités » (T, 139), évoquée rapidement par Bachir. Ce faisant, comme ce dernier, il remet en question les discours politiques officiels.

En outre, il réfléchit aux discours présents dans des œuvres philosophiques et littéraires, par exemple le récit de Joseph Conrad *Au cœur des Ténèbres* :

« Exterminer toutes ces brutes⁶²¹ », vociférait le vis-à-vis de Conrad qui, lui, savait parler le langage de la vérité. Jeune marin de trente-deux ans, il avait eu l’occasion de commander en 1890 un vapeur belge qui remontait le fleuve Congo. *Au cœur des ténèbres* n’est que la version romancée de son journal de bord et Kurtz ne fait qu’appliquer les méthodes en usage pour exploiter l’or, l’ivoire et le bois dans la propriété du bon roi Léopold de Belgique. Je vous ai livré sans rechigner mes intuitions et mes pistes de lecture. À vous de boucler la boucle si le cœur vous en dit. (T, 34)

Par le biais d’une œuvre littéraire, Abdo-Julien remet en question le problème très politique de l’exploitation des personnes et des ressources en Afrique lors de la colonisation belge de la République Démocratique du Congo. À partir de la parole des autres (personnages du récit, mais également œuvres appartenant au patrimoine mondial), il construit donc un récit reposant sur la diction, le commentaire et la réflexion essayistique.

L’adolescent fait donc office de personnage-frontière : il sert de lien entre les générations, entre les cultures africaines et occidentales, les vivants et les morts, ou encore le passé et le présent. Il invoque la diversité des référents culturels qui lui ont été transmis par ses parents pour justifier son ouverture au monde : « Je navigue aisément entre les langues, les références historiques, les cultures, les rumeurs toutes chaudes d’hier, les souvenirs plus anciennes ; normal, moi je suis issu de l’amour sans frontières, je suis trait d’union entre deux mondes. » (T, 49) Il serait également la réincarnation de son grand-père Awaleh (« D’ailleurs, ne chuchote-t-on pas dans mon dos que moi, Abdo-Julien, je suis la réincarnation de mon grand-père assassiné par un cerbère de la légion étrangère. » (T, 52)), et surtout un esprit errant, revenu d’entre les morts pour partager son récit :

[...] moi, Abdo-Julien, mort-né dans sa dix-septième année, esprit

⁶²¹ Il s’agit d’une phrase que prononce le général Kurtz à la fin du récit de Conrad (*Au cœur des ténèbres*, traduction d’André Ruyters, Paris, Gallimard, 1996 (1899), p. 71).

errant dans la grande tradition des *dibbouk* qu'on trouve dans le Golem, bambin cycliquement sur le retour à l'instar des *abikou* dans la région du Golfe de Guinée et dont le cordon ombilical est enterré du côté d'Ilé-Ifé, destin extraordinaire dans le droit fil des *shafeec* de chez nous. (T, 94)

Il est ainsi un personnage signifiant et presque omniscient pour les membres de sa communauté. Lors d'un chapitre narré par Alice, celle-ci rapporte un dialogue entre elle et Awaleh au sujet de la date de naissance d'Abdo-Julien, alors âgé d'à peine six mois. Awaleh déclare

qu'il est né la nuit du destin, la nuit du *Miraj*, *al leyl'al miraj* comme disent les musulmans du monde entier. [...] Le *Miraj*, c'est la nuit de l'ascension céleste de notre prophète Mohammed, que son nom soit loué pour des éternités !, qui accéda au mont spirituel de la Jérusalem céleste en chevauchant le coursier ailé Bouraq sous la conduite de l'ange Djibril. (T, 135)

Ce faisant, le patriarche associe Abdo-Julien au religieux que lui-même veut représenter : « Heureusement que je suis là pour relier les fils du spirituel et du temporel, du visible et de l'invisible » (T, 135). Pour lui, Abdo-Julien est ainsi « trois fois béni » (T, 136). Alice, se rapportant à son propre vécu, remarque que son fils « [a] aussi le même âge que l'indépendance (l'indépendance c'est surtout la puissance d'utopie – tous les combats rêvés et menés et leurs devenirs catastrophiques) » (T, 136). Abdo-Julien fait bien office de lien entre des générations qui, parfois, ont du mal à communiquer, comme Awaleh le remarque à propos de Harbi, son fils : « il est trop occidentalisé, je me rends compte à quel point le fils s'éloigne de son géniteur. » (T, 135) De la même façon, Awaleh n'entend pas les propos d'Alice au sujet du lien entre son fils et l'indépendance de Djibouti : « il m'avait déjà tourné le dos. » (T, 136) Abdo-Julien apparaît donc comme une mise en scène, un symbole, dont la fonction de lien est dévoilée progressivement.

Contrairement à Bachir qui propose un récit de la proximité, le discours d'Abdo-Julien repose sur une forme de distance, puisque l'adolescent est érigé en porte-parole quelque peu désincarné et hors du monde. Tous deux transmettent toutefois une vision de l'histoire et de la mémoire, et réfléchissent à la question de la transmission de cette mémoire. Tous deux invitent aussi à une prise de distance critique au sujet de l'Histoire officielle, de différentes manières : Bachir remet en question les manipulations des discours officiels et propose d'accorder de l'attention à l'histoire de ceux que le récit historique ne prend pas en compte. Abdo-Julien, quant à lui, invite à une mise en dialogue

des savoirs générationnels et de différents champs disciplinaires. Il s'agit à présent d'étudier ce que signifie la mise en regard de ces deux postures mémorielles.

1.3. Superposer les récits pour construire une mémoire collective

Les récits de Bachir et d'Abdo-Julien s'opposent autant qu'ils se complètent, et certifient dans les deux cas d'un exil. Par ailleurs, le fait que les deux adolescents sont nés le même jour attribue à Bachir les déclarations des autres personnages au sujet de la signification de la naissance d'Abdo-Julien. Cette relation faite d'échos est d'ailleurs perceptible dans leur prénom. Bachir, étymologiquement, est un nom arabe signifiant « celui qui apporte des bonnes nouvelles », qui désigne parfois le prophète Mahomet, auquel renvoie également la nuit du *Miraj* mentionnée plus haut et à laquelle est associé Abdo-Julien. Le prénom Julien est quant à lui formé à partir du nom latin Iule – le fils d'Énée – et signifie étymologiquement « qui descend de Jupiter ». Ces deux prénoms partagent bien une parenté divine et providentielle, tout en se distinguant par leur origine culturelle, religieuse et linguistique. Bachir porte à la fin du roman le nom d'Abdo-Julien, qui par sa fonction d'*abiku* pourrait avoir la faculté de revenir d'entre les morts pour s'incarner dans un nouveau corps, dédoublant symboliquement l'enfant-soldat et traduisant la relation de « miroirs convexes » qui unit les adolescents.

Il nous semble qu'en mettant vis-à-vis deux personnages semblables mais contraires, Waberi représente un dialogue impossible sur la construction mémorielle. On l'a vu, si des adresses sont disséminées dans le texte, les différents récits sont plutôt monologiques. Parfois, même, l'apostrophe est agressive et marque une méfiance vis-à-vis de l'interlocuteur, par exemple quand Bachir se défend de méconnaître certains événements historiques : « Est-ce que tu te souviens ce qui se passait quand tu étais dedans ta maman ? Bon, alors. » (T, 46) Certaines des déclarations des deux protagonistes montrent explicitement leur rejet de ce que l'autre évoque pour lui. Abdo-Julien affiche son dédain envers les admirateurs de Benladen, le « nouvel ange exterminateur, la coqueluche de la piétaille » (T, 124), dont le lecteur sait que Bachir fait partie. Le nom « piétaille » a effectivement une consonnance familière et péjorative pour désigner des « personnes de condition modeste, des subalternes⁶²² ». Bachir, quant à lui, désigne dès

⁶²² « Piétaille », dans *CNRTL*, [en ligne]. <https://www.cnrtl.fr/definition/piétaille> [Page consultée le 21 mai

le prologue Harbi par une périphrase signifiante et non moins méprisante : « le monsieur intellectuel qui a perdu sa femme française et son gosse de riche » (T, 26).

Selon nous, la relation qui se tisse entre les deux personnages au fil des chapitres met en abyme la question de la possibilité (ou de l'impossibilité) d'une construction mémorielle commune. Waberi s'interroge au sujet de notre capacité à amorcer un dialogue avec notre semblable, notamment quand on est soi-même exilé, et donc divisé, tiraillé, en proie à l'altérité et à l'inconnu. Les monologues de Harbi et de son père Awaleh participent de cette réflexion, puisqu'ils réfléchissent explicitement à cette question. Pour Harbi, « les migrants sont « [...] gros de leurs histoires personnelles, lestés de celle que l'on dit collective. » (T, 17) Les migrants, exilés et apatrides peineront à communiquer leur histoire :

Quant à nous, on se décrit comme des absents présents, des quidams flageolants qui ont beaucoup de choses à raconter sur leur vie d'avant mais que l'embouteillage de mots dans la gorge rend plus taiseux qu'un régiment de moines bouddhistes. Nous restons prisonniers du fleuve des mots qui s'enchaînent en méandres – dans quelle langue allumer le feu de la confession ? Ce que nous aurions à vous dire vous aurait enlevé à coup sûr le goût du sommeil, l'envie de vous engraisser de désœuvrement à domicile. Ce que nous aurions à vous dire en appelle autant au cœur qu'à la conscience. Désormais sourds-muets, nous trimballons nos silhouettes miniatures en silence, perdus de solitude jusqu'à ne plus pouvoir ou savoir parler. Nous sommes et restons en définitive des grains de sable échoués dans le désert d'un autre. Personne à notre poursuite et pas un signe d'hospitalité en vue. Nous n'avons même plus nos nattes sur lesquelles nous dormions une fois soulevé le petit pagne qui sert de cloison entre le coin des enfants et celui des parents. Nous avons laissé derrière nous nos histoires, nos mélodies, nos grimoires et nos ancêtres. Le danger qui nous guette est celui-ci : si l'on vit uniquement dans le présent, on risque d'être enseveli avec le présent. (T, 148-149)

Ce passage révèle la difficulté à transmettre son expérience pour le sujet exilé écartelé entre absence et présence, envie de parler et tentation du silence, ainsi qu'en proie à l'indifférence de sa terre d'accueil. La nécessité de reconstituer une mémoire se heurte à l'impossibilité de maîtriser le flot de son expérience pour la faire émerger en tant que récit. La dernière phrase semble renvoyer directement au récit de Bachir, ancré dans le présent, et pourrait faire ressortir la nécessité que constitue le contre-point du récit d'Abdo-Julien. Le fait que les prénoms de Harbi et de Bachir sont presque des

anagrammes suggère un lien entre les deux personnages, et *a posteriori* entre l'époque des décolonisations et la période contemporaine.

Awaleh oppose un point de vue différent, rapporté par Abdo-Julien. Selon lui,

les errants, les apatrides que sont les véritables créateurs, comme les nomades du désert, ne servent qu'à une chose au moins dans ce bas monde. Ils sont nos guides – de cela grand-père est convaincu – qui nous montrent les pistes à prendre pour la traversée de l'existence. Ils nous racontent aussi, et avec force détails, leur carrousel affectif. La mémoire en zigzag, zinzolant par-ci par-là, l'imagination en rectangle, en triangle et en trapèze, ils nous évitent les cours boueux, la bave écumeuse du remords, les eaux putrides comme celles du lac Abbé, voire la mer démontée. Avec eux on a envie de faire un plongeon sur cette Camarde, cet enfer qui les attire tant. Chroniqueurs de l'éphémère, ils écaillent les formules comme des huîtres, ils ont de ces mots aériens qui provoquent lévitation au-dessus des sens et des sentiments. Vacarme et silence s'entrechoquant, s'éliminant. Soudaine éclosion de savoirs neufs. Ils nous offrent des perles de pluie venues des pays où il ne pleut pas, des cordes majeures qui relient l'homme à l'humanité. Leurs voix sont toujours chair tant qu'ils nous parlent, qu'ils nous relient aux autres. Pousseurs de vaches ou de dromadaires, passeurs de confins, brocanteurs de mirages traînant derrière eux la dernière nouvelle du soir. Ils ne possèdent rien de concret ou si peu. Amères amandes et bruits d'os, pour beaucoup. Pour d'autres, juste une peau de mouton pour la prière et la gymnastique du croyant. Et quand la nuit brûle ses dernières lampées, il faut hâter, c'est l'automne de la vie. Les poètes approchant la mort deviennent ordinairement des prophètes. (T, 57-58)

Si les exilés, migrants et apatrides sont les nomades, les « guides » du présent, c'est parce qu'ils reconstituent une mémoire collective et universelle à partir de leur propre expérience du monde. Cette mémoire se construit à travers une parole non seulement testimoniale, mais créatrice, poétique, dont l'extrait, par ses nombreuses métaphores et images, se veut mimétique. L'empêchement de la parole décrit par Harbi devient ainsi chez Awaleh sublimé en énonciation poétique.

Le dialogue entre les propos de Harbi et Awaleh est également fait d'échos et dit la nécessité de communiquer ces parcours riches et singuliers. Comme le signale Harbi, « il faut partir pour revenir et construire, on ne peut édifier que sur des ruines. » (T, 154) La mise en parallèle des propos Bachir et d'Abdo-Julien illustre, selon une logique hyperonymique⁶²³, la pluralité des expériences de l'exil. Les adolescents incarnent deux

⁶²³ La logique hyperonymique est l'un des cinq procédés de la métatextualité énumérés par Laurent Lepaludier (« Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans Laurent Lepaludier (dir.), *op. cit.*, [en ligne]. <https://books.openedition.org/pur/29657> [Page consultée le 9 mars 2023], paragraphes 8-9) : Bachir et Abdo-Julien constituent des exemples particuliers du groupe général des exilés.

jalons permettant la reconstitution d'une mémoire diversifiée et sinueuse. Leurs discours indiquent aussi la tension entre la volonté de partager son expérience et la difficulté de ce partage. Ainsi, à l'image de la citation d'Eschyle qui précède l'épilogue du roman, « Le récit est douleur mais le silence aussi est douleur » (T, 145), Bachir ouvre sa dernière intervention en déclarant : « Je suis mort, je suis presque mort. » (T, 142) Enfin, cette double position pose la question des éléments à choisir pour la construction et la diffusion de cette mémoire.

Selon nous, la réponse à cette question ne doit pas être cherchée dans les prises de parole elles-mêmes, mais dans ce que dit leur mise en regard. Harbi comme Awaleh font référence au « carrousel affectif » (T, 58) qui guide la transmission de l'expérience et qui s'avère nécessaire à sa sublimation en mémoire collective et porteuse d'universalité. La confrontation des récits invite le récepteur à une prise de distance par rapport à leur contenu. Il nous semble qu'elle met en avant le degré d'ironie avec lequel doit être envisagé chacun d'entre eux. Ainsi, l'expressivité de la voix de Bachir est par moments suspicieuse et excessive, puisque l'adolescent a tendance à envisager le conflit djiboutien à la manière d'un film d'action hollywoodien : « Au front, j'étais l'homme qui tire plus vite que son ombre, Marlboro au bec comme ça ooouiiiff ooouiiiff. *Sniper*, qu'ils disent les Américains, j'ai vu ça dans film chez Youssouf qui fait cinéma dans sa maison. *Snipers contre Bosniaques*, c'est le titre. » (T, 36-37) Cette héroïsation de la violence et de la guerre, moteur d'un sentiment de puissance, est contrebalancée dans le texte par la présence des autres narrateurs, puisque Harbi, personnage pathétique par excellence, a perdu sa famille entière à cause des manifestations des soldats démobilisés. Abdo-Julien, quant à lui, fait preuve d'une sagesse et d'une culture importantes, mais aussi quelque peu désincarnée, et il n'échappe pas toujours au défaut de l'arrogance et à un certain mépris de classe, on l'a vu.

Les récits de Harbi et d'Awaleh, s'ils se complètent, renvoient aussi à deux visions existantes de l'Afrique. Celui de Harbi traduit un fort fatalisme et fait de l'Afrique contemporaine un synonyme de « chaos, absurdité et absence de repères à la suite de la déréliction générale du continent⁶²⁴ » : « Nous avons quitté une nuit (ou était-ce en plein jour ?) le pays qui existait si profondément en nous, sauvant ce qui nous restait, c'est-à-dire notre propre carcasse. D'emblée, nous sentions la tombe. » (T, 154) Awaleh propose

⁶²⁴ Justin Bisanswa, « L'aventure du discours critique », *art. cit.*, p. 14.

au contraire un discours quasi romantique en transformant le nomade en poète presque prophète (« Les poètes approchant la mort deviennent ordinairement des prophètes. » (T, 58)), et plonge aux racines d'un nomadisme idéalisé qu'il considère comme la source de son identité djiboutienne :

J'ai arpenté les cailloutis, les déserts de sable, d'ergs et de regs, les flancs des monts chauves et les dunes rondes comme la bosse des dromadaires. Je me suis désaltéré avec la sève des tamaris et des aloès qui poussent dans le lit des oueds. Un rien me rassasiait. Tapi dans le silence du désert, je me mouvais tel le caméléon avec une lenteur de glacier. J'avais dans le sang l'économie requise du souffle, l'inquiétude de la sentinelle, le regard qui abolit l'horizon. [...] Les plus doués d'entre nous possédaient le pouvoir de mettre en mots le chant le plus profond de la terre [...] (T, 113)

Cette description bucolique et légendaire de son quotidien fait presque oublier au lecteur le contexte historique présidant à la narration, à savoir l'époque où il faisait partie des Scorpions du désert, une troupe militaire engagée par l'armée coloniale et chargée de surveiller les mouvements allemands et italiens lors de la Seconde Guerre mondiale. Le nomadisme constitue pour lui une manière de refuser la soumission à l'empire colonial : « [...] on se gardait d'offrir à l'occupant le tout cru de nos pensées intimes et dès que les choses tournaient au vinaigre, nous prenions le large : à nous la blancheur, la barre de fer chauffée à blanc du soleil de l'insoumission, le seul horizon à notre portée. » (T, 114) Ce faisant, il refuse surtout la temporalité coloniale au profit d'un passé mythique, et donc hors du temps. Pour lui, les nomades « caressent le muflon de la création, n'usent que d'antiques armes [...] et remettent en perspective un avenir qui meurt en remâchant son passé. [...] Ils sont de nul lieu. Ils disent le temps. Ils disent le destin. » (T, 116) Si le récit de Harbi est fataliste, celui d'Awaleh – nom qui désigne un jeu originaire d'Afrique centrale, qu'on peut justement traduire par « jeu des semences » – est ancré dans le rêve d'un passé idéal et disparu (s'il a jamais existé), et marque une forme de déni de l'Histoire.

Les visions de Harbi et d'Awaleh reflètent ainsi des discours stéréotypés qui font de la période précoloniale une période idéale et fondatrice de l'identité africaine, et de l'Indépendance le temps des désillusions et de la violence⁶²⁵. Pour autant, chacun des récits invite le lecteur à décentrer son regard et à s'identifier à l'expérience des personnages, porteuse d'une vérité sur l'Histoire et la mémoire. De fait, le sens de l'œuvre

⁶²⁵ *Ibid.*, p. 13-14.

est surtout à chercher dans la confrontation de ces différents monologues. Comme le rappelle Alice, qui se fait sans doute ici porte-parole de l'auteur,

quand on déroule l'allant d'une histoire, tout dépend de l'enchaînement des parties, l'enchâssement des séquences, le surgissement du hasard, le bon usage du catalogue et de la série. L'ordre le plus naturel saute rarement aux yeux. Il se fait par détours, par calculs approximatifs, par le compas des ellipses, donc par répétitions renouvelées. Il faut saisir le souffle dans la bousculade des voix narratives, c'est tout. Un mâcher-digérer, un couper-coller fait parfois l'affaire. (T, 106)

Ce passage fonctionne comme une mise en abyme du code du roman : Alice révèle la manière dont procède la narration, en usant de « détours » et de « calculs » pour faire sortir le sens du texte de la superposition des prises de parole. La mise en relation des discours de chacun des personnages permet de faire ressortir leurs singularités et leurs excès, oppositions ou divergences. De manière peut-être encore plus significative, Alice énumère alors différents types d'individus, auteurs de différents types de récits, dans lesquels on peut reconnaître les personnages de *Transit* :

Je connais tout type de caboches que je ne saurais être affirmative et catégorique, il y en a même qui ont une tête pour deux, on les appelle les lunatiques et les fleurs de leur esprit sont éparpillées en de nombreux mondes et ciels divers. Il y a des ciboulots qui étouffent et souffrent de surpeuplement d'idées noires, d'autres restent à jamais encalminés comme on dit en Bretagne de la mer étale, vides et dépeuplés. [...] Il y a des chefs adonnés à la joute des coudes et des courbes, à l'*awele* de mots jetés aux quatre vents et jusqu'au Pays du Dragon céleste (la Chine dans la langue de chez nous, le français de France même pour moi à demi bretonne). Des chèches qui ont entrepris de collationner les menus faits et gestes du pays ensablé. Il y a des chercheurs d'Afriques, des traqueurs d'évidences rapides. D'autres zigues qui ont de l'espoir entre les dents et le ventre inoccupé. Des histoires refilees à longueur de temps leur sauvent la vie, les tirent du coma social, donnent un véhément coup de sang à leur corps végétatif. Alors ils entrent dans les livres et les histoires comme dans une pyramide. (T, 108-109)

Autant de « caboches », d'esprits, pour autant de visions du monde et de l'Histoire. Cette multiplicité revêt un caractère général et universel, qui dépasse le contenu seul du roman pour désigner un ensemble d'individus, comme le montre la référence au roman d'Henri Lopes *Le Chercheur d'Afriques*⁶²⁶. Des signes permettent de reconnaître les narrations des personnages, comme la tendance à la poésie d'Awaleh, par la mention du jeu de l'awalé, le récit factuel de Bachir (« des chèches qui ont entrepris de collationner les menus faits et gestes du pays ensablé »), la tristesse de Harbi (« des ciboulots qui étouffent

⁶²⁶ Henri Lopes, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.

et souffrent de surpeuplement d'idées noires »), la fuite d'Abdo-Julien dans le monde des livres (« Alors ils entrent dans les livres et les histoires ») et même la fusion de Bachir et d'Abdo-Julien en une seule identité (« il y en a même qui ont une tête pour deux »).

Le texte semble s'inspirer de la notion de trace chère à Édouard Glissant, que Françoise Simasotchi-Bronès décrit ainsi :

Elle n'est plus « ce signifié dont on a la nostalgie et qui n'offre que son substitut, qui dérobe la présence dont on rêve. Étant resté, résidu, particule, elle signale une permanence, dans sa capacité à entrer en intra-action avec d'autres, et pourquoi pas des traces ayant d'autres provenances (amérindienne par exemple) elle [*sic*] devient source et origine renouvelées d'un matériau entrant dans une possible (ré)agrégation communautaire. Érigée en pensée, la trace devient une notion opératoire pour décrire la construction communautaire aux Antilles où « [...] la population transbordée s'est constituée en peuple » (DA, 31) – et pour informer son imaginaire d'une manière archipélique, car la trace trame « entre » et par « en dessous⁶²⁷ ».

Waberi confronte bien dans *Transit* son lecteur à une pluralité de récits sur l'Histoire et la mémoire de l'Afrique. Ce faisant, il invite à se pénétrer de l'expérience de chacun des protagonistes tout en se mettant à distance, pour construire une mémoire à partir de la somme des histoires racontées. Il utilise des personnages et des récits-miroirs, ainsi que des mises en abyme qui attirent l'attention du lecteur sur le fonctionnement du récit. La relation dialogique entre les deux adolescents, si elle indique le dédoublement de chacun d'entre eux, joue aussi un rôle central vis-à-vis du sens du roman. La distance créée par la pluralité et parfois l'opposition des prises de parole, qui permet une empathie mais aussi une certaine ironisation des récits, fait apparaître un archilocuteur, qui dissémine sa propre voix dans celles de ses personnages, et ce faisant la transfigure. Les différents discours, dont quelques-uns sont explicitement adressés mais dont le cadre est flou (on ne sait pas à qui ils sont destinés et depuis quel lieu ils sont énoncés) reflètent cette dissémination.

La tentative de retrouver une unité individuelle et collective par le dialogue entre peuples, générations et individus, est récurrente dans l'écriture de Waberi. Au début du récit de son enfance *Pourquoi tu danses quand tu marches ?*, paru en 2019, l'auteur-narrateur note : « Je suis cet enfant qui nage entre le passé et le présent. » (P, 11) Mais,

⁶²⁷ Françoise Simasotchi-Bronès, « La trace à l'œuvre dans les premiers romans d'Édouard Glissant », dans *Littérature*, n°174 (2014), p. 26-27.

après avoir raconté cette enfance par le biais d'un dialogue fictif avec sa fille de sept ans, reflet de lui-même déformé par le présent, il conclut :

Si je me suis remémoré mon passé, si je me suis remis à sillonner une dernière fois les ruelles de mon enfance, c'était pour partager avec toi mon hier et son lot d'interrogations et d'angoisses. J'espère que tu es désormais apaisée comme moi. Quand je serai vieux à mon tour, j'aimerais que tu viennes me raconter par le menu tes peurs d'enfant. J'aimerais arborer une tête de vieux sage et serein.

J'aimerais afficher le front dévasté de rides de ma grand-mère,
le corps sec de mon père,
la peau fripée de Maman courte sur pattes,
qui recèle la sensualité que transmettent les pavés des vieilles villes,
glissants à force d'être polis par les pas pressés des pèlerins,
des pas agiles,
des pas vivants,
des pas dansants, Béa, bien entendu. (PDM, 249-250)

Le récit personnel, de l'histoire, dans le respect des différences et de l'expérience individuelle de chacun, quoique difficile et incertain, constitue le premier pas vers la naissance d'une communauté.

2. Les dédoublements dans *La Trilogie des jumeaux* d'Agota Kristof

La thématique du double est présente à une autre échelle dans *La Trilogie des jumeaux* d'Agota Kristof. Les protagonistes principaux sont deux jumeaux, comme le sont symboliquement Bachir et Abdo-Julien dans *Transit*. Selon Otto Rank,

le motif des jumeaux [...] concrétis[e] la thématique du Double. À côté du Double purement hallucinatoire, visible seulement pour le Moi, il y [a] la scission du Moi en deux personnages se contrariant (comme Dr Jekyll et Mr Hyde). Il y [a] aussi le Double fraternel (comme chez Musset) et enfin le Double gémellaire [...]⁶²⁸.

Dans *La Trilogie*, la thématique du double est bien liée à la gémellité. Elle pose aussi la question de l'unité du sujet, à un niveau énonciatif comme thématique. Deux types de dédoublements seront ainsi à distinguer, qui procèdent toutefois d'un même mouvement et d'une même réflexion : celui des personnages et celui du récit. L'archilocuteur se manifeste en rédupliquant et en éparpillant le récit, pour y mettre en avant ces dédoublements.

⁶²⁸ Otto Rank, *Don Juan et Le Double*, Paris, Payot, 1973 (1932), p. 60.

2.1. *Le « nous » du Grand Cahier à la lumière de La Preuve et du troisième Mensonge*

Le Grand Cahier est intégralement écrit à la première personne du pluriel, signe d'une unité apparente des deux frères. Le lecteur ne connaît alors le prénom d'aucun d'entre eux et ne sait pas lequel des deux est l'auteur des chapitres qu'il lit. Quand les jumeaux mettent en place le pacte de lecture de leur Grand Cahier, dans le chapitre intitulé « Nos études » (GC, 32-33), le pronom possessif de deuxième personne « ta », supposée marquer l'individualité de chacun des jumeaux composant sur un sujet (« le titre de ta composition est : "L'arrivée chez Grand-Mère" (GC, 32)), cache en réalité leur indifférenciation, puisqu'aucun signe ne permet de les distinguer dans le texte. L'usage d'un pronom au singulier sert surtout à situer le rôle de chacun d'entre eux par rapport à l'ensemble que constitue le « nous » englobant et total, sans pour autant permettre au lecteur de les singulariser. Ainsi, lorsqu'ils s'adonnent à un « exercice de cécité et de surdité », ils notent : « l'un de nous fait l'aveugle, l'autre fait le sourd » (GC, 41), les partitifs témoignant de la dépendance de chacune des parties au tout univoque. L'unité est d'ailleurs presque immédiatement retrouvée : « Nous nous tenons la main. » (GC, 41) Il en va de même lorsque l'un joue de la musique et que l'autre chante : « *L'un de nous* commence à jouer de l'harmonica et *l'autre* à chanter une chanson connue où il est question d'une femme qui attend son mari parti à la guerre et qui reviendra bientôt, victorieux. [...] *Nous chantons, nous jouons* de plus en plus fort. » (GC, 94. Nous soulignons) Lorsque les jumeaux jouent une pièce de théâtre, les pronoms sont remplacés par des noms généraux référant à des types qui empêchent, là encore, de distinguer les deux enfants derrière les masques qu'ils portent : « L'un de nous fait le pauvre, l'autre le riche. Le riche est assis à une table, il fume. Entre le pauvre » (GC, 99). Le texte met ainsi en place la fiction d'une unité irréductible, par l'usage d'un « nous » pensé comme performatif.

Le « nous » tente de gommer l'altérité qu'il contient en réalité, que Benveniste souligne en le définissant comme la fusion d'un « je » et un « non-je ». Le texte crée une illusion référentielle qui « substitue à tort la réalité à sa représentation⁶²⁹ » et fait croire au lecteur que les jumeaux sont constamment mus par les mêmes pensées et les mêmes

⁶²⁹ Michael Riffaterre, « L'illusion référentielle », dans Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 93.

gestes, même lorsque ces derniers contredisent fortement tout effet de réel possible : « Nous sommes couchés sur le banc d'angle de la cuisine. Nos têtes se touchent. Nous ne dormons pas encore, mais nos yeux sont fermés. Quelqu'un pousse la porte. Nous ouvrons les yeux. » (GC, 24) Ou encore : « Une femme passe. [...] Elle nous caresse les cheveux. » (GC, 37) Ils veulent ainsi créer l'illusion d'une seule personne dédoublée dans le pronom.

Le texte lui-même se charge de remettre en question ce discours dans les deux tomes suivants de la trilogie. *La Preuve* commence immédiatement quand finit *Le Grand Cahier* et raconte le retour de Lucas – les personnages ont à présent un nom – dans la maison de sa grand-mère après le départ de Claus, puis la suite de sa vie. Une différence de taille se dégage cependant entre les deux récits : au « nous » englobant du *Grand Cahier* succède une narration extra- et hétérodiégétique. Qui plus est, à l'exception de Lucas lui-même, personne ne semble connaître l'existence du frère jumeau parti à l'étranger, comme le prouve notamment un dialogue entre Lucas et l'un de ses amis proches, Peter :

- Rasseyez-vous, Lucas, et dites-moi qui est Claus.
- Mon frère.
- Je ne savais pas que vous aviez un frère. Vous ne m'en avez jamais parlé. Personne ne m'en a parlé, pas même Victor [le libraire déjà présent dans *Le Grand Cahier*] qui vous connaît depuis votre enfance. Lucas dit :
- Mon frère vit de l'autre côté de la frontière depuis plusieurs années.
- Comment a-t-il traversé la frontière ? Elle est réputée infranchissable.
- Il l'a traversée, c'est tout. (LP, 93)

Le discours de Peter met en avant sa suspicion à l'égard des propos jugés incongrus de Lucas, et crée un effet d'étrangeté, puisqu'à la fusion quasi surnaturelle succède une absence suspecte. Claus finit par revenir pour retrouver son frère, mais c'est alors Lucas qui disparaît mystérieusement du récit, prouvant l'impossibilité d'un retour à l'harmonie originelle. Peter, encore plus explicitement, remet en question l'existence d'un frère jumeau en accusant Lucas de se faire passer pour son frère :

- L'homme enlève ses lunettes :
- Lucas !
- Claus sourit :
- Vous connaissez mon frère ! Où est-il ?
- L'homme répète :
- Lucas !
- Je suis le frère de Lucas. Je m'appelle Claus.
- Ne plaisantez pas, Lucas, je vous en prie.

- Claus sort son passeport de sa poche :
- Voyez vous-même.
- L'homme examine le passeport :
- Cela ne prouve rien.
- Claus dit :
- Je regrette, je n'ai aucun autre moyen de prouver mon identité. Je suis Claus T. et je suis à la recherche de mon frère Lucas. Vous le connaissez. Il vous a certainement parlé de moi, de son frère Claus.
- [...] Arrêtez, Lucas, cessez cette comédie ! Ça ne sert à rien ! N'avez-vous pas honte de me faire ça, à moi ? (LP, 175)

Le texte s'amuse à brouiller les pistes, à remettre en question la diégèse et à montrer la fictionnalité du récit. Cet extrait se veut peut-être autoréférentiel et attesterait de la manière dont un romancier peut jouer avec ses personnages, les faire disparaître et les intervertir. L'hypothèse de Peter, démentie par Claus (ou Lucas se faisant passer pour Claus), ne l'est pas par le texte, au contraire. *La Preuve* se finit alors que Claus se trouve au commissariat de K., où s'ouvre *Le troisième Mensonge*, mais avec le personnage de Lucas, dans une narration cette fois autodiégétique. Un lecteur tentant d'apposer une interprétation référentielle aux œuvres tendrait à penser que Lucas se fait bel et bien passer pour son frère. Mais, d'une part, Klaus (l'orthographe a changé) apparaît plus tard dans le texte, et d'autre part, la biographie de Lucas est intégralement transformée. Il serait celui qui a traversé la frontière illégalement dans *Le Grand Cahier* et ne serait pas revenu à K. depuis son enfance, contredisant ainsi l'intégralité de *La Preuve*. Le lecteur apprend par ailleurs qu'il souffre d'une claudication, due à une maladie qu'il aurait contractée durant son enfance (TM, 14) et qui lui aurait valu de vivre pendant plusieurs années dans un hôpital (TM, 25), qu'il raconte avec précision. La cause de la claudication est elle-même démentie dans le récit de Klaus, faisant pendant à celui de Lucas et indiquant qu'il aurait en réalité été blessé par balles (TM, 114). La biographie de Klaus est aussi différente : après l'internement de sa mère, qui a tué son époux infidèle et blessé Lucas par inadvertance dans le même temps, il est élevé par Antonia, l'ancienne maîtresse de son père, dans la capitale, avant de retourner vivre auprès de sa mère dépressive et psychotique. Tous deux perdent Lucas de vue après le bombardement de l'hôpital dans lequel il était interné. Le lecteur se trouve face à deux nouveaux personnages ayant vêtu les habits des anciens, superposant de nouvelles biographies à celles qu'il connaît des deux œuvres précédentes.

Habilement, les trois œuvres tissent toutefois des réseaux de sens et d'échos les unes avec les autres. Le lecteur ne peut ainsi pas, à la lecture de chaque tome, rejeter

intégralement ceux qui précèdent, puisqu'ils sont constamment rappelés, montrant que des filiations persistent. Lucas raconte qu'après son séjour à l'hôpital, il a été emmené dans un pays étranger, chez une vieille dame qui le surnomme « fils de chienne » (TM, 36), comme la grand-mère du *Grand Cahier*. Le résumé de l'enfance chez cette femme rejoint plus ou moins le récit du premier tome de la trilogie :

Chez Grand-Mère, je travaillais du matin au soir, comme elle. Elle me nourrissait et me logeait, mais elle ne me donnait jamais d'argent. Pourtant, de l'argent, j'en avais besoin pour acheter du savon, du dentifrice, des vêtements et des chaussures. Alors, le soir, je venais en ville, je jouais de l'harmonica dans les bistrot. Je vendais du bois que je ramassais dans la forêt, des champignons, des châtaignes. Je vendais aussi des œufs que je volais à Grand-Mère, et du poisson que j'avais très vite appris à pêcher. Je rendais aussi toutes sortes de services à n'importe qui. Je portais des messages, des lettres et des colis, les gens avaient confiance en moi parce qu'ils me croyaient sourd-muet. Au début, je ne parlais pas, même pas à Grand-Mère, mais bientôt il m'a bien fallu prononcer des chiffres pour marchander. Je trainais souvent le soir place Principale. Je regardais la vitrine de la librairie-papeterie, les feuilles blanches, les cahiers d'écolier, les gommes, les crayons. Tout cela était trop cher pour moi. Pour gagner un peu plus d'argent, chaque fois que je le pouvais, j'allais à la gare y attendre des voyageurs. Je portais leurs valises. Ainsi, j'ai pu acheter des feuilles de papier, un crayon, une gomme, et un grand cahier dans lequel je notais mes premiers mensonges. (LTM, 48-49)

Certains éléments familiers « connotent⁶³⁰ » *Le Grand Cahier*, le rappelant dans le texte, mais croisant également des événements qui lui sont étrangers, voire qui le contredisent. Ainsi, les compositions du premier opus renseignent sur les travaux effectués par les jumeaux tout le jour durant (GC, 16-17). Néanmoins, ces derniers disent entasser le bois, et c'est la grand-mère qui le vend au marché. De la même manière, lorsque les enfants ont besoin d'argent, ils vont en réclamer au curé du village (GC, 68-70). L'épisode de l'harmonica est également présent dans *Le Grand Cahier* (GC, 97-98), mais les services rendus ne sont pas mentionnés. Trois éléments vont clairement à l'encontre du *Grand Cahier* : Lucas ne parle pas et il doit attendre pour acheter du matériel d'écriture. Dans *Le Grand Cahier*, les jumeaux se livrent simplement à un « exercice de cécité et de surdité » (GC, 41-42), puis simulent leur surdité pour ne pas aller à l'école (GC, 150). Ils n'ont effectivement pas suffisamment d'argent pour acheter du matériel scolaire, mais s'en procurent tout de même en intimidant le libraire (GC, 31).

⁶³⁰ Nous empruntons le terme à Roland Barthes, « L'effet de réel », *art. cit.*, p. 88.

Enfin, une rupture de taille apparaît : Lucas est seul, et non accompagné par son frère jumeau, Klaus, supposé avoir écrit *Le Grand Cahier* avec lui. Ce dernier semble toutefois faire un séjour dans la même ville et apercevoir son frère depuis sa fenêtre : « Parfois un enfant, plus jeune que moi il me semble, un enfant claudiquant traverse la place. Il joue un air de son harmonica, il entre dans un bistrot, il en sort, il entre dans un autre. » (TM, 136) Là encore, les échos se confrontent à des différences : Antonia, nouvelle mère, dépose Klaus et sa petite fille Sarah chez ses parents pour les protéger de la guerre qui a court dans la capitale. Le texte reprend ainsi la disposition du *Grand Cahier*. Changent l'identité de la (demi-)sœur, l'existence d'un grand-père en plus de la grand-mère et la gentillesse des grands-parents. Comme dans le premier opus, le quotidien des deux enfants est perturbé par « les alertes et les bombardements » (TM, 134).

La dernière phrase de l'énoncé de Lucas achève de semer le doute, puisque ce dernier affirme écrire « [s]es premiers mensonges » dans un « grand cahier », que l'article indéfini n'empêche pas d'assimiler *au Grand Cahier*. Le pacte de lecture du premier tome (« la composition doit être vraie » (GC, 33) semble donc réduit à néant, ce qui pourrait mener le lecteur à relire intégralement, rétrospectivement, les compositions des jumeaux comme des fictions issues de l'imagination d'un enfant. Il conserve néanmoins une certaine méfiance envers cette déclaration, puisque le texte qu'il lit se présente lui-même comme un « troisième mensonge ».

Le troisième Mensonge pratique donc un art du brouillage, déformant, transformant et dénonçant comme faux, régulièrement, les faits du premier opus. La fonction anaphorique du personnage fait défaut, puisque celui-ci doit être constamment réinterprété par le lecteur, au terme d'incessants rappels qui lui font comprendre qu'il ne peut pas tout à fait se reposer sur les connaissances qu'il a amassées dans *Le Grand Cahier*. De fait, Lucas raconte également avoir profité de la mort d'un homme tombé sur une mine pour traverser la frontière en passant sur son corps (TM, 76), comme les enfants du premier tome. Seulement, il ne s'agit pas cette fois du père mais d'un déserteur inconnu (TM, 56), alors qu'il a quinze ans (TM, 102). Le personnage est ainsi morcelé par le récit, lui-même disséminé dans les œuvres, sujet à métamorphoses.

La lecture devient alors une enquête, le lecteur tente de construire le sens des personnages en prenant en compte le dit du texte, tout en ne s'y fiant pas entièrement. *Le*

Grand Cahier est d'ailleurs thématiqué et commenté dans les autres opus, ce qui permet d'en saisir les transformations. Dans *La Preuve*, il est rédigé par Lucas qui le destine à Claus :

- [...] J'y fais des corrections, j'élimine, je supprime tout ce qui n'est pas indispensable.
- Vous corrigez, vous éliminez, vous supprimez. Votre frère Claus n'y comprendra rien. (LP, 124)

Ce passage met en abyme la dynamique des romans d'Agota Kristof, et Claus apparaît comme un reflet du lecteur tentant de les interpréter. L'autrice qui contrôle son récit se donne la liberté de corriger à sa guise, sans se soucier de la linéarité de la diégèse.

Dans *Le troisième Mensonge*, *Le Grand Cahier* est explicitement envisagé comme une fiction : « Ainsi, j'ai pu acheter des feuilles de papier, un crayon, une gomme et un grand cahier dans lequel je notais mes premiers mensonges. » (TM, 48-49) La présence de son frère auprès de lui à cette époque est elle-même démentie : « Je sais très bien que dans cette ville, chez Grand-Mère, j'étais déjà seul, que même à cette époque j'imaginai seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude. » (TM, 68) La narration à la première personne du pluriel du *Grand Cahier* est interprétée *a posteriori* : elle exprimerait le souhait intime de Lucas de retrouver son frère et de former avec lui une communauté contre la solitude.

Dans *Le troisième Mensonge*, enfin, le « grand cahier » change de main et, même, se dissémine dans le texte. S'il a au début l'air d'un journal écrit par Lucas pendant son enfance, ce dernier, alors qu'il se présente chez son frère,

- sort un grand cahier d'écolier qu'il pose sur une table.
- Voici mon dernier manuscrit. Il est inachevé. Je n'aurai pas le temps de le finir. Je te le laisse. Tu le finiras. Il faut que tu le finisses. (TM, 103)

La mention du « grand cahier d'écolier » fait immédiatement penser au Grand Cahier du premier tome. Si tel est le cas, Lucas a menti au début de l'œuvre. Mais peut-être est-ce un ouvrage différent, preuve que le Grand Cahier n'est pas unique, et qu'il y en a autant que de versions de l'histoire. De plus, la demande de Lucas à Klaus, par ailleurs lui aussi écrivain (TM, 159), est hautement symbolique, et renseigne sur la relation en miroir des deux frères.

Le rôle de chacun des personnages, leur histoire, ainsi que la nature du *Grand Cahier*, sont donc remodelés, démultipliés – les prénoms Lucas et C(K)laus sont d'ailleurs des anagrammes, témoignant de l'emprise d'un archilocuteur et de la fictionnalité du récit. Il s'agit à présent d'interpréter ces bouleversements. L'intérêt n'est pas tant dans les métamorphoses elles-mêmes que dans ce qu'elles mettent en avant, comme le montre un dialogue entre Lucas et la libraire autour de son écriture :

- Ce qui m'intéresse, c'est de savoir si vous écrivez des choses vraies ou des choses inventées.

Je lui réponds que j'essaie d'écrire des histoires vraies mais à un moment donné, l'histoire devient insupportable par sa vérité même, alors je suis obligé de la changer. Je lui dis que j'essaie de raconter mon histoire, mais que je ne le peux pas, je n'en ai pas le courage, elle me fait trop mal. Alors j'embellis tout et je décris les choses non comme elles se sont passées, mais comme j'aurais voulu qu'elles se soient passées. » (TM, 14)

La réponse de Lucas éclaire tant, rétrospectivement, *Le Grand Cahier* et *La Preuve*, que *Le troisième Mensonge* à la lecture. Sa dimension autoréférentielle est particulièrement marquée par l'usage du présent, qui l'actualise dans la situation d'énonciation, et du discours indirect, qui permet de fondre le discours dans la narration. La libraire incarne ici le lecteur, qui tente de démêler la vérité du mensonge en reconstituant les faits alors que, nous dit le roman, l'intérêt est ailleurs, dans ce que cette écriture dit de la subjectivité du personnage-narrateur, de sa façon de négocier avec le réel en créant sa propre vérité, à l'aide de la fiction. Lucas laisse transparaître l'archilocuteur, l'autrice se dissimulant sous son personnage.

C'est donc, comme dans *Transit*, dans la confrontation des récits qu'il nous faut aborder le sens de la relation entre les jumeaux et reconstituer le passage du « nous », marqueur d'une étrange fusion, au discours de l'absence, voire de l'inexistence, de l'autre. En effet, alors que Lucas reprend enfin contact avec Klaus, ce dernier tente de nier qu'il a un frère :

- Ici, Lucas T. J'aimerais parler à mon frère Klaus T.

Je me tais. La sueur coule le long de mon dos. Je dis enfin :

- C'est une erreur. Je n'ai pas de frère.

[...] C'est bien lui.

Je n'ai besoin d'aucune preuve pour le savoir. Je le sais. Je le savais.

J'ai toujours su qu'il n'était pas mort, qu'il reviendrait. (TM, 95-97)

Selon nous, l'évolution de la relation entre les jumeaux indique une réflexion sur la figure du double et sur la question de la scission identitaire de l'individu cherchant à fuir son passé, que la figure du jumeau représente concrètement.

2.2. « Réductions à l'infini⁶³¹ » de la scission identitaire originelle

Ces répétitions et transformations du récit et des personnages ont comme effet leur « dilatation sémantique⁶³² ». Pour reprendre les mots de Lucien Dällenbach, « résultat d'un transcodage qui la rend originale, la mise en abyme se préoccupe moins cette fois de porter un coup décisif à l'illusion référentielle que de se muer en *embrayeur d'isotopie* et de réaliser ainsi une pluralisation du sens⁶³³. » La réduction de personnages-miroirs, d'épisodes et de relations spéculaires permet de réfléchir aux relations qui unissent les jumeaux, et plus largement à la question de la scission identitaire, qui nous semble centrale dans *La Trilogie* et reproduite différemment d'œuvre en œuvre, interrogeant à chaque fois sa relation avec le Double et, par extension, à l'autre et à soi-même. Ainsi, *Le Grand Cahier* nous semble élaborer la fiction de la fusion idéale et originelle avec l'autre, aussi quelque peu tyrannique puisqu'elle n'autorise pas l'individualité de chacun à se développer. C'est pourquoi Melinda Mod la qualifie de schizophrénique⁶³⁴, ce que laisse également supposer le retour opéré sur le texte par *Le troisième Mensonge* : le « nous » du premier opus pourrait ne pas imbriquer deux moi fusionnels, mais caractériser un « je » tentant de se dédoubler dans un « nous », pour créer fantasmatiquement l'illusion de la présence de l'autre. Il matérialiserait alors la scission identitaire du personnage, due au traumatisme de la perte de son frère et de l'ensemble de sa famille, puis de la guerre. Le « nous » serait en ce sens emblématique du fonctionnement des protagonistes de la trilogie, qui aspirent désespérément à retrouver l'origine idéale de la fusion avec l'autre, mais se heurtent à l'impossibilité du lien.

⁶³¹ La réduction à l'infini est selon Lucien Dällenbach un type de mise en abyme qui consiste à refléter sans cesse un même segment (*Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme, op. cit.*, p. 51).

⁶³² *Ibid.*, p. 77.

⁶³³ *Ibid.*, p. 79. En italique dans le texte.

⁶³⁴ Melinda Mod, « Agota Kristof, une écriture de ruines aspirant à la survie : décryptage de la figure du double dans *Le Grand Cahier* », *art. cit.*, p. 69.

Lucas veut retrouver cet idéal, lorsque dans *Le troisième Mensonge*, il se fait appeler Claus :

La femme s'en va et le policier tend un questionnaire à l'enfant. [...]
Quand l'enfant rend le questionnaire, le policier le relit à haute voix :
- Nom et prénom : Claus T [...]. (TM, 79)

De la même manière, Klaus, devenu écrivain, prend pour nom de plume Klaus Lucas, tout en refusant d'accréditer l'existence de son frère qui, lui, doute de l'existence du sien : « Quant à mon frère, il n'a peut-être jamais existé. » (TM, 72)

Ce phénomène fait écho à des théories de Melanie Klein, qui analyse dans un essai le sentiment de manque, d'incomplétude et de solitude, qui serait selon elle lié à un défaut d'intégration de toutes les parties scindées du Moi. Le sujet, refoulant des expériences ou des parties de lui-même qu'il juge mauvaises ou en désaccord avec l'image de lui qu'il essaye d'ériger – ce que nous remarquons déjà dans *Le Nez qui voque* – ne parvient pas à se comprendre entièrement, incompréhension qui se manifeste par le sentiment de solitude. Melanie Klein lie justement ce manque identitaire au rêve d'avoir un jumeau qui nous comprendrait et nous permettrait de retrouver une unité perdue :

Full and permanent integration is never possible for some polarity between the life and death instincts always persists and remains the deepest source of conflict. Since full integration is never achieved, complete understanding and acceptance of one's own emotions, phantasies and anxieties is not possible and this continues as an important factor in loneliness. The longing to understand oneself is also bound up with the need to be understood by the internalized good object⁶³⁵. One expression of this longing is the universal phantasy of having a twin – a phantasy to which Bion drew attention in an unpublished paper. This twin figure as he suggested, represents those un-understood and split off parts which the individual is longing to regain, in the hope of achieving wholeness and complete understanding ; they are sometimes felt to be the ideal parts. At other times the twin also represents an entirely reliable, in fact, idealized internal object⁶³⁶.

⁶³⁵ La relation d'objet désigne un mode de relation du sujet au monde, résultant de l'organisation de la personnalité et de projections fantasmatisques vers des objets, c'est-à-dire des personnes avec qui on entre en relation et qui sont construites par des pulsions déterminant notre vision d'elles. Le bon objet internalisé représente particulièrement la construction positive qui été intériorisée lors de la relation primitive entre la mère et l'enfant. Melanie Klein, *Envy and Gratitude*, dans *Envy and Gratitude, and Other Works : 1946-1963*, London, Hogarth Press : Institute of psychoanalysis, 1975 (1963), p. 177-182.

⁶³⁶ Melanie Klein, *On the Sense of Loneliness*, dans *Envy and Gratitude, and Other Works : 1946-1963*, op. cit., p. 302. « Une intégration entière et permanente [du Moi] n'est jamais possible, puisqu'une certaine polarité entre les instincts de vie et de mort ne peut que subsister et reste la source la plus importante de conflit. Comme cette intégration n'est jamais achevée, la compréhension et l'acceptation totale de ses propres émotions, fantasmes et angoisses est impossible, ce qui constitue un facteur de solitude important.

La Trilogie matérialise cette quête d'un double idéal pour construire un Moi unitaire, visant à combler les lacunes existentielles et identitaires. Mais elle atteste aussi d'une méfiance de l'autre, en qui on a peur de se perdre.

Klaus voit effectivement le retour de son frère dans sa vie comme une menace qui réveille un passé traumatique et qu'il doit repousser :

Je dois me défendre. Je dois défendre Mère [avec qui il vit]. Je ne veux pas que Lucas détruise notre tranquillité, nos habitudes, notre bonheur. Je ne veux pas de bouleversement dans notre vie. Ni Mère ni moi ne supporterions que Lucas recommence à fouiller dans le passé, à remuer des souvenirs, à poser des questions à Mère. (TM, 97)

Deux champs lexicaux s'opposent : celui de la destruction associée au retour de Lucas et celui de la tranquillité, liée à la vie que mène Klaus sans son frère. Si cette dernière est bien sans surprises, et donc rassurante, elle est en réalité loin d'être heureuse. La mère des jumeaux, devenue folle de douleur et de culpabilité pour avoir causé la disparition de l'un de ses fils, perpétue le souvenir de Lucas comme s'il était présent et redirige sa colère vers Klaus, gâchant son enfance :

J'entre dans la cuisine. Mère me regarde et remet dans le buffet la troisième assiette destinée à Lucas, ou bien elle lance l'assiette dans l'évier où, naturellement, elle se casse, ou encore elle sert Lucas comme s'il était là.

Il arrive aussi que Mère vienne dans la chambre des enfants au milieu de la nuit. Elle tapote l'oreiller de Lucas, elle lui parle :

- Dors bien. Fais de beaux rêves. À demain.

Après cela, elle s'en va, mais il arrive aussi qu'elle reste plus longtemps à genoux à côté du lit, et qu'elle s'endorme, la tête posée sur l'oreiller de Lucas.

Je reste immobile dans mon lit, je respire le plus doucement possible, et quand je me réveille, le lendemain matin, Mère n'est plus là. Je touche l'oreiller dans l'autre lit, il est encore humide des larmes de Mère.

Quoi que je fasse, ce n'est jamais assez bien pour Mère. Qu'un petit pois tombe de mon assiette, elle dit :

- Tu n'apprendras jamais à manger proprement. Regarde Lucas, il ne salit jamais la nappe. (TM, 148)

Le présent itératif décrit ici des habitudes récurrentes. L'existence, littéralement, d'un « autre lui-même » qui hante son existence, loin d'illustrer un fantasme de complétude

Le désir de se comprendre est aussi couplé avec le besoin d'être compris par le bon objet internalisé. Une expression de ce désir est le fantasme universel d'avoir un jumeau – un fantasme que Bion a porté à notre attention dans un article non publié. La figure gémellaire, il l'explique, représente ces parties incomprises et scindées que l'individu désire retrouver dans l'espoir de parvenir à une complétude et une compréhension entière de soi ; elles sont parfois envisagées comme des parties idéales. À d'autres moments, le jumeau représente un objet interne entièrement digne de confiance, et en réalité idéalisé. » (Nous traduisons)

comme dans le cas de Lucas, aboutit pour Klaus à une négation sans cesse reconduite de son être. Lucas apparaît à la mère comme un double idéalisé de Klaus, dont ce dernier ne pourra jamais compenser l'absence. À cause de l'impossibilité de concurrencer cet idéal, Klaus est poussé à disparaître (« Je reste immobile dans mon lit, je respire le plus doucement possible »). La relation à son frère est également, par conséquent, une relation de culpabilité : culpabilité de celui qui reste en lieu et place de l'autre, et qui rappelle constamment à la mère le fait qu'il est seul, incomplet (« J'entre dans la cuisine. Mère me regarde et remet dans le buffet la troisième assiette destinée à Lucas »). La culpabilité se mue facilement en rancœur, dans des pensées adressées à son frère : « Je lui dis que, s'il est mort, il a de la chance et que j'aimerais bien être à sa place. Je lui dis qu'il a eu la meilleure part, c'est moi qui dois porter la charge la plus lourde. » (TM, 156)

Klaus finit par reconnaître officiellement son frère, mais seulement après le suicide de ce dernier, qui s'est jeté sous un train. Il lui rend hommage en l'enterrant auprès de leur père et rêve d'une nouvelle communion, qui ne serait possible que dans la mort :

Je reviens au cimetière tous les jours. Je regarde la croix où est inscrit le nom de Claus, et je pense que je devrais la faire remplacer par une autre qui porterait le nom de Lucas.

Je pense aussi que nous serons bientôt de nouveau tous les quatre réunis. Une fois que Mère sera morte, il ne me restera plus aucune raison de continuer.

Le train, c'est une bonne idée. (TM, 162-163)

Cette reconnaissance est ambivalente, puisque Klaus n'a pas apposé le véritable nom de Lucas sur sa tombe et qu'il n'envisage de le faire qu'au conditionnel. En ce sens, il reconnaît moins l'identité spécifique de Lucas que l'existence d'un autre lui-même, à qui il refuse, en quelque sorte, son individualité, rappelant la narration du *Grand Cahier*. Dans le même temps, cette mort de l'autre soi achève de figurer la scission identitaire de celui qui est resté vivant et qui ne peut alors accéder à la complétude que dans la mort.

Par ailleurs, une série de rêves de Lucas dans *Le troisième Mensonge*, mises en abyme de l'énoncé, révèlent les mécanismes inconscients de la relation entre les frères. Dans le premier, Klaus meurt par accident en tombant d'un muret sur lequel il marchait sans difficulté dans son enfance, suscitant la tristesse de Lucas (TM, 23). Dans ce rêve, la mort représente alors la perte de cette relation, envisagée en lien avec l'enfance et un idéal familial. En effet, après sa mort, « le visage [de Klaus] se décompose, les yeux disparaissent, et [Lucas] ne tien[t] plus dans [s]es mains qu'un crâne anonyme et friable

qui s'écoule entre [s]es doigts comme du sable fin. » (TM, 23-24) Le sable fin, symboliquement, renvoie à l'écoulement du temps, perceptible également dans la décomposition rapide du visage de Klaus et dans son anonymat, qui traduit la perte de son souvenir. Ce rêve rappelle l'incertitude effective de Lucas quant à l'existence de son frère, qui s'accompagne d'un refoulement de l'enfance traumatique : l'autre (et le soi) idéal est perdu avec les souvenirs, mais il se manifeste à l'inconscient par le rêve, qui tente de le restituer à l'esprit du personnage, avide d'oubli mais également dépossédé d'une part de lui-même : « Et celui qui était couché dans l'autre lit de la petite chambre, et qui respirait au même rythme que moi, ce frère dont je crois encore savoir le nom, était-il mort, ou n'avait-il jamais existé ? » (TM, 26)

Dans le deuxième rêve, Lucas retrouve Klaus, qui l'invite dans leur maison d'enfance. Il lui avoue le vide intérieur qui l'assaille :

- J'ai traversé la vie et je n'ai rien trouvé.
- Mon frère dit :
- Il n'y a rien à trouver. Que cherchais-tu ?
- Toi. C'est pour toi que je suis revenu.
- Mon frère rit :
- Pour moi ? Tu le sais bien, je ne suis qu'un rêve. Il faut accepter cela.
- Il n'y a rien, nulle part. (TM, 59)

Bien que le texte restitue un dialogue, la modalité du rêve indique que ce dernier est intérieur : Lucas ne parle pas à Klaus, mais se dédouble en deux parts inconscientes de lui-même, dont une est matérialisée par Klaus. La quête de Lucas, qui s'extériorise dans la quête d'un frère, est en réalité une quête de parties de lui-même qu'il a perdues avec son frère, impossible puisque le protagoniste la transforme en quête d'un autre.

Dans le troisième rêve, alors que son frère tente de le pousser à voir leurs parents qu'il ne veut pas rencontrer (« Tu dois les voir au moins une fois, une seule fois ! » (TM, 60)), Lucas le frappe à mort à l'aide d'un cendrier avant de quitter la maison (TM, 60). Il rencontre alors un vieillard qui lui donne raison :

- Tu as fait ce que tu devais faire. C'est bien. Peu de gens font ce qu'il faut faire.
- Je dis :
- C'est parce qu'il a voulu ouvrir la porte [de la chambre des parents].
- Tu as bien fait. Tu as bien fait de l'en empêcher. Il fallait que tu le tues. Comme cela tout rentre dans l'ordre des choses.
- Je dis :
- Mais il ne sera plus là. Peu importe l'ordre, si lui ne doit plus jamais être là.

Le vieillard dit :

- Au contraire. Désormais, il sera à tes côtés à chaque instant et en tous lieux. (TM, 61).

Le meurtre du frère représente dans ce contexte le meurtre de la part de lui-même qui le pousse à vouloir retrouver ses parents, source de souffrance puisqu'elle ouvre la porte à un passé traumatique. Le passage anticipe la fin du roman et Lucas fait bien figure de miroir de Klaus, niant l'existence de son frère et ne finissant par l'accepter qu'après sa mort. Le fantasme de la mort du jumeau apparaît de la même manière comme un moyen de retrouver l'unité intérieure que le frère, par son existence, vole en se constituant comme un autre soi-même, doté d'une volonté propre et hors du contrôle de Lucas, à la manière d'un Horla⁶³⁷ dangereux. Le lecteur peut ici entrevoir la raison qui a poussé Lucas – tout comme Klaus – à s'appropriier le nom – donc l'identité – de son frère.

Ainsi, la quête du frère perdu est aussi, et peut-être avant tout, une quête de soi. La présence du jumeau menace sans cesse de dissolution identitaire, comme si trouver l'autre revenait à se perdre soi-même, à se noyer en lui et dans ce qu'il invoque. La transfiguration découlant des retrouvailles est idéalisée mais aussi jugée menaçante, parce que l'autre risque de nous absorber, donc de nous faire disparaître, de nous effacer par l'idéal même qu'il constitue et qui met en relief nos insuffisances. L'appropriation du nom et de l'identité de l'autre après sa mort semble la seule manière d'exister entièrement, et permet de réaliser fictivement l'idéal de fusion avec le jumeau. Lucas ne peut espérer être entier qu'en étant Claus Lucas, et Klaus en étant Klaus Lucas, manière de posséder l'autre tout en restant soi. Les contours du soi restent toutefois menacés, comme en témoigne le dernier rêve de Lucas, dans lequel il retrouve enfin ses parents et se présente comme Claus. Or, Klaus se trouve lui aussi dans la maison, revenu sous les traits d'un enfant de quatre ans (alors que Lucas est adulte). Lucas prend alors conscience de lui-même : « Père, père, laissez-moi entrer. Je me suis trompé. Mon nom est Lucas. Je suis votre fils, Lucas. » (TM, 89). Après quoi, il est comparé par sa mère à son frère, comme Klaus est comparé à Lucas par cette dernière dans la diégèse : « Klaus n'est pas parti, lui. » (TM, 90) Signe que, malgré les années, les différences et la mort, l'intégrité identitaire de l'un ne cesse d'être menacée par l'existence de l'autre qui, par sa présence même, empêche le jumeau vivant de se singulariser, de s'affirmer, de se connaître. C'est aussi de cette façon que Marie-Noëlle Riboni-Edme interprète le « nous » du *Grand*

⁶³⁷ Guy de Maupassant, *Le Horla*, Paris, Gallimard, 2014 (1887).

Cahier : selon elle, il « exprime à la fois le refus et la marque de la division : je ne peux trouver mon identité que grâce à l'autre ; mais cet autre est tellement identique à moi que je ne sais plus qui je suis⁶³⁸ ».

En somme, les jeux de doubles, dans *La Trilogie des jumeaux*, rédupliquent toujours une mise en abyme semblable, concernant les relations à l'autre soi que constitue le jumeau, reflet de l'autre *en soi* qui habite tout un chacun. Dans les deux cas, le personnage est tiraillé entre la recherche d'un double idéal qui viendrait le compléter et la peur que ce double ne finisse par prendre sa place, son identité, son existence. Cette quête s'avère vouée à l'échec, et surtout, elle n'a de fin que dans la mort.

Elle est aussi sans cesse rejouée dans les œuvres, par les réductions et par la récurrence de la thématique du double à travers la présence d'autres personnages, nouvelles copies qui compensent momentanément la perte du jumeau. Dans *Le troisième Mensonge*, Klaus annonce – sans que l'information puisse être vérifiée – que ses petits-enfants, jumeaux eux aussi, se prénomment « évidemment » Klaus et Lucas (TM, 106). Pendant son enfance, il entretient une relation fusionnelle avec Sarah, la fille d'Antonia, sa mère adoptive. Celle-ci apparaît comme un substitut de son frère : « Chaque fois qu'Antonia me berçait, je sentais les mouvements du bébé, et je croyais que c'était Lucas. Je me trompais. C'est une petite fille qui est sortie du ventre d'Antonia. » (TM, 118) Cette relation se transforme finalement en amour incestueux qui mène à la séparation des deux enfants par Antonia (TM, 149), signe de l'impossibilité de la fusion avec l'autre idéal. Dans *La Preuve*, l'enfant que Lucas adopte, Mathias, sert aussi de substitut à C(K)laus. Ce dernier écrit, comme son père adoptif, « [s]on grand cahier » (LP, 132) et se démarque notamment, comme les enfants du premier opus de la trilogie, par sa grande intelligence et son caractère studieux. Cette relation se termine aussi tragiquement quand, jaloux d'un autre enfant qui rappelle également à Lucas le frère disparu, Mathias se donne la mort (LP, 168). Ces doubles fantômes qui hantent les récits ne font que rappeler la solitude du personnage et son impossibilité de se sentir entier, complet, sans la présence d'un autre lui-même à ses côtés – autre lui-même qui se fait tant évanescence qu'envahissant, menaçant d'annihiler la singularité de son double.

⁶³⁸ Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof : écrire la division*, op. cit., p. 126.

Chapitre 3. Enfants lecteurs et écrivains

Nous avons pu constater que plusieurs enfants-lecteurs et écrivains traversent notre corpus. D'un côté des enfants érudits, comme Mille Milles du *Nez qui voque* et Abdo-Julien de *Transit*, aux références savantes et nombreuses, vont à l'encontre des représentations conventionnelles et attendues d'une jeunesse naïve et ignorante⁶³⁹. D'un autre côté, au contraire, la lecture et l'écriture peuvent être inscrites dans un processus d'apprentissage : l'enfant de Chamoiseau ne sait pas encore lire ni écrire, tandis que celui de Mabanckou lit (à première vue) *mal*. D'autres, enfin, comme Momo de *La Vie devant soi* et Michel de *Demain j'aurai vingt ans*, s'inspirent d'écrivains pour lire et écrire le monde, faisant de la littérature un outil de transformation sociale. Dans tous les cas, les personnages-enfants deviennent les réceptacles de conceptions singulières de la lecture et de l'écriture, qu'il s'agira de définir en envisageant la fiction d'enfance comme une mise en abyme de l'art poétique et de la posture de son auteur, mais aussi comme un jeu, une mise en scène au potentiel ludique, créateur ou ironique.

Selon Laurent Lepaludier, un des éléments permettant de reconnaître un passage métatextuel est la présence d'« analogies entre des éléments du récit et des aspects de l'acte de communication littéraire⁶⁴⁰ ». Nous avons déjà étudié le cas particulier des enfants écrivant dans un journal ou un carnet (*Le Nez qui voque*, *Le Grand Cahier*) ; il s'agit à présent de s'interroger, non seulement sur le processus de l'écriture, mais aussi sur la figuration de la lecture et de l'écriture qu'implique la mise en scène d'un lecteur-écrivain enfant. André Belleau affirme que « le roman qui met en scène un écrivain accomplit une réitération et même un dédoublement de l'auteur, de l'écriture et d'une idée de la littérature⁶⁴¹. » Par rapport aux littératures francophones contemporaines, Lise Gauvin ajoute que

l'écrivain-personnage n'y est plus simple acteur ou actant du récit mais un être en situation d'écriture qui participe de l'élaboration du livre et, pour ce faire, en appelle à la complicité du lecteur. [...] Ces fictions jouent avec les codes littéraires et inventent un dialogue constamment

⁶³⁹ Jean-François Hamel souligne à cet égard qu'« enfance et mémoire, si elles sont intimement liées, demeurent profondément antithétiques » (« Tombeaux de l'enfance : pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *art. cit.*, p. 97).

⁶⁴⁰ Laurent Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », *loc. cit.*, paragraphe 18.

⁶⁴¹ André Belleau, *Le Romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 1999 (1980), p. 23.

repris entre l'auteur et son texte, comme une question posée à la littérature et dont la réponse est toujours différée. [...] L'autoréflexivité dont font preuve plusieurs romans écrits par des auteurs francophones correspond à la fois à un besoin de justification du littéraire dans l'ensemble des discours sociaux et à un désir tout aussi prégnant de déconstruire ou plutôt de déplacer les frontières de la fiction en mettant en évidence la relativité et la complexité du rapport entre les mots et les choses. « Je pense que la littérature contemporaine ne peut pas ne pas être une littérature des littératures », me confiait Chamoiseau en 2007⁶⁴².

Étudier les nombreux personnages-écrivains dans les littératures francophones n'est pas une entreprise nouvelle. Mais, dans notre perspective, il convient de s'interroger sur la démarche singulière visant à représenter un lecteur et un écrivain en miniature. La découverte de la lecture et de l'écriture par l'enfant constitue un topos du récit d'enfance. Souvent, l'enfant apparaît comme un prodige, sachant lire et écrire à un âge précoce.

De plus, concevoir un enfant lecteur et écrivain permet d'interroger son rapport à la norme qui inclut des règles de lecture et d'écriture, incarnée par l'institution scolaire ou les classiques littéraires. Pour l'auteur qui écrit l'œuvre, l'enfant lecteur et écrivain a tout à la fois un potentiel ludique et critique. Lecture et écriture sont, en ce sens, complémentaires : la première participe de l'apprentissage de la seconde ou inversement, comme le souligne Paule Constant : « Chaque fois que je lis un texte, je le réécris en le lisant. Peut-être que pour moi lire a été écrire. » (MA, 914) De façon générale, les œuvres semblent figurer un itinéraire de la lecture à l'écriture, d'une conception à une pratique du récit.

1. Enfants érudits

Deux figures d'enfants-érudits apparaissent dans notre corpus : Mille Milles du *Nez qui voque* et Abdo-Julien de *Transit*. Dans les deux cas, l'enfant-narrateur accumule les références historiques, culturelles et littéraires, l'un à l'écrit, l'autre oralement. C'est pourquoi Jean-François Hamel qualifie les personnages-enfants de Ducharme de « prosopopées de la mémoire⁶⁴³ ». Point n'est besoin de rappeler l'érudition d'Abdo-Julien, et la manière dont elle souligne l'éducation de ce dernier, par opposition au

⁶⁴² Lise Gauvin, *Le Roman comme atelier : la scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019, p. 7-9.

⁶⁴³ Jean-François Hamel, « Tombeaux d'enfance : pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », *art. cit.*

personnage déscolarisé de Bachir. La posture très différente de Mille Milles offre l'avantage d'être couplée à la mise en scène de la lecture et de l'écriture, parce que ce dernier écrit son journal intime.

1.1. Effets d'annonce et redoublement de l'écriture : le paratexte du Nez qui voque

Réjean Ducharme s'est toujours refusé aux apparitions et prises de parole publiques – ce qui constitue une prise de position dans le champ littéraire. *A priori*, et puisque la posture d'un écrivain se construit aussi à partir de ses discours littéraires et publics, il est difficile de considérer les énoncés de Mille Milles comme le miroir fidèle des prises de position de Ducharme. Une telle affirmation reviendrait à traiter le texte comme un document reflétant les idées de l'auteur, ainsi qu'à nier la nature même du texte de fiction.

Or, *Le Nez qui voque* développe une éthique de l'écriture dans le paratexte, lieu de flottement par excellence entre la parole de l'auteur et celle du récit, que Gérard Genette définit ainsi :

Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs, et plus généralement au public. Plus que d'une limite ou d'une frontière étanche, il s'agit ici d'un *seuil*, ou – mot de Borges à propos d'une préface – d'un « vestibule » qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer, ou de rebrousser chemin. « Zone indécise » entre le dedans et le dehors, elle-même sans limite rigoureuse, ni vers l'intérieur (le texte) ni vers l'extérieur (le discours du monde sur le texte), lisière, ou, comme disait Philippe Lejeune, « frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture ». Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non seulement de transition, mais de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente [...] ⁶⁴⁴.

Comme la visée est de présenter, d'orienter, le texte et sa lecture, le paratexte joue une fonction métatextuelle. Il implique la présence sous-jacente, même sans signature avouée, d'un énonciateur extérieur au corps du texte. Par la présence d'un péritexte ⁶⁴⁵ – une

⁶⁴⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987, p. 7-8. En italique dans le texte.

⁶⁴⁵ Genette distingue le péritexte, c'est-à-dire le paratexte situé « autour du texte, dans l'espace même du

épigraphe et une préface à l'ouverture du roman – Ducharme, même s'il refuse de prendre la parole publiquement et en son nom, ne s'en revendique pas moins symboliquement maître de son œuvre et garant de sa signification. Le paratexte prépare aussi le discours de Mille Milles dans l'œuvre. L'épigraphe et la préface, non signées, s'écartent des conventions tout en anticipant des procédés qui se généraliseront au cœur du roman. Ainsi l'épigraphe, contenant traditionnellement une à deux citations marquantes, se présente ici comme une accumulation de (fausses ?) citations d'écrivains et de personnalités en tous genres. En plus de dissoudre l'orientation de lecture attendue, ces citations à l'élan rabelaisien⁶⁴⁶ sont pour la plupart tronquées et deviennent anecdotiques, ce que prouvent les premières lignes :

« Ah ! » (Colette.)
« Je me... » (Barrès. »
« Oh ! » (Kierkegaard.)
« Ah ! » (Platon.)
« Sur la... » (Mauriac.)
« Ich... » (Hitler) (NV, 9)

La singularité de ce que les guillemets présentent comme des citations est noyée sous la banalité de ces segments de phrases qui ne disent rien. Les interjections résonnent comme des échos creux et circulaires qui rappellent les dialogues absurdes d'un Beckett, par exemple. De plus, comme l'ont remarqué Élisabeth Nardout-Lafarge et Marie-Andrée Beaudet, la présence d'une citation de Hitler est dissonante et « charge par l'absurde la révocation sans appel de toute forme de domination, politique ou culturelle⁶⁴⁷. » Le « ich », « moi », pourrait également rejeter toute affirmation d'un moi totalitaire qui se présenterait comme un centre de gravitation, dominant et tout-puissant, refusant toute altérité.

Cette dédicace préfigure le nivellement idéologique, souvent remarqué par la critique⁶⁴⁸, qui a cours dans l'ensemble du roman, et même des trois premiers romans de

volume, comme le titre ou la préface, et parfois inséré dans les interstices du texte, comme les titres de chapitres ou certaines notes » (*Ibid.*, p. 10), et l'épitéxte, c'est-à-dire « tous les messages qui se situent, au moins à l'origine, à l'extérieur du livre : généralement sur un support médiatique (interviews, entretiens), ou sous le couvert d'une communication privée (correspondances, journaux intimes, et autres). » (*Ibid.*, p. 10-11)

⁶⁴⁶ Voir François Rabelais, « 7. De la librairie de Saint-Victor », dans *Pantagruel*, Paris, Bordas, 1991 (1532), p. 34-42.

⁶⁴⁷ Marie-Andrée Beaudet, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *art. cit.*, p. 108. Selon Élisabeth Nardout-Lafarge, cette citation « pourrait évoquer une culpabilité de la culture européenne, culpabilité qui entacherait aussi la littérature » (*Réjean Ducharme, une poétique du débris, op. cit.*, p. 103).

⁶⁴⁸ Voir Introduction, p. 24-25.

Ducharme. L'auteur cite constamment des écrivains de tous horizons, dont les passages et les noms sont souvent vidés de leur signification. Plus encore, Mille Milles, comme Bérénice dans *L'Avalée des avalées*, déforme les propos des auteurs qu'il cite. Dès les premières pages, il se réapproprie le concept de Surhomme inventé par Nietzsche pour l'appliquer aux automobiles :

Tout est pour les automobilistes sur la terre maintenant. [...] Au lieu de dire automobiliste, on devrait dire automobile et au lieu de dire automobile on devrait dire hommiliste. L'homme en automobile est l'homme supérieur que Nietzsche appelait. Hélas, cet homme supérieur est plus supermachine que superhomme. (NV, 15)

L'ironie est double : Mille Milles désinvestit le philosophe de son concept tout en renversant son sens. Alors que le Surhomme est pour Nietzsche associé à la volonté de puissance, un désir vital et créateur de dépassement, il devient pour l'adolescent un dépassement de l'homme par la technologie, et donc un rabaissement (« hélas »). Il est à la base de la haine des automobil(ist)es qui sera un poncif de l'œuvre, en tant qu'ultime symbole de l'âge adulte et de la société de consommation. Chateaugué sera renversée par une automobile transformée, par personnification, en monstre tout à la fois hargneux et féminin : « Une automobile rouge, une petite européenne fringante, plus jalouse encore que les autres de son droit de passage, glissait de côté à toute allure en criant victoire de tous ses pneus et s'abattait sur Chateaugué [...], seul être à âme au sein de ce football à moteur » (NV, 88). Selon Élisabeth Nardout-Lafarge, l'accumulation des noms d'écrivains et de philosophes dans les trois premiers romans de Ducharme,

pêle-mêle avec des marques de voitures, des noms de personnages historiques ou politiques, accumulés, énumérés, affichés avec trop d'ostentation, perdent leur fonction de marquage culturel. Ils ne disent plus la présence de la littérature mais relèvent d'une sorte de babil, d'écume du discours que le texte ramasse en même temps que des proverbes, des expressions idiomatiques, des slogans publicitaires, bref tout ce qui traîne dans la langue et que le texte réorganise, recycle⁶⁴⁹.

L'ultime exemple est la harangue de Mille Milles à l'encontre de Barrès, dans laquelle il le renvoie à l'« égalité plate du dictionnaire⁶⁵⁰ » :

Si vous n'êtes pas mort et si vous êtes blessé de ce que j'emploie votre nom dans un sens péjoratif, vous n'aviez qu'à ne pas laisser votre nom courir les rues. [...] Votre nom est comme tous les autres noms qu'on peut lire dans les dictionnaires et qu'on apprend à l'école. (NV, 127)

⁶⁴⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, une poétique du débris*, op. cit., p. 98-99.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 101.

Le locuteur de l'épigraphe, tout comme Mille Milles, s'emploie ainsi à « maghaner les classiques⁶⁵¹ ».

Tous deux se plaisent également aux jeux de mots, comme l'annonce le titre de l'épigraphe : « GLANÉ AU HASARD DE LEURS ŒUVRES POUR L'ÉDIFICATION (ÉRECTION) DES RACES (D'ÉRASME) » (NV, 9. En lettres majuscules dans le texte). Ce jeu de mots traduit l'usage ludique de la langue et suggère une désacralisation de l'épigraphe et de l'institution littéraire, les termes « édification » et « Érasme » étant tous deux rattachés à celui, plus ambigu, d'« érection », pouvant tout à la fois suggérer l'action d'ériger et comporter une connotation sexuelle qui préfigure la thématique de la sexualité et la parole désacralisatrice de l'adolescent, omniprésente dans le roman. De tels jeux de mots sont, de fait, l'un des traits de l'écriture de Mille Milles, les mots étant, comme les noms d'auteurs, interchangeables. Souvent, les phrases s'enchaînent moins par une mise en rapport du sens que par des rapprochements sonores : « J'aime quand cela rime. J'aime à commettre des crimes. J'aime à comète des crimes. » (NV, 31) ; « Nous nous détériorons. Térions. Riorons. » (NV, 73)

Enfin, la posture d'écrivain, ou plutôt d'anti-écrivain, construite dans la préface du *Nez qui voque* préfigure celle que tiendra Mille Milles dans le roman. Selon Gérard Genette,

la préface auctoriale assumptive originale, que nous abrègerons donc en *préface originale*⁶⁵², a pour fonction cardinale d'*assurer au texte une bonne lecture*. Cette formule simplette est plus complexe qu'il n'y peut sembler, car elle se laisse analyser en deux actions, dont la première conditionne, sans nullement la garantir, la seconde, comme une condition nécessaire et non suffisante : 1. *obtenir une lecture*, et 2. *obtenir que cette lecture soit bonne*⁶⁵³.

Il s'agit donc à la fois de capter l'attention du lecteur et de lui donner les informations jugées nécessaires à la lecture de l'œuvre. Or, la préface du *Nez qui voque*, reconnaissable au titre de préface qu'elle assume, répond étrangement au second objectif de par sa nature sibylline :

Quel est celui de ces deux pronoms démonstratifs qui est le meilleur : cela, ça ? Si c'est *ça* ce n'est pas *cela* et si c'est *cela* ce n'est pas *ça*.

⁶⁵¹ *Ibid.*, p. 104.

⁶⁵² Il s'agit de la préface présente dès la première publication du livre.

⁶⁵³ Gérard Genette, *Seuils, op. cit.*, p. 183. En italique dans le texte.

Un ciel de lit regarda un ciel et lui dit :
- Je ne suis pas un ciel de lit. Je suis un ciel.
Un ciel, qui ne voulait pas être pris pour un ciel de lit par les autres ciels,
regarda les autres ciels et leur dit :
- Je suis un ciel. Je ne suis pas un ciel de lit.
Je ne suis pas un homme de lettres. Je suis un homme⁶⁵⁴. (NV, 10)

Le propos, tout d’abord, est brouillé par les procédés de répétition et de contradiction qui envahissent ce court passage : « cela » et « ça », « ciel de lit » et « ciel » sont repris, intervertis. Il devient facile de perdre le fil – et le sens – du texte, d’autant plus que le premier paragraphe semble jouer arbitrairement avec des signifiants, tandis que le second use à profusion de l’équivoque pour mettre en doute toute interprétation unilatérale. Ensuite, à première vue, le second paragraphe revêt les traits d’un apologue à la leçon ambiguë. En effet, le ciel et le ciel de lit disent apparemment la même chose, en inversant simplement l’ordre de leurs phrases. Or, si le propos est le même, l’intention change. La première déclaration au discours direct semble un mensonge (un ciel de lit affirme ne pas être un ciel de lit) et la seconde une vérité (un ciel se dit ciel). Dans les deux cas, la déclaration vise à convaincre un auditoire. Comment, alors, interpréter la déclaration finale, la seule qui pourrait être attribuée explicitement à l’auteur de la préface, qui se revendique « homme » ? La critique a généralement conclu au rejet de l’institution littéraire et de la posture d’auteur par Ducharme⁶⁵⁵. Ce dernier « rejoue[rait] encore ce même désir d’échapper à toute catégorisation et à toute tradition imposée (que celle-ci soit québécoise ou européenne) » et exposerait une « déclaration d’existence⁶⁵⁶ ». Cette interprétation ne nous semble pas si évidente, car cette dernière phrase à la première personne imite, par un parallélisme de construction, l’énoncé du ciel de lit, c’est-à-dire du menteur. Si ce parallélisme de construction se révélait aussi un parallélisme de sens, la phrase serait alors à interpréter comme une antiphrase, et il faudrait alors lire exactement le contraire de ce qu’elle énonce : « Je suis un homme de lettres. Je ne suis pas un homme. » Le problème est que l’énoncé devient alors absurde, puisqu’un homme

⁶⁵⁴ Ces énoncés rappellent un passage de la notice biographique envoyée par Ducharme aux éditions Gallimard pour la parution de *L’Avalée des avalées*, en 1966 : « je me suis pris pour un commis de bureau et me prends encore aujourd’hui pour tel. Mais ceux qui embauchent des commis de bureau ne veulent pas me prendre pour un commis de bureau. Je ne travaille pas toujours et ne travaille pas toujours comme commis de bureau. » (Réjean Ducharme, *Romans*, *op. cit.*, p. 1918)

⁶⁵⁵ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, *op. cit.*, p. 33 ; Gilles Marcotte, « Le copiste », dans *Conjonctures*, n°50-50 (2011 (1997)), p. 164 : « Je ne suis pas un homme de lettres, je suis un homme. Voilà qui semble, au niveau des intentions, assez clair. » ; Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 104.

⁶⁵⁶ Marie-Andrée Beaudet, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L’hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l’écrivain périphérique », *art. cit.*, p. 109.

de lettres est bien avant tout un homme, comme un ciel de lit est une sorte, toute relative, de ciel. Cette préface dévoile donc plutôt l'ambivalence de Ducharme par rapport à sa fonction d'écrivain, voulant et ne voulant pas être reconnu comme tel. Ce double positionnement est d'ailleurs souligné par Gilles Marcotte :

On ne refuse vraiment la littérature que si l'on est dedans ; le statut d'écrivain, que lorsqu'on y a accès. Autrement, ça servirait à quoi ? Celui qui déclarait à Gérald Godin, en 1966 : « Je ne veux pas être pris pour un écrivain », le narrateur qui dit, au début du *Nez qui voque* : « Je rédige cette chronique pour les hommes comme ils écrivent des lettres à leur fiancée », et qui donc rêve d'une communication intime, vraie, sans apprêt, enverra bientôt cette lettre à Paris, chez Gallimard. Après la publication, il se cachera pour se dérober au cirque médiatique, mais cette dérobade même sera exploitée par le cirque avec un enthousiasme redoublé. Tout cela, Réjean Ducharme le sait, aussi bien que Mille Milles. Et l'on imagine difficilement qu'il ait retourné à Monsieur Gallimard les droits d'auteur que celui-ci lui avait fait parvenir. Il ne refusera aucun prix littéraire, ni le David ni le Gilles-Corbeil ni les autres. Seulement sa présence physique⁶⁵⁷.

La même ambivalence de la figure de l'écrivain parcourt l'ensemble du roman. Ainsi, Mille Milles écrit, mais « n'aime pas écrire. » (NV, 71) : « J'écris. Comme c'est ridicule ! Pourquoi est-ce que je ne jette pas cette plume au panier ? Cette encre, pourquoi est-ce que je ne la bois pas ? » (NV, 92) Le rejet complet de l'écriture alterne avec une survalorisation ironique de son talent d'écrivain : « Je suis en train d'écrire un chef-d'œuvre de littérature française » (NV, 54) ; « Je fais mon petit Jean Racine, mon petit La Rochefoucauld, mon petit La Fontaine, mon petit hostie de comique. » (NV, 96) Par ailleurs, si le narrateur de la préface se revendique « homme [de lettres] », Mille Milles va d'abord rejeter ce qualificatif au profit de celui d'« enfant » (NV, 11), pour ensuite finir par l'affirmer : « Oui, Chateaugué, dis-je sans rougir. Je suis un homme. » (NV, 253) Ainsi, « celui qui se présentait comme un dépossédé se révèle finalement le monstre ducharmien par excellence : un homme⁶⁵⁸. »

En définitive, le paratexte apparaît presque comme un sommaire des procédés présents dans le roman. Il joue sur les frontières de la réalité et de la fiction pour créer des télescopages entre l'auteur et le narrateur-enfant, d'autant plus aisés que la vie de Ducharme est presque entièrement inconnue du lecteur. En ce sens, l'œuvre crée également un espace fantasmatique particulièrement fécond. Dans les trois premiers

⁶⁵⁷ Gilles Marcotte, « Le copiste », *art. cit.*, p. 161-162.

⁶⁵⁸ Alex Noël, *Les Dépossessions romanesques : lecture de la négativité dans le roman moderne québécois* (Anne Hébert, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme), *op. cit.*, p. 328.

romans, les narrateurs-personnages, enfants, sont aussi des lecteurs invétérés qui présentent leur vision de la littérature (Mille Milles est néanmoins le seul écrivain). Dans *L'Avalée des avalées*, Bérénice part à la rencontre de son auteur préféré, Blasey Blasey, décrit comme un auteur « pornographe » (A, 282) qui « écri[t] comme d'autres vont à l'usine » (A, 284) et se révèle donc plutôt décevant. Ce cas n'est pas isolé, et nous pourrions avancer que les personnages développent une éthique de la lecture, qu'il convient d'analyser dans *Le Nez qui voque*.

1.2. Lectures d'enfance

Tout comme des figures d'auteurs tels Blasey Blasey (on pourrait lire : « blasé blasé »), les livres et la lecture sont dans les romans de Ducharme généralement suspects. Ils sont liés, comme Blasey Blasey, à la sexualité et à l'impureté : pour Mille Milles, qui « n'aime plus cela, lire » (NV, 56), « dans les livres et dans les films, ils passent leur temps à se déshabiller. On dirait une conspiration, la conspiration du déshabillage » (NV, 60), et « le lecteur adulte est un hortensesturbateur, un célibataire, un révoltéparmoimême. » (NV, 56-57) De plus, « les livres et les films sont faits, d'abord, pour vendre, pour que vous les achetiez. » (NV, 58) Ils participent pleinement de la société matérialiste et capitaliste que l'adolescent dénonce. Les rares livres qui y échappent sont gâchés, faute de bons lecteurs. Ils ne sont lus que par intérêt, pour faire de l'argent ou briller en société :

Hegel n'intéresse personne ; il n'intéresse que ceux à qui il fait faire de l'argent, que ceux qui vivent de thèses et d'études. C'est un tour de force que d'avoir lu Hegel, Kierkegaard ou Racine. Il n'y a pas de femmes qui se déshabillent dans Hegel, dans Racine. Donc, quel intérêt ? [...] Il y en a qui lisent parce que, pour eux, c'est un devoir, un de ces devoirs comme en font les enfants à l'école. Ceux-là, s'ils ne lisaient pas, ils auraient peur, une de ces peurs comme en ont les enfants d'école qui n'ont pas fait leurs devoirs. On a si souvent associé la littérature avec beau, beau avec grandeur et grandeur avec devoir... quand ils veulent faire mousser Racine, ils parlent de sa Phèdre en disant qu'elle était passionnée, qu'elle était presque aussi passionnée que les femmes passionnées de la littérature pornographique contemporaine. (NV, 57-58)

C'est l'institution littéraire dans son ensemble qui fait l'objet de l'invective de Mille Milles, en ce qu'elle empêche de lire pour le plaisir de lire et en ce qu'elle crée une scission entre deux catégories d'ouvrages : les livres « sexuels » et les livres lus par

obligation par des « désintellectuels » (NV, 57) qui, finalement, les interprètent de toute manière en fonction de la première catégorie (« ils parlent de sa Phèdre en disant qu'elle était passionnée »). L'adolescent en appelle ainsi à une occultation des hiérarchies présentes dans le champ.

Pourtant, Mille Milles est un grand lecteur. En effet, le seul lieu qu'ils fréquentent régulièrement, lui et Chateaugué, en dehors de leur chambre d'hôtel, est la bibliothèque Saint-Sulpice, aujourd'hui classée monument historique de la ville de Montréal. Les deux adolescents vont y faire communauté de lecture. Alors qu'il est encore seul, Mille Milles « [a dévasté] en 1696 avec Iberville toute la presqu'île Avalon, cela à la bibliothèque Saint-Sulpice en pensant à Chateaugué [s]a sœur. » (NV, 23) Lorsqu'ils y sont réunis, les deux amis développent une éthique de la lecture à deux :

Jusqu'à dix heures, nous avons lu ensemble, dans le même livre, à la bibliothèque Saint-Sulpice. Sur le même banc, jambe contre jambe, bras contre bras, nous avons lu. [...] Deux pour un livre. Deux vautours pour une carcasse de zèbre. Nous avons lu longtemps. Mais le temps est passé vite. Chaque mot sous nos yeux baignait dans la lumière sulfurique de la vie après la mort. À la lumière des torches funéraires, couchés côte à côte dans notre cercueil, nous lisions. Quand vous serez morts et embaumés, ouvrez un livre et lisez : vous éprouverez ce que nous avons éprouvé cet après-midi. (NV, 35-36)

Notons qu'il s'agit de l'un des seuls moments où le contact physique avec Chateaugué ne fait pas éprouver à Mille Milles un sentiment de désir mêlé de culpabilité. La lecture constitue un espace hors du temps et de la morale, au-delà de la vie même, dans une vision idéalisée, romantique, du livre et de la lecture. La sexualité n'y est pas absente, mais elle est harmonieuse et acceptée, ce qui la distingue de son évocation dans le reste du roman. Élisabeth Nardout-Lafarge a analysé la source de cette scène, la lecture des *Patriotes* « d'Aegidius Parent » (NV, 36), en réalité Aegidius Fauteux, « premier historien des Patriotes de 1837-38 » :

En s'identifiant aux Patriotes enterrés à la lumière des torches, évocation probable des incendies allumés par les troupes anglaises dont rend compte le livre de Fauteux, Mille Milles et Chateaugué réalisent leur fantasme de mort commune. [...] le motif du livre lu à deux – « deux pour un livre » comme bientôt ils seront deux pour un nom : Tate – figure ici le motif très littéraire du tombeau des amants⁶⁵⁹.

⁶⁵⁹ Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, une poétique du débris*, op. cit., p. 69.

Cette identification participe de l'hypotypose du passage : les adolescents sont transportés par la lecture, ensemble, dans un autre lieu et une autre époque. L'analyse de Nardout-Lafarge lui permet de conclure à une « érotisation de la lecture » chez Ducharme⁶⁶⁰. Nous ajouterions que le livre sublime en réalité l'érotisme des corps en lui conférant une naïveté (feinte) et une innocence en accord avec l'idéal d'enfance des personnages.

Par ailleurs, Mille Milles sélectionne des auteurs et des ouvrages qu'il associe à sa vision personnelle de l'enfance, et qui participent donc de l'éthique générale des personnages. L'œuvre de Nelligan, particulièrement, se distingue de la cacophonie des citations, notamment dans l'épigraphe déjà mentionné. Il est le seul auteur dont on rapporte plus de quelques mots – même si les quatre vers en question, tirés du poème « Soir d'hiver », sont cités « de mémoire⁶⁶¹ » (NV, 9). De plus, dans le roman, son œuvre est explicitement liée au passé de la prime enfance des personnages : « Quand nous avions sept ans, nous nous enfoncions dans les bois et, assis au pied des pins, nous lisions et relisions ses poèmes. Quelques-uns de ses vers, comme : “Lorsque nous lisions *Werther* au fond des bois...” semblaient parler de nous. » (NV, 66) Le cadre très romantique de la lecture « dans les bois » est mis en abyme par le poème de Nelligan, qui dépeint un couple lisant, puis observant un oiseau dans la forêt. La mort de ce dernier signe l'impossibilité de la réalisation de l'amour (« Et vous, vous le pleuriez, regrettant sa romance, / Pendant que je songeais, fixant l'azur immense : / Le Robin⁶⁶² et l'Amour sont morts en même temps !⁶⁶³ »), ce qui semble présager la fin du *Nez qui voque*, le suicide de Chateaugué, sorte d'effet Werther, accomplissant la fin définitive de l'enfance et de l'amour tout en le prolongeant par-delà la mort. La différence majeure entre les deux textes est que Ducharme place cette scène au moment de l'enfance, déplaçant ainsi la signification du poème représentant un couple de personnages *a priori* adultes, dont l'un veut déclarer sa flamme à l'autre.

⁶⁶⁰ *Ibid.*, p. 68.

⁶⁶¹ Selon Marie-Andrée Beaudet, « la pratique de réécriture à laquelle se livre l'auteur, en remplaçant “ma vitre est un jardin de givre” par le vers oxymorique de sa composition “mon cœur consumé de givre”, plaide en faveur d'un usage désacralisé du texte littéraire. » (« Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », *art. cit.*, p. 108)

⁶⁶² Le robin des bois désigne le rouge-gorge américain, ou grive des bois.

⁶⁶³ Émile Nelligan, « Le Robin des bois », dans *Poésies complètes : 1896-1941*, Montréal, Fides, 2004, p. 111.

Ce type de mise en abyme n'est pas isolé. Un autre vers de Nelligan permet à Mille Milles de se comparer au célèbre poète :

Que je suis laid ! Que je suis sale ! Que je me méprise ! Que je suis noir !

Mon âme est le donjon des mortels péchés noirs.

C'est du Nelligan. Ce n'est ni génial, ni général, ni maréchal. Mais c'est clair. Nelligan était victime de la noirceur, de la crasse d'âme, de l'inturpitude. (NV, 45)

Le passage de Nelligan, à valeur de commentaire, voire d'argument d'(anti-)autorité (malgré tout rabaissé par la négation des adjectifs), duplique le soliloque de Mille Milles et favorise la parenté entre le personnage et le poète. Le poème en question effectue, comme *Le Nez qui voque*, un lien entre la lutte contre les tentations terrestres et le besoin du suicide, envisagé comme une libération : « Lucifer rôde et va raillant mes désespoirs / Très fous !... Le suicide aiguise ses coups !⁶⁶⁴ » Les poèmes de Nelligan semblent donc servir une double fonction. Ils sont programmatiques et comportent des effets d'annonce par rapport au roman que le lecteur lit. Ce faisant, ils participent également à édifier et à consolider la posture du narrateur qui, se réclamant du poète, déconstruit son œuvre et affermit dans le même temps son idéal d'enfance à partir d'elle. Chateaugué, représentante de l'enfance, connaît d'ailleurs le poème « La romance du vin⁶⁶⁵ » (N, 143) par cœur.

Nelligan n'apparaît pas seulement à travers ses poèmes. Les deux adolescents convoquent aussi sa personne, lui vouant un véritable culte de la personnalité :

À la bibliothèque, dans une édition de ses œuvres complètes, nous avons surpris une photo de lui. Cette image, nous l'avons arrachée et nous l'avons gardée. Nous voyions notre ami le poète pour la première fois, nous risquions de ne plus jamais le revoir : nous n'avons pas hésité, nous l'avons emmené ici de force et nous l'avons fixé à la cloison avec des clous. (NV, 66)

L'image du poète est personnifiée et fétichisée, signe de la croyance quasi religieuse que lui vouent les enfants, mais qui n'est pas dénuée de violence. Aussi, le lexique utilisé a moins rapport à la dévotion qu'au rapt, à l'agression : l'image est « arrachée »,

⁶⁶⁴ Émile Nelligan, « Confession nocturne », dans *Poésies complètes : 1896-1941*, op. cit., p. 229.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, p. 248-249.

« emmené[e] [...] de force » et crucifiée à la manière de Jésus sur sa croix. Mille Milles et Chateaugué font ainsi tout autant figure de fidèles que de bourreaux.

La brutalité de cet « enlèvement » témoigne bien de l’ambivalence des valeurs des personnages : la dévotion côtoie l’agression comme l’enfance côtoie la mort. Nelligan n’en est pas moins placé au centre de ce qui s’apparente à un véritable mausolée en hommage à l’enfance : « il est au-dessus de la carte de l’Ontario : pour le voir, comme pour voir le ciel, comme pour voir un aigle, il faut que je lève la tête. » (NV, 67) Dans ce « temple » d’un genre nouveau, il côtoie trois cartes postales de Marilyn Monroe, cette femme qui « voulait être aimée », « se fichait bien de l’argent » (NV, 59) et qui a fini par se suicider, comme le planifient les deux personnages. Il est aussi accompagné de trois cartes routières, du Québec, de l’Ontario et de Montréal (NV, 22), signe d’un ancrage géographique des personnages dans la réalité locale de leur temps⁶⁶⁶, et de deux calendriers qui ne sont plus à jour, et sont conservés « par respect pour la mémoire des occupants d’avant » (NV, 67). S’y ajoutent une représentation de Frankenstein, le « monstre » exclu de la société, ainsi que la figurine d’une « dame de bal » au « gros visage [...] que Chateaugué, du bout du doigt, a barbouillé d’encre noire » (NV, 67), ce trait noir étant le symbole de leur suicide prochain. Tous ces monuments sont rejoints par le mannequin grandeur nature vêtu de la robe de mariée que les comparses ont volé dans un magasin (NV, 120), symbole de pureté, que Chateaugué portera lors de sa mort (NV, 334). Cet assemblage contribue à construire un réseau signifiant symbolisant l’éthique des personnages. À ce sujet, la biographie de Nelligan, qui souffrait de schizophrénie, est aussi pertinente que ses poèmes et souligne, selon Élisabeth Haghebaert, « le topos du poète incompris et maudit⁶⁶⁷. » Elle illustre ainsi l’idéal de l’enfance hors du monde et de la société.

Nelligan, le marginal, est accompagné par un autre poète dans l’imagerie des personnages : Arthur Rimbaud, auteur du célèbre « Poètes de sept ans⁶⁶⁸ », qui symbolise avant tout la pureté – « “Pureté ! Pureté !” C’est Rimbaud qui a crié comme cela » (NV, 60), mais également la révolte contre l’ordre établi. Isabelle Rimbaud, sa sœur, est aussi mentionnée à plusieurs reprises (NV, 152, 237). Des critiques ont relevé la présence sous-

⁶⁶⁶ Élisabeth Nardout-Lafarge a remarqué l’omniprésence des cartes géographiques dans l’œuvre de Ducharme (*Réjean Ducharme, une poésie du débris*, op. cit., p. 51).

⁶⁶⁷ Élisabeth Haghebaert, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, op. cit., p. 37.

⁶⁶⁸ Arthur Rimbaud, « Poètes de sept ans » dans *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010, p. 112-114.

jacente du poète dans les trois premiers romans de Ducharme en particulier, par le biais de références biographiques ou de citations souvent non démarquées du texte⁶⁶⁹. Pour Gilles Marcotte, « Nelligan, Rimbaud et Emily Dickinson sont des proches, des frères (et une sœur) comme Chateaugué est une sœur⁶⁷⁰. » Gilles Lapointe étudie les interactions entre l'œuvre de Ducharme et celle de Rimbaud. Le steamer à bord duquel vit Iode Ssouvie, la narratrice de *L'Océantume*, serait un clin d'œil au « bateau ivre⁶⁷¹ » de Rimbaud⁶⁷². Dans *Le Nez qui voque*, le personnage de Questa dans son entier renverrait à la « Vénus Anadyomène » de Rimbaud, comme elle « belle hideusement⁶⁷³ ». Gilles Marcotte a par ailleurs souligné que l'expression « hortensesturber » utilisée par Mille Milles pour désigner la masturbation, serait dérivée du personnage d'Hortense, présent dans le poème « H » des *Illuminations*⁶⁷⁴, qui symboliserait la masturbation⁶⁷⁵. Comme Nelligan, Rimbaud participe de ce que nous pourrions nommer la « théorie de l'aigle », qu'utilise Mille Milles pour représenter sa volonté de libération par le suicide, l'aigle pouvant marquer l'enfance des personnages, enfermée au plus profond d'eux et condamnée à se flétrir, à s'engourdir derrière le masque de l'âge adulte qui la consume :

Quelque chose en nous est prisonnier et étouffé. Seul le branle-bas peut délivrer ce quelque chose d'attaché en nous qui souffre comme un aigle fixé par une patte dans le ciment sur un trottoir. [...] Cet aigle est comme un désir de pureté qui serait près de se noyer, qui n'en pourrait plus de retenir son souffle, qu'on aurait ancré au fond du monde pour le punir. [...] Pureté ! Pureté ! Nelligan, étourdi par son aigle, s'est égaré dans la luxuriance de la folie. Rimbaud a essoufflé, usé son aigle. Nous, pour laisser sortir nos aigles, pour les laisser s'échapper de nous, nous ouvrirons une grande porte dans nos corps, avec un poignard ; nous nous branle-basserons. (NV, 163-165)

Cette image pourrait être inspirée par *Le Prométhée mal enchaîné* d'André Gide. Dans ce roman, l'aigle réel de Prométhée, se nourrissant de son foie, devient aussi une métaphore

⁶⁶⁹ Gilles Marcotte, « Le copiste », *art. cit.*, p. 167 ; Élisabeth Nardout-Lafarge, *Réjean Ducharme, une poétique du débris*, *op. cit.*, p. 112.

⁶⁷⁰ Gilles Marcotte, « Le copiste », *art. cit.*, p. 168.

⁶⁷¹ Arthur Rimbaud, « Le bateau ivre », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 130-133.

⁶⁷² Gilles Lapointe, « La Vénus maghanée de Réjean Ducharme ou comment écrire après Rimbaud », dans *Roman 20-50*, vol. 41, n°1 (2006), [en ligne]. <https://www-cairn-info.acces.bibl.ulaval.ca/revue-roman2050-2006-1-page-37.htm#re22no22> [Page consultée le 12 octobre 2022], paragraphe 19.

⁶⁷³ Arthur Rimbaud, « Vénus anadyomène », dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 34-35. Gilles Lapointe analyse également de manière assez convaincante la scène répétée durant laquelle Mille Milles assied Questa sur ses genoux, qui ferait référence à un extrait du poème d'ouverture d'*Une saison en enfer* : « Un soir, j'ai assis la Beauté sur mes genoux. - Et je l'ai trouvée amère. - Et je l'ai injuriée. » (dans *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 201)

⁶⁷⁴ *Ibid.*, p. 284.

⁶⁷⁵ Étiemble et Yassu Gauclère, cités par Gilles Marcotte, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », *art. cit.*, p. 250.

universelle : tout un chacun aurait son aigle, son obsession qu'il nourrirait de lui-même, le rendant toujours plus beau et plus puissant, mais se laissant consumer en retour. L'aigle est lié à un désir de distinction et de beauté qui nous fait disparaître à nous-même : il est une « raison d'être⁶⁷⁶ » qui s'ajoute à la simple conscience de l'être, jugée insuffisante :

L'aigle, de toute façon, nous dévore, vice ou vertu, devoir ou passion ; cessez d'être quelconque, et vous n'y échapperez pas. Mais... (Ici la voix de Prométhée disparut presque dans le tumulte) – mais si vous ne repaissez pas avec amour votre aigle, il restera gris, misérable, invisible à tous et sournois ; c'est lui alors qu'on appellera conscience, indigne des tourments qu'il cause ; sans beauté. – Messieurs, il faut aimer son aigle, l'aimer pour qu'il devienne beau ; car c'est parce qu'il sera beau que vous devez aimer votre aigle...⁶⁷⁷

Prométhée propose ici un raisonnement circulaire qui montre que l'aigle n'a pas d'autre fin que lui-même : l'individu qui le nourrit n'en retire aucun enrichissement. Dans *Le Nez qui voque*, l'aigle matérialise un « désir de pureté » - remplaçant le désir de beauté de Prométhée, qu'on pourrait aussi appeler désir d'enfance et qui est impossible à satisfaire, pour des raisons biologiques (les deux personnages ne sont plus des enfants) et environnementales (ils sont pris dans un monde d'adultes qui rend impossible la réalisation de ce désir). Mille Milles prévoit (à ce moment de l'œuvre) de se sacrifier pour libérer son aigle, c'est-à-dire pour laisser vivant ce désir d'enfance avant qu'il ne soit détruit par la résignation de l'âge adulte, qui remplacerait l'aigle par « un radis, un oignon, une carotte, comme en tous les autres » (NV, 164), soit une mort du désir de beauté. Aussi, Mille Milles et Chateaugué entendent-ils aller plus loin que leurs modèles littéraires qui ont tous deux perdu leur enfance, le premier en se laissant emporter par sa folie, le second en cessant d'écrire. Comme le souligne à juste titre Gilles Lapointe,

les personnages de Ducharme sont tentés de suivre l'expérience de la rupture rimbaldienne pour voir jusqu'où elle les conduira. Ils savent très bien que la révolte de Rimbaud l'a amené à s'exorbiter de la littérature. Puisque la terre est plate, ils doivent, ils devraient, en suivant l'exemple de Rimbaud, en toute logique tomber hors du monde. Mais cette voie de la révolte pure, devenue pour ainsi dire celle de la convention à laquelle tout écrivain réputé moderne doit se soumettre, Ducharme a cependant prévenu son lecteur dès le début de *L'Océantume* qu'il ne saurait lui-même s'y plier : « Depuis Rimbaud être révolté n'est plus une attitude métaphysique originale en diable » (*O*, 22)⁶⁷⁸.

⁶⁷⁶ André Gide, *Le Prométhée mal enchaîné*, Paris, Gallimard, 1925 (1899), p. 92.

⁶⁷⁷ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁷⁸ Gilles Lapointe, « La Vénus maghanée de Réjean Ducharme ou comment écrire après Rimbaud », *art. cit.*, paragraphe 27.

De fait, Mille Milles, en se détournant de son enfance et de sa volonté de suicide, rejette également tous les symboles qu'il associait à cette notion :

Ah ! cet affreux mannequin en robe de mariée ! Ah ! Cet aigre mannequin ! Ah ! L'hideuse chambre, l'aigre chambre ! Cet affreux Nelligan ! Ces chaises acides ! Tout ce qui meublait le rêve de n'être que des enfants, le rêve de ne rien troubler, tournait tout à coup au tragique, au martyre, à l'enfer. (NV, 230-231)

Finalement, Chateaugué reste la seule gardienne de Nelligan lorsque les deux personnages font chambre à part, signe de l'ancrage du poète dans l'éthique de l'enfance : « Elle a apporté la mariée, son testament, Émile Nelligan, et deux des cartes postales représentant Marilyn Monroe. » (NV, 286) L'aigle – le désir d'enfance – de Mille Milles semble avoir disparu avant de pouvoir être libéré.

1.3. La création de l'enfance par l'écriture

Au même titre que la lecture, l'écriture participe de l'éthique de l'enfance des personnages, et le sociolecte enfantin est lié à la création. Être enfant doit, pour Mille Milles, se manifester dans la manière d'écrire. Est enfant celui qui écrit comme un enfant et qui croit au pouvoir performatif des mots. De manière générale, les personnages de Ducharme ont pour point commun de vouloir « s'accoucher eux-mêmes » par le langage, notamment dans les trois premiers romans de l'auteur. Bérénice, dans *L'Avalée des avalées*, déclare avec son agressivité habituelle : « j'aime mieux croire que je me suis sevrée moi-même, que, dans un grand élan d'orgueil, j'ai mordu le sein de ma mère, que j'avais des dents de fer rouillé et que le sein s'est gangrené » (A, 122). Pour Iode Ssouvie de *L'Océantume*, il s'agit également, de n'« [être] la chose de personne que de [s]oi » (Oc, 30) en se forgeant un nouveau récit originel. Dans *Le Nez qui voque*, ce fantasme est également perceptible :

On naît livré au hasard et c'est en se créant qu'on se délivre, en créant sa vie. Le sculpteur qui fait sortir le buste qu'il veut de l'incompréhensible chose, de la chose noire qu'est un banc de marbre, est l'image parfaite de l'homme qui fait sortir l'âme qu'il veut du vide courant (pensez à eau courante), de la nuit puissante qu'est la vie. (NV, 100)

L'auto-engendrement est associé à une forme de libération (« c'est en se créant qu'on se délivre ») et illustre une volonté de puissance. La métaphore du sculpteur montre qu'il

s'agit d'un geste créateur au sens artistique du terme et que, pour Mille Milles, l'autocréation permet d'accéder au sens, de sortir de l'inconsistance en se donnant *forme* : « le sculpteur [...] fait sortir l'âme qu'il veut du vide courant » (NV, 100). L'auto-engendrement est à entendre comme une forme d'action, qui permettrait de se libérer des injonctions, des autres, de la nature.

Par ailleurs, plus que dans *L'Avalée des avalées* et *L'Océantume*, la tentative d'auto-engendrement est matérialisée, dans *Le Nez qui voque*, par le support du journal intime. Mille Milles tente de se créer lui-même, de devenir véritablement enfant en écrivant son enfance. Cette autocréation se révèle surtout textuelle. La métaphore filée dans l'œuvre de la bouche peinte avec l'encre servant à écrire le journal est à cet égard révélatrice. En effet, au début du roman, Chateaugué peint sa bouche et celle de Mille Milles avec de la suie noire, déclarant qu'ils devront conserver cette marque jusqu'à leur mort prochaine (NV, 29). La suie est vite remplacée par d'autres matériaux utilisés normalement pour l'écriture et la peinture : « Nous nous noircissons les lèvres avec n'importe quoi. Nous avons acheté de l'encre noire, de la peinture noire, de la craie noire. » (NV, 46). Ces derniers permettent à Mille Milles d'« [avoir] la bouche comme un *journal* » (NV, 201. Nous soulignons), de se confondre avec cet être de papier qu'il essaie de créer par l'écriture.

Le geste de boire l'encre, également, amène de manière significative le narrateur à non seulement écrire son identité, mais surtout à *être écrit*, imprégné, marqué par ce masque fantasmé, comme l'indiquent les mots de Questa, seule adulte du roman noyant sa dépression dans l'alcool : « Nous avons les poumons écrits et les tripes écrites, maintenant, papa. » (NV, 202) Il faut tout de même noter la limite irréductible à ce fantasme d'autocréation, qui entre en contradiction avec le concept même d'enfance tel qu'il est conçu dans le roman. L'enfance, en effet, s'oppose à la dégradation associée à l'âge adulte car elle n'agit pas : Mille Milles, en se revendiquant enfant, déclare « reste[r] le même » et se décrit comme « incorruptible » (NV, 11). La création d'un langage permettant de devenir enfant nous semble donc le signe de l'action d'un (presque) adulte voulant retrouver son enfance par la magie du verbe.

De même que l'enfance a comme pendant l'âge adulte ou la mort, de même la jouissance de l'invention langagière a comme pendant la perte de sens des mots, qui finissent par ne plus être capables de dire le monde et de camoufler le vide en soi,

rappelant l'accumulation de citations inconsistantes dans la préface de l'auteur. Marcel Chouinard remarque ce paradoxe propre à l'écriture de Ducharme :

Dans cette démarche de remise en question des mots, il y a un parcours à deux versants. D'une part, une survalorisation des mots qui aboutit rapidement à une hypertrophie du signifiant se retournant alors sur lui-même et fonctionnant à vide. D'autre part, un démantèlement systématique des mots qui apparaissent alors comme des signes étonnamment précaires ; Ducharme désarticule les mots, les interchange, conteste leur valeur signifiante et entraîne par là une véritable atrophie du signifié. Dès lors, la communication (usuelle ou esthétique) apparaît non plus comme une entité réglée et évidente, mais simplement comme le résultat grossier d'un hasard tout aussi grossier. Le hasard d'une combinatoire de signes mal circonscrits, dans lesquels chaque individu ne comprend que ce qu'il peut et veut bien comprendre. Finalement, les mots ne sont plus des instruments de communication, mais des objets, opaques et irréductibles, dont la seule fonction est « d'être là⁶⁷⁹ ».

Dans le premier versant, les mots sont performatifs, tout-puissants et dotés du pouvoir de créer le monde, l'écrivain se posant lui-même en démiurge. Le second versant apparaît comme le revers du premier : les mots, à force d'être interchangeables, ne signifient plus. Dans le premier versant, la jouissance de la langue est néanmoins déjà couplée à une méfiance des mots, qui peuvent échapper à celui qui les utilise ou les invente, pour prendre contrôle de lui. Ainsi, il s'agit avant tout d'écrire pour ne pas être prédéterminé par le langage et l'idéologie qui le conditionne, à la manière de Bérénice qui, dans *L'Avalée des avalées*, tente d'avalier les autres et le monde pour ne pas être avalée par eux. Or, de plus en plus, Mille Milles apparaît comme celui qui est écrit et qui disparaît dans le vide des mots. Le propos de Questa que nous citons plus haut (« Nous avons les poumons écrits et les tripes écrites, maintenant, papa. » (NV, 202)) peut en définitive être réinterprété : le geste même indique la nature d'êtres de papier des personnages, vides, esclaves des mots et de leur sens. Altérer le langage, tenter de le faire sien en détruisant tout sens équivaut donc à une tentative de résistance :

Je regarde Chateaugué et un mot me saisit à la tête : embrasser. J'imagine que j'embrasse Chateaugué et un goût de vin me gonfle les lèvres : le goût de sa bouche. Embrasser. Je ne me laisserai pas faire par ce mot. Je n'ai pas vraiment envie de l'embrasser. Si le mot embrasser n'existait pas, je n'aurais même pas envie de l'embrasser. J'ai un mot dans la tête. Il y a un mot qui marche dans la tête. Il y a une mouche qui me vole et me bourdonne dans la tête : le mot embrasser. On ne peut rien contre un mot ; c'est une mouche qu'on peut chasser, qui peut

⁶⁷⁹ Marcel Chouinard, « Réjean Ducharme : un langage violenté », *art. cit.*, p. 118-119.

partir, mais qui revient toujours, ne meurt jamais. (NV, 99)

Mille Milles projette sur le mot, par une animalisation, un pouvoir d'action qui est en fait le sien : le terme « embrasser » fait retour dans le texte de manière obsessionnelle précisément parce que, contrairement à ce que l'adolescent voudrait faire croire, son esprit désirant l'invoque. Par défense, il le réduit simplement à un signifiant vide de sens. Pour ôter aux mots leur pouvoir, il aspire donc à les désinvestir de leur signification, les rendant, en quelque sorte, in-signifiants et indistincts les uns par rapport aux autres. Les jeux de mots en sont le moyen privilégié : « Creuserie ! Causerie ! Conférence ! Circonrérence ! Cercle vicieux ! Cercle vicieux ! Tout ce qui est moi est sauf, est sauvé du néant. » (NV, 100) La tentative d'exister, matérialisée par l'écriture du journal, repose alors sur une subversion du langage commun : des mots sont inventés et mis à la place d'autres. Outre le terme « hortensesturber » emprunté à Rimbaud, la locution « branle-bas » remplace le terme « suicide ». Le mot « Tate », dont le sens est inconnu mais dont la sonorité fait penser au verbe « tâter », désigne tout à la fois Mille Milles et Chateaugué en une même entité, on l'a vu. Mais ces inventions tourneront à vide puisque si le langage ne nomme plus, tout ce qu'il désigne est alors voué à l'inexistence.

À travers le rejet du mot, c'est donc lui-même que Mille Milles refuse, ou plutôt le désir qui le traverse. L'entreprise de destruction du système linguistique procède d'un déni et d'un déplacement de la haine de soi : « le mot n'est pas la chose » (NV, 213) ; « des mots, c'est à peine si cela se voit » (NV, 97). Progressivement, la perte du pouvoir de signifier des mots aboutit à la perte de son propre sens. Mille Milles va, par revirements, détruire son système langagier, et donc la possibilité de faire advenir l'enfance. Il renie ses lectures d'enfance de la même manière que son journal, le coloriage à l'encre noire (NV, 225) et les nouveaux mots, comme « branle-bas » ou « Tate », contrairement à Chateaugué qui se fait leur garante. La destruction de l'enfance passe ainsi par celle du langage qui y est associé :

Et puis, arrête de m'appeler Tate : je ne suis pas une baleine. Tu es ridicule. Il est ridicule de s'attacher à des mots qui ne signifient plus rien. Si tu veux le savoir : Tate m'écœure. Nous ne sommes plus des enfants. Tu peux arrêter de jouer à la petite fille : c'est fini, bien fini. Et puis, ôte tes cheveux de ma face ; ça me donne envie d'éternuer, ça me donne la nausée, ça me donne des idées. Ce que j'ai dit la première nuit ne compte plus, n'a plus de sens. Ce que j'ai dit cette nuit-là correspondait à la réalité de cette nuit-là. Depuis cette nuit-là, la réalité s'est transformée, a évolué. Les mots de la réalité de cette nuit-là ne sont pas ceux de celle de maintenant. (NV, 228-229)

Ce qui a changé est l'attitude de Mille Milles à l'égard de ces mots qui disent sa volonté d'enfance, en laquelle il a perdu foi. En reniant le système linguistique dans son ensemble, la valeur sociale du langage ainsi que la fonction de communication et d'identification des mots, le narrateur perd pied. Le lien entre le mot et la chose n'est plus le fait d'une convention collective acceptée par tous, mais uniquement associée à l'expérience individuelle du sujet, qui ne peut plus s'intégrer dans la communauté, ni dans lui-même, et qui est donc voué à l'éclatement et à la perte de sens⁶⁸⁰. La puissance arbitraire des mots fait donc place à une relativité absolue : en perdant sa croyance dans le langage, Mille Milles en arrive à perdre sa foi en toute forme de permanence. Il semble alors difficile de conclure au caractère monologique de la narration des personnages de Ducharme, comme le soutient Julien-Bernard Chabot, pour qui

l'autocratie procède d'une narration hégémonique qui lutte constamment contre les autres discours du roman pour en constituer l'idéologie première, incontestable et irréfutable. Les narrateurs travaillent contre les autres langages pour faire de leur vérité la vérité unique du roman⁶⁸¹.

Si Mille Milles lutte pour faire entendre sa voix en vidant les propos des autres de leur contenu, en listant ou en déformant, il n'y a pas de doute sur le fait qu'il est aussi construit par les propos des autres et qu'il s'inscrit dans une filiation littéraire, notamment par rapport à Nelligan et à Rimbaud. *Le Nez qui voque* pose donc la question de la possibilité de se créer soi-même par le langage, autrement dit d'échapper aux prédéterminations que ce dernier contient. En dévoilant la dimension fictive du personnage et la déconstruction de son désir d'enfance, le texte semble s'auto-détruire, perdre sa raison d'être initiale. Mais il continue tout de même de fonctionner, d'avancer par jeux de mots et prolifération langagière malgré les dénégations, ce qui empêche de conclure tout à fait à la défaite du texte et du sujet, laissant entrevoir un reste de volonté d'autodétermination dans le langage.

⁶⁸⁰ Gérard Genette étudie notamment cette question dans *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris, Éd. du Seuil, 1976, p. 13 : « Cette élimination expéditive de la dimension sociale du langage et de sa fonction de communication laisse face à face deux termes désormais privilégiés de la relation linguistique : l'objet à nommer et le sujet nommant. Du même coup, l'activité linguistique se réduit à la fonction qui les unit, c'est-à-dire à l'*acte de nomination*. » (En italique dans le texte.)

⁶⁸¹ Julien-Bernard Chabot, *L'autocratie dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, op. cit., p. 50.

2. Enfants novices et simulateurs⁶⁸²

Chemin-d'école et *Demain j'aurai vingt ans* présentent une perspective originale ; l'enfant de Chamoiseau ne sait pas encore lire et celui de Mabanckou éprouve des difficultés à déchiffrer le sens des textes. Il convient de montrer en quoi ils deviennent le réceptacle de conceptions singulières de la lecture et de l'écriture, manifestant des jeux de l'auteur à partir de la fiction d'enfance.

2.1. *Écouter, créer, signifier dans Chemin-d'école*

Le « négriillon » de Chamoiseau vient tout juste d'entrer à l'école primaire, où « on le précipit[e] face à la lecture et à l'écriture alors qu'il ne savait rien de lui-même, ni de la vie » (CE, 185-6). Lecture et écriture ne sont pas perçues de manière positive, du moins dans le cadre scolaire. Par conséquent, le négriillon va développer un rapport personnel et singulier à ces activités qui permettent de réfléchir à l'art de raconter. Il ne sait pas encore lire, et ne peut qu'écouter les récits qui lui sont rapportés oralement par les deux conteurs de l'œuvre : le Maître d'école et Gros-Lombric. Ces derniers constituent des modèles opposés, incarnant deux systèmes de valeurs antagonistes. Le Maître d'école est un représentant de l'assimilationnisme de l'école française, refusant que les enfants parlent créole et bridant leur imagination : « le Maître l'avait rendu muet d'autant plus muet que maintenant il soupirait à chaque heure : *Ô cette engeance crréole n'a rien à dirre !...* » (CE, 91. En italique dans le texte) Gros-Lombric est le voisin de table du négriillon et l'opposant du Maître d'école, honni de celui-ci parce qu'il maîtrise mal le français et est trop « créole » à son goût. Malgré ses réussites en mathématiques,

le Maître le regardait d'un air soupçonneux car cette excellence ne collait pas avec le reste, avec son allure-la-campagne, sa peau noire-noire-noire, ses cheveux grainés, son nez plat, son accent créole, son ignorance totale du vocabulaire français, ses retards permanents, ses sueurs, rien rien ne collait. (CE, 110)

Le rejet du Maître martiniquais assimilé à la culture et à l'idéologie françaises apparaît dans l'accumulation des caractéristiques physiques de Gros-Lombric attisant son mépris, notamment la triple répétition de l'adjectif « noire », qui semble rapporter un discours du

⁶⁸² Cette section remanie un article : Charlène Walther, « L'enfant mis en scène : reflet déformé et porte-parole de l'écrivain dans *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou », *art. cit.*

Maître. Gros-Lombric incarne ce que ce dernier considère comme des « manières-de-vieux-nègre, manières qui en fait relevaient de la culture créole. » (CE, 111)

Bien que les deux personnages s'opposent, ils constituent chacun, paradoxalement⁶⁸³, un modèle de l'art de raconter pour le négrillon :

Le Maître n'ignorait pas le monde de la Merveille. Sa parole évoquait des druides, des fées Viviane Morgane Alcide Mélusine Urgèle Urgande Holda..., des citrouilles-carrosses, un enchanteur crié Merlin. Il nous effrayait avec d'horribles dames Carabosse, des feux follets, des gnomes, des farfadets, des lutins, des loups-garous ; il nous nimbait de puissance avec des baguettes magiques [...]. Gros-Lombric, lui, à l'ombre des robinets, dans les bougonnements interdits du créole, nous évoquait des zombis, des Chouval-trois-pattes, des Manman Dlo, des Volantes, des Soucougnans, des Cercueils-arrêteurs, des Dormeuses, des Mains-Noires, des Gardes-corps, des Vieux-livres, des Chiens-montés [...]. La Merveille de Gros-Lombric – effrayante, mi, silencieuse oui ! – se nouait à nos boyaux et nous incitait à nous méfier du monde. Celle du Maître, flamboyante, nous renversait l'esprit et nous déportait en ivresse pélagique – loin dépassé. (CE, 179-180. En italique dans le texte)

Si les référents culturels utilisés par le Maître et par Gros-Lombric sont différents (européens pour le premier, antillais pour le second), si la langue employée n'est pas la même (le français pour le Maître, « les bougonnements interdits du créole » pour Gros-Lombric), leurs histoires évoquent le monde de la « Merveille », du conte fantastique et de la fable. Sont ainsi brisées les oppositions traditionnelles et essentialistes entre littérature orale antillaise et littérature écrite européenne, entre la magie de la culture créole et la rationalité de la culture européenne. Dans les deux cas, le récit est ancré dans l'imaginaire et dans son oralité originelle. Dans les deux cas, également, le talent du conteur se mesure à son effet sur son auditoire. Les histoires du Maître comme celles de Gros-Lombric suscitent des réactions physiques impressionnantes, comme le montrent les métaphores « se nouait à nos boyaux », « nous renversait l'esprit » et « nous déportait en ivresse pélagique ». *Chemin-d'école* ne figure donc pas une initiation à la lecture en tant que telle : plutôt une initiation aux histoires, au récit en tant qu'il peut être écrit

⁶⁸³ Erica L. Johnson a nommé « *Postcolonial Nostalgia* » (nostalgie postcoloniale) la tension entre la tentation de la mémoire de souvenirs heureux et celle de l'oubli de souvenirs traumatiques, les deux se trouvant mêlés au sein de mêmes événements ou figures. Selon elle, les propos des Répondeurs constituent en ce sens « *a chorus of voices that occupies the contact zones between memory and forgetting, between the child's innocence and the narrator's experience.* » (« un chœur mettant en contact la mémoire et l'oubli, l'innocence de l'enfant et l'expérience du narrateur. » (Nous traduisons)) (« "Envie et survie" : the Paradox of Postcolonial Nostalgia in Patrick Chamoiseau's *Chemin-d'école* », art. cit., p. 397).

comme oral⁶⁸⁴. Chamoiseau se présente comme l’homme de la rencontre et du dialogue entre deux manières de raconter.

Le négriillon, avant de se mettre à l’écriture – même si celle-ci fait sans aucun doute partie des activités scolaires, va donc développer un art de raconter. Sa mère, Man Ninotte, se pose en enseignante et en auditoire de choix :

Mentir à Man Ninotte n’était pas vice possible. Il fallait juste déployer un grand arroi imaginaire pour chatouiller son admiration. Voir son petit se bien débattre avec les artifices de son cerveau était plaisir pour elle : en cas de réussite, elle ne lui reprochait pièce mensonge. Finale de compte : on ne ment que quand on raconte mal.
J’ai cette tradition-là. (CE, 149)

L’art de raconter, qui prend sa source hors de l’école, est auréolé de fiction et constitue bien une « feintise ludique partagée⁶⁸⁵ ». Un mensonge réussi n’est plus un mensonge, il est désormais intégré à un autre discours : celui du récit réussi, comme l’indique la présence du verbe « raconter » dans la vérité générale à valeur de leçon : « Finale de compte : on ne ment que quand on raconte mal ». Man Ninotte apprend bien au négriillon, en définitive, à faire de la littérature.

Pourtant, les livres ne sont pas absents de *Chemin-d’école* : « Man Ninotte les conservait dans une boîte à laquelle le négriillon avait accès. » (CE, 197) Ils sont d’abord un prétexte à la reproduction des modèles mentionnés plus haut : « Avoir un livre en main, imiter les gestes du Maître, le respect, la lenteur, les ouvrir au délicat, les soutenir avec ferveur, prendre la mine gourmée au-dessus de la première phrase, feuilleter avec l’air de chercher quelque chose d’essentiel, s’arrêter pour méditer on ne sait quoi. » (CE, 198) Le négriillon « joue » à imiter l’apparence savante du Maître d’école, comme le montre le lexique : « imiter », « prendre la mine gourmée », « avec l’air ». Le texte révèle ironiquement comment il confond le savoir et la pompe.

Cet intérêt apparemment ludique confirme également une certaine fétichisation de l’objet-livre : « Le livre, pour lui, était objet fantasmagorique. » (CE, 198) Rangés dans « une caisse de pommes de terre » (CE, 199), rongés par les souris et salis par les ravets, « le papier [...] jauni, un peu durci » (CE, 200), les ouvrages de son foyer témoignent de leur modestie et de l’aura de mystère qui les entoure. Ils font surtout figure de supports

⁶⁸⁴ Rappelons que Roland Barthes définit le récit comme « une grande phrase », qui peut avoir des expressions et des supports multiples (« Introduction à l’analyse structurale des récits », *art. cit.*, p. 4.)

⁶⁸⁵ Alain Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, *op. cit.*, p. 145-164.

de l'imagination, permettant la création. Le négryllon ne sait en effet pas lire, il fait semblant de lire :

Le négryllon recomposait les livres à partir des images. Il imaginait des histoires et s'efforçait de les retrouver dans les textes imprimés toujours indéchiffrables. Bientôt, il n'eut pièce besoin de questionner quiconque. Il construisait ses propres récits, les diffusait dans les lettres incompréhensibles et les suivait obscurément de phrase en phrase, comme cela, jusqu'à la fin. Il apprit à amplifier un événement pour qu'il corresponde au nombre de lignes d'une page. Il sut s'élancer d'une image jusqu'à atteindre une autre en s'y adaptant bien. On eut l'impression qu'il faisait mine de lire ; en fait, il lisait vraiment ce que sa délirante imagination y projetait à chaque fois. Le petit jeu du départ (macaquerie destinée à le grandir aux yeux des autres) devint une nécessité plaisante qui nourrissait les aventures de son esprit. (CE, 200-201)

La lecture s'affiche progressivement comme un jeu de l'imagination : le personnage-enfant se déprend de l'imitation et projette ses propres récits intérieurs sur l'objet-livre, qui fait figure de support vide à remplir d'histoires et de fantasmes personnels. Le lexique de la fiction (« imaginait », « construisait », « récits », « diffusait », « amplifier », « délirante imagination », « projetait », « jeu », « macaquerie », « plaisante », « aventures de son esprit ») montre que le négryllon devient acteur de la construction des récits que néanmoins il « li[t] vraiment ». Lecture et invention sont ici entremêlées. Ensuite, ce passage atteste déjà d'une fascination du négryllon pour l'écriture. Ses récits s'alignent au format de la page du livre, traduisant sa volonté de mouler ses histoires dans la matrice de ce format scriptural. Le volume devient un palimpseste, et les lignes d'écriture imaginaires se greffent par-dessus le texte initial, sans le faire disparaître.

Cette fascination pour l'art de l'écrit est constante dans *Chemin-d'école* : le négryllon est attiré par le pouvoir des mots, perçus comme des instances merveilleuses et étranges. Découvrant la craie, il se met à « gribouill[er] » (CE, 26), d'abord sur une ardoise, puis sur les murs de son appartement et de son immeuble. Mais ces griffonnages ne lui suffisent pas, car ils ne constituent pas des *signes*. Contrairement à ses propres œuvres, celles de ses frères et sœurs aînés

semblai[ent] être déchiffrable. Cela pouvait *se dire*. Ses gribouillages lui inspiraient des sons, des sentiments, des sensations qu'il exprimait comme ça venait. Mais ce n'était jamais les mêmes : leurs significations dépendaient de son humeur du jour et de l'ambiance du monde. Par contre, ce que traçaient les Grands semblait porteur d'un sens intangible. (CE, 29-30. En italique dans le texte)

Le lecteur constate une opposition entre les « gribouillages » informes du négriillon, sans signifié ni référent fixe, et les mots des « Grands », dont le sens est figé une fois pour toutes. Ces derniers mettent en œuvre un moyen de communication universel, que tout le monde peut « décoder », tandis que le négriillon « écrit » pour lui seul. Le signe verbal, comprenant signifiant, signifié et référent, devient un idéal à atteindre, auquel le négriillon confère un pouvoir surnaturel. Lorsque son frère Jojo-l'algébrique écrit son nom avec un « rictus sorcier » (CE, 31), l'enfant « se vo[it] là, emprisonné tout entier dans un tracé de craie. *On p[eut] de ce fait l'effacer du monde !...* » (CE, 31. En italique dans le texte) Ce constat le pousse à se mettre à l'écriture, de façon à « emprisonner des morceaux de la réalité dans ses tracés de craie. » (CE, 31)

L'écriture apparaît bien comme un enjeu fondamental de perception et de reconfiguration du réel. Contrôler le mot revient, en quelque sorte, à asseoir un pouvoir sur le monde. La création, ainsi, aide à supporter l'école primaire et, à la fin de l'œuvre, « le négriillon, penché sur son cahier, encr[e] sans trop savoir une tracée de survie... » (CE, 202) Le néologisme créé à partir du mot encre et la paronomase suggérée entre « encre » et « ancre » invitent le lecteur à voir l'écriture comme un ancrage pour l'enfant, lui permettant d'échapper à l'enseignement coercitif du Maître d'école, bridant l'imagination et tentant de le pousser à rejeter son identité antillaise. L'apprentissage progressif de la lecture et de l'écriture se révèle nécessaire dans sa trajectoire.

Des signes établissent une filiation entre la pratique du négriillon et celle de Chamoiseau. Après que le narrateur a expliqué en quoi les histoires du Maître d'école et de Gros-Lombric ont un effet sur le négriillon, dans le passage cité plus haut, il intervient à la première personne et au présent dans le texte, s'adressant directement aux deux figures :

Je t'accorde, cher Maître, l'élévation du livre en moi. À force de vénération, tu me les as rendus animés à jamais. Tu les maniais au délicat. Tu les ouvrais avec respect. Tu les refermais comme des sacramentaires. Tu les rangeais comme des bijoux. Tu les emportais chaque soir comme les trésors d'un rituel sans âge dont tu aurais été l'ultime hiérophante.

Je te sais gré, Gros-Lombric, de ta parole souterraine, tu t'enfuyais par là, tu te réfugiais là, tu résistais là, tu l'habitais d'une minutie immodérée, et cette griffe-en-terre lui conférait une force latente – je n'en percevrai la déflagration qu'une charge d'années plus tard malgré l'oubli de ta figure et du son de ta voix. (Tu n'étais pas conteur, tu étais toutes-mémoires.) (CE, 180-181).

Le passage du passé de l'histoire racontée au présent de l'écriture crée d'emblée une rupture et signale l'intervention du narrateur, de même que l'usage de la première et de la deuxième personnes. Le texte actualise l'influence du Maître et de Gros-Lombric dans le présent de la situation d'énonciation. Le parallélisme de construction entre les deux formules débutant les paragraphes (« Je t'accorde »/« Je te sais gré ») traduit l'acte de reconnaissance envers les deux mentors, malgré les rapports distincts qui lient le narrateur à l'un et à l'autre. Le Maître tyrannique et le camarade d'infortune proposent deux visions et enseignements complémentaires du livre : le livre-fétiche, ritualisé et sacré et la parole « souterraine » de la mémoire, la « vénération » et le « secret », le sérieux (« respect ») et le jeu des détours, la subtilité et la charge, le refuge familial (« chaque soir ») et la révolte contre l'ordre établi. Chamoiseau leur rend ici hommage tout en envisageant la littérature comme une discipline de la distinction et de la rencontre.

Ces perceptions coïncident avec celles que nous notions précédemment, développées par le négrillon durant l'intégralité de l'œuvre, et qui proviennent de ces deux figures tutélaires. En touchant les livres, le négrillon veut d'abord *imiter* le Maître. D'un autre côté, sa « tracée de survie » (CE, 202) à la fin du roman constitue un acte de résistance contre ce que l'école évoque en termes d'assimilation et de perte d'identité. Ce faisant, il se situe aussi dans la lignée de Gros-Lombric. En employant la première personne, le narrateur revendique son identité avec le personnage-enfant qu'il introduisait dans le paratexte du premier tome ; ou plutôt, il admet une filiation entre l'enfant passé et l'écrivain présent. Les mises en scène de l'enfant « lisant » et écrivant semblent donc bien faire de lui une exemplification, destinée à représenter l'écrivain dans sa construction.

Mais le récit figure aussi le gouffre qui sépare l'enfant et l'adulte écrivain. À la fin de l'œuvre, le narrateur note : « À mesure-à mesure, la petite langue créole de sa tête fut investie d'une chiquetaille de langue française, de mots, de phrases... Cela ne devait plus s'arrêter... » (CE, 201) Les points de suspension semblent à la fois marquer une continuité entre l'enfant du passé et l'adulte du présent et révéler l'immensité des souvenirs existants mais impossibles à retrouver. Chamoiseau veut illustrer l'enchantement de l'enfance, qu'il lit comme la source de sa création, ainsi que les manques que sa réécriture manifeste et qu'il faut combler par la fiction. En écrivant *Chemin-d'école*, il entend revenir au plus près de l'origine de sa poétique (ses apprentissages d'enfance), mais ce faisant, il en marque l'impossibilité, puisque la

réécriture est toujours transformation du passé. Cet énoncé annonce le début du troisième opus : « ...*Enfance, douloureuse émerveille, où es-tu ?* » (ABE, 21. En italique dans le texte). L'auteur fait ressortir à la fois la parenté et la distinction à effectuer entre l'enfance passée et l'enfant présent, qui subsiste en tant que souvenir mais n'est pas assimilable à l'identité présente du narrateur.

Par son écriture, Chamoiseau s'emploie à réduire fictivement cette distance pour apparaître au plus près des visions et des sensations de l'enfant, dans une démarche qui se veut mimétique et qui entend recréer dans la narration les atmosphères idéalisées de son enfance. Par exemple, voulant retranscrire la volupté du négrillon découvrant des livres, il mise sur la description du suspense et du mystère que ce dernier a ressenti :

ils semblaient provenir, presque intacts, d'un autre âge. Le négrillon avait parfois l'impression qu'ils avaient glissé des mondes fabuleux dont leurs images attestaient l'existence. Quand on en soulevait un, il s'accrochait aux autres par des fils d'araignée. Et quand on les ouvrait, quand on les ouvrait, le papier dérangé exhalait comme une haleine ancienne, *oh, quand on les ouvrait...*

Pour atteindre la boîte, il fallait s'engager dans le noir déserté, sous les vêtements de la penderie, le cœur battant. C'était sortir d'une grotte le coffre d'un trésor... (CE, 200. En italique dans le texte)

Ce passage montre la mise en scène entourant l'objet-livre par le biais d'une parodie de récit d'aventures : les images des fils d'araignée, de l'« haleine ancienne » des volumes et du trésor caché dans une grotte sont des topoï du récit d'aventures des auteurs cités quelques pages plus tôt et dont les récits se trouvent dans cette boîte : Jules Verne, Daniel Defoe, Alexandre Dumas, Lewis Carroll, la Comtesse de Ségur et R.L. Stevenson (CE, 197). Puisque l'enfant ne sait pas lire, la présence d'un énonciateur adulte transparait dans le passage : ces images, ainsi que l'énonciation, sont le signe d'une théâtralisation et d'un jeu sur les intertextes, comme si le narrateur voulait reproduire à l'échelle du texte le suspense typique du récit d'aventures. Il s'agit également de superposer aux sensations passées sa connaissance présente des textes découverts. Le passage au pronom « on » généralise l'expérience du négrillon, non confinée aux seuls souvenirs, et permet d'englober le narrateur. La répétition de l'expression « quand on les ouvrait » trois fois, dont une fois en italique, crée un effet d'attente autant qu'il marque un « plaisir du texte⁶⁸⁶ » : plaisir de voir, de toucher et d'être au contact de ces œuvres ; plaisir de

⁶⁸⁶ Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 22-23.

représenter cette jouissance qu'ils procurent ; plaisir, en somme, d'incarner l'émotion suscitée par le livre dans l'écriture même.

De la même manière, l'esthétique « créolisée » de Chamoiseau suggère et commente l'entrelacement des modèles de récits français et créoles que l'enfant intègre petit à petit dans le texte. L'écriture de l'auteur constitue une mise en abyme du code, qui réfléchit dans le texte ce qui « l'origine [*sic*], le finalise, le fonde, l'unifie et en fixe les conditions *a priori* de possibilité⁶⁸⁷ ». Elle se présente ainsi comme le résultat de l'imbrication des différents référents et modèles dans l'enfance du négriillon. Cet entremêlement se traduit notamment dans la trilogie par le fait que l'écriture porte les marques du créole, dans le lexique (le texte est parsemé de termes comme « maîtres-pièces », « chiens-toutous », « ababa »...), ainsi que dans la syntaxe, le rythme et la musicalité de la phrase :

La langue créole ici [à la sortie de l'école] devenait maîtresse-pièce : les rancœurs accumulées à l'en-bas du français l'avaient chargée de latences terribles. Interdite en classe, elle pouvait ici (en mots-rescapés, en mots-mutants, en mots-glissants, en mots-cassés-ouverts, en mots-désordres, en mots-rafales hallucinés...) transmuier les bons-sentiments en chimies fielleuses, casser un sanglot apeuré en hoquet de chien-fer, raidir un tremblement en épilepsie brute. (CE, 129)

Le créole se manifeste par ses qualités expressives. Pour l'adulte Chamoiseau jugeant et jugeant le créole de son enfance, celui-ci se caractérise en effet par son caractère offensif, comme en témoigne le lexique utilisé, hyperbolique et fort de comparaisons et de métaphores : « chimies fielleuses », « casser », « raidir », « en épilepsie brute », « désespérés fauves », « plus cruels encore », « mâle effcience », « zones illicites », « comme meute à l'abreuvoir », « comme horde en irruption dans un temple interdit ». Il est bien envisagé comme une langue de révolte et d'interdit à travers laquelle on compense les frustrations, mais aussi comme une langue poétique et créatrice par excellence.

La créolisation de la langue permet dans le même temps de représenter l'étrangeté du français pour l'enfant qui le découvre et se voit forcer d'en faire son unique langue en contexte scolaire. Grande est en effet la surprise du négriillon lorsqu'il « pr[en]d conscience d'un fait criant : *le Maître parl[e] français* » (CE, 67. En italique dans le texte) : « *Manman, quel fer...* Le négriillon, dérouté, comprit qu'il ignorait cette langue.

⁶⁸⁷ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 131.

La tite-voix babilleuse de sa tête maniait une autre langue, sa langue-maison, sa langue-manman, sa langue non-apprise intégrée sans contraintes au fil de ses désirs du monde. » (CE, 69. En italique dans le texte) L'adjectif « non-apprise » insiste sur le caractère naturel du créole pour l'enfant, contrairement au français alors presque inconnu. L'enfance va ainsi devenir le terrain d'une rencontre entre deux sociolectes qu'on tente d'opposer, mais avec lesquels l'auteur compose dans son écriture : le français de l'école et le créole de l'environnement social. L'école est marquée par le rejet du créole, considéré comme une sous-langue, sauvage et animale, par le Maître et le directeur de l'école : « *Qu'est-ce que j'entends, on parle créole ?! Qu'est-ce que je vois, des gestes-macaques ?! Où donc vous croyez-vous ici !? Parlez correctement et comportez-vous de manière civilisée...* » (CE, 65. En italique dans le texte). Le directeur use d'une rhétorique de l'insulte, marquée par l'opposition stéréotypée entre un français civilisé et un créole « macaque », visant à homogénéiser et à assimiler la culture antillaise à la culture française.

Chamoiseau joue de cette opposition colonialiste dans son écriture. Il montre l'emprise de l'école qui tente d'effacer la langue de l'enfance : évoquant les jeux de billes de la cour de récréation dans *Chemin-d'école*, un énoncé des Répondeurs soulève :

J'ai dit « bille ».
En fait, on disait « mab ». (CE, 139)

Le narrateur systématise ensuite l'usage du mot créole (« mab ») dans son récit : « Si sa mab touchait la tienne, tu perdais net ta mise (et ta joie de vivre) » (CE, 139). Après avoir employé le terme français qui répond au code scolaire et académique, Chamoiseau le traduit en créole. Prenant sa revanche sur les frontières bien étanches du temps de son enfance, il satisfait deux désirs et entrelace les langues. Il crée son propre discours, remodèle les attentes de l'école, met les deux langues vis-à-vis l'une de l'autre, l'une avec l'autre dans le corps du texte, les faisant dialoguer et éclater dans une écriture métisse mettant à bas l'assimilationnisme. Cette pratique fait songer à celle élaborée dans *Écrire en pays dominé*. L'auteur y ploie les textes d'auteurs renommés selon son désir. « Citant » Victor Hugo, il écrit : « Tonnerre de rhétorique et de sonorités... Plaisirs de haute gueulée⁶⁸⁸... », rappelant par les termes « tonnerre » et « haute » l'esthétique sublime et par le nom « rhétorique » l'alexandrin célèbre du poème « Réponse à un acte

⁶⁸⁸ Patrick Chamoiseau, *Écrire en pays dominé*, op. cit., p. 31.

d'accusation » : « Guerre à la rhétorique et paix à la syntaxe⁶⁸⁹ ! » Il utilise ainsi l'ignorance apparente de son personnage-enfant pour se faire critique des normes de l'institution scolaire, pour jouer avec les codes et pour construire sa posture d'écrivain embrassant et dépassant toutes les affiliations et cultures.

2.2. *L'enfant herméneute dans Demain j'aurai vingt ans*

Michel noue également un rapport particulier aux livres et aux histoires. Comme chez Chamoiseau, le livre est appréhendé sous le signe du secret et du mystère, parce que l'enfant n'a pas le droit de toucher aux ouvrages de son père (DV, 107). Il s'introduit donc dans sa bibliothèque en secret. L'attrait de la littérature met encore de l'avant l'objet et non son contenu. Ainsi, lorsque son oncle lui offre son premier volume, *Ludwig Feuerbach et la fin de la philosophie classique allemande* de Friedrich Engels⁶⁹⁰, Michel est déçu de ne pas y trouver de photographies (DV, 139). Lorsqu'il découvre le recueil *Une saison en enfer* de Rimbaud, il est d'abord attiré par l'emplacement et la couverture de l'ouvrage :

Si je l'ai pris, c'est parce qu'il était au-dessus des autres et était le plus petit de tous. Sur la couverture il y a l'image d'un jeune homme blanc. [...] Son sourire me pousse moi aussi à sourire, même si ce n'est qu'une image qui est en face de moi, pas une personne en vrai. (DV, 155)

Ce passage induit une relation affective et sensible au livre, et rappelle aussi l'admiration que Mille Milles et Chateaugué vouent à la photographie de Nelligan dans *Le Nez qui voque*.

Le recueil de Rimbaud prend une importance centrale dans la vie de Michel, non pour sa matière, que l'enfant se borne à « feuille[r] » (DV, 157), mais pour la relation qu'il noue avec le poète. Quelques passages attirent tout de même son attention, et il devient alors exégète de l'œuvre de Rimbaud. Il souligne notamment celui-ci : « *J'ai horreur de tous les métiers. Maîtres et ouvriers, tous paysans, ignobles. La main à plume vaut la main à charrue* » (DV, 158. En italique dans le texte), et tente d'interpréter l'expression « la main à plume » :

⁶⁸⁹ Victor Hugo, *Les Contemplations*, Paris, Classiques Garnier, 1985 (1856), p. 22.

⁶⁹⁰ Ce livre est aussi mentionné par Mabanckou dans son autobiographie, alors qu'il raconte l'enseignement qu'il reçut au lycée Karl Marx (LPN, 247).

c'est peut-être la main d'un sorcier blanc qui se déguise la nuit en oiseau pour prendre les enfants et les emmener en enfer pendant une saison. Oui, c'est peut-être ça puisque, un peu plus haut, le jeune homme parle de ses ancêtres qui sont des Gaulois et que ces Gaulois étaient de vrais bandits, ils étaient « *les écorcheurs de bêtes, les brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps* ». C'est bizarre car nos ancêtres à nous aussi étaient comme ça. Ils sont peut-être les parents lointains de ces Gaulois. Je comprends maintenant pourquoi mon père m'a dit un jour qu'à son époque, à l'école, on leur faisait répéter que nos ancêtres étaient des Gaulois. (DV, 158. En italique dans le texte)

De façon ludique, Mabanckou recrée la naïveté de l'enfant qui, ignorant le contexte historique et littéraire de l'œuvre, façonne sa propre interprétation anachronique à partir de ses référents socio-culturels (la mention du sorcier ou celle des Gaulois, qui renvoie à l'enseignement colonial). L'interprétation est, comme chez Chamoiseau, déjà réinvention du texte lu, puisque l'enfant imagine la signification davantage qu'il ne l'interprète – ce qui permet par ailleurs à l'auteur de critiquer à demi-mots l'éducation coloniale et la colonisation, qu'il n'a pas vécu mais sur laquelle il pose un regard critique.

Surtout, l'enfant investit affectivement l'auteur et prend naïvement sa photographie pour une réalité : retenant uniquement son prénom, « Arthur », il fait progressivement de Rimbaud son confident et s'imagine développer avec lui une relation amicale. La deuxième fois qu'il prend l'ouvrage, il remarque à propos du portrait du poète : « On dirait qu'il me sourit un peu plus aujourd'hui et qu'il est content de me revoir. Je l'ai laissé trop longtemps seul. Quand je regarde sa photo, c'est comme un ami que je retrouve » (DV, 204). Le lecteur peut noter dans ce discours la modalité hypothétique (« on dirait que », « comme », « j'ai envie de »), qui marque une volonté qui n'aboutit pas dans la réalité. Néanmoins, va s'instaurer avec Rimbaud une relation perçue comme intime qui devient routinière et qui finit par être actualisée fantasmatiquement. Lors d'une rencontre ultérieure, Michel déclare cette fois : « Arthur me sourit » (DV, 307). Il lui partage aussi les soupçons de sorcellerie pesant sur lui : « Je dis encore à Arthur que je n'ai pas de clé, que ce n'est pas moi qui ai fermé le ventre de ma mère » (DV, 307).

De plus, Michel a « l'impression qu'Arthur [lui] répond : Michel, calme-toi, laisse-les parler et accepte que c'est toi qui as fermé le ventre de ta mère, accepte que tu as la clé avec toi » (DV, 308). C'est à la suite de ce conseil que Michel se met réellement à chercher la clé du ventre de sa mère. Le livre apparaît ici comme un objet permettant à l'enfant de projeter en lui des constructions fantasmatiques. Le dialogue avec Rimbaud

est bien sûr à envisager sur le mode du monologue. Michel se fabrique un portrait de l'auteur et l'érige en personne aidante et compréhensive : « Après, tu pourras t'en aller en Égypte⁶⁹¹. Je te donnerai quelques adresses de mes amis dans ce pays, tu ne seras pas seul là-bas » (DV, 308). Cette scène rappelle la passion de Mabanckou et de ses amis adolescents pour les personnages de bandes dessinées, racontée dans son autobiographie : « Pour nous, ils étaient vivants, ils étaient faits de chair et d'os. » (LPN, 269-270) Elle suggère aussi la parodie de *Tintin au Congo* : quand Tintin projette un film aux Africains du village, ces derniers se mettent à jeter des projectiles sur les personnages à l'écran, pris pour des personnes réelles⁶⁹². Cette reprise d'un stéréotype colonial suggère la posture auto-exotisante de Mabanckou.

Néanmoins, dans *Demain j'aurai vingt ans*, l'aura de mystère entourant Rimbaud persiste et l'enfant réalise le leurre de l'image, qui ne peut se confondre avec la personne. Lorsque Michel pose des questions au poète sur les expressions de son recueil qu'il tentait de lire plus haut (« Arthur, c'est quoi la "main à plume" ? »), ce dernier cesse de répondre, et l'enfant ne perce pas l'hermétisme de son œuvre : « Il ne va plus me répondre. Il ne sourit plus. Sur la couverture du livre il n'est plus qu'une image alors que tout à l'heure il était presque un être humain comme moi et je pouvais entendre son cœur qui battait. » (DV, 308) Le mutisme de l'auteur, signe d'un blocage de l'imagination de l'enfant, incapable de répondre à ses propres questions, aboutit à une ré-objectivation de celui-ci. Rimbaud cesse d'être un « alter ego⁶⁹³ » (« un être humain comme moi »), un confident du personnage-enfant pour redevenir une simple image désincarnée et inanimée. L'enfant échoue à s'identifier au poète. Cette scène manifeste aussi peut-être la dérision d'un énonciateur adulte montrant que l'auteur n'est pas là pour expliquer son œuvre.

Sa relation avec lui mène toutefois Michel à faire évoluer sa pratique littéraire. En effet, avant de découvrir son recueil, l'enfant écrit un poème, dont la valeur littéraire est mise en doute par son ami Lounès, qui l'évalue sévèrement : « Michel, c'est pas un poème que tu as écrit ! C'est bien, mais c'est pas ça. Dans un poème il faut que ça sonne pareil à la fin des lignes. D'ailleurs je vais te réciter un vrai poème et écoute bien comment à la fin des lignes on entend les mêmes sons. » (DV, 127) Et de lui réciter un extrait du poème

⁶⁹¹ Référence au voyage de Rimbaud en Égypte en 1887.

⁶⁹² Hergé, *Tintin au Congo*, op. cit., p. 26-27.

⁶⁹³ Le terme revient souvent dans l'œuvre, car il apparaît dans une chanson de Georges Brassens que Michel écoute à plusieurs reprises.

« À ma fille Adèle » de Victor Hugo. À ce stade, Victor Hugo est la seule référence littéraire de Michel, qui apprend ses poèmes à l'école. L'enfant rangera son texte dans sa poche, déçu. Or, en découvrant Rimbaud, il se rend compte que l'écriture en vers n'est pas systématique :

On dit derrière la couverture du livre que c'est un livre de poèmes, or il n'y a pas de lignes qui sont séparées et qui sonnent pareil à la fin comme dans le poème que Lounès m'avait récité. Est-ce que ça signifie que je ne suis pas obligé de suivre ce que Lounès m'a raconté ? (DV, 158)

Il offre donc tout de même son poème à son amoureuse Caroline, la sœur de Lounès, à la fin du roman :

Je sors de ma poche un petit papier que je lui remets. Elle le déplie et découvre le poème que je lui ai écrit depuis longtemps. Ses lèvres remuent, ses yeux deviennent humides. Mais elle ne me dit pas ce qu'il y a dans sa tête. Moi je sais qu'elle aime ce poème même s'il n'est pas comme le poème de Victor Hugo que son frère m'avait une fois récité. (DV, 379)

Le lecteur assiste au « devenir-poème » du texte de l'enfant. Michel, au terme de son itinéraire romanesque, est capable d'apprécier la valeur littéraire de son œuvre et d'élargir sa vision de la littérature. En présentant sa création à deux lecteurs distincts, l'écrivain s'offre à un public, donc à la critique, tout en ne se laissant plus remettre en question, revendiquant la singularité de son écriture. Il apprend ainsi qu'une œuvre ne se définit peut-être pas tant par sa forme que par l'émotion qu'elle suscite chez le lecteur et par sa subversion des canons. Les lectures différentes du poème de Michel par Caroline et Lounès, comme celles des passages du recueil de Rimbaud par Michel, montrent l'ouverture et la polysémie du texte littéraire.

Mabanckou utilise le paratexte pour marquer le télescopage entre lui et son personnage-enfant. En effet, avec *Demain j'aurai vingt ans*, il « écrit [peut-être] son *Enfant noir*⁶⁹⁴ », mais le titre de l'œuvre est aussi tiré d'un poème de Tchicaya U Tam'si, issu du recueil *Le Mauvais sang*⁶⁹⁵, placé en exergue du roman (DV, 11). Or, l'extrait du recueil de Rimbaud que Michel tente d'interpréter est aussi tiré d'un poème intitulé « Mauvais sang » :

Une saison en enfer, c'est le titre du petit livre que je feuillette. Il y a

⁶⁹⁴ Préface de Mabanckou dans Camara Laye, *L'Enfant noir*, op. cit., p. 8.

⁶⁹⁵ Tchicaya U Tam'si, *Le Mauvais sang*, dans *J'étais nu pour le premier baiser de ma mère : œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 2013 (1955), p. 21-46.

dedans un autre titre que j'aime bien : *Mauvais sang*. C'est on dirait une façon de parler de chez nous. En lingala, *mauvais sang* signifie *makila mabé*. Or quand maman Pauline dit en lingala que quelqu'un a le mauvais sang ça veut dire qu'il est mal né, qu'il n'a pas de chance, qu'il est foutu, que même les oiseaux qui passent dans le ciel font caca sur lui. (DV, 157. En italique dans le texte)

Un écho apparaît entre le paratexte et le titre du poème de Rimbaud dont Michel tente de déchiffrer les vers. La lecture de l'enfant constitue, au niveau diégétique, le résultat d'une ignorance enfantine, mais à un autre niveau, le lecteur peut y percevoir un jeu de l'auteur. Mabanckou tire profit de la naïveté de son personnage pour repenser les frontières nationales de l'Histoire littéraire. Par cette mention du titre du deuxième poème d'*Une saison en enfer*, il suggère des échos entre l'œuvre poétique de Rimbaud et celle de l'écrivain congolais Tchicaya U Tam'si.

L'expression « mauvais sang » est donc envisagée comme la rencontre des conceptions des deux poètes. U Tam'si, enlevé à sa mère à l'âge de quatre ans par son père qui la quittait pour une autre femme, mais aussi pourvu d'un handicap physique à la jambe gauche qui le fait boîter⁶⁹⁶ et scolarisé tardivement⁶⁹⁷, y verrait « la fatalité, le noir destin, l'enfance maudite⁶⁹⁸ » :

En attendant il faut qu'il pleuve
ma solitude en fait la preuve
que j'ai bien trahi mes amis.

Né de mère inconnue, vénale
Ma faute grandira l'oubli
Je fus troqué contre le mal⁶⁹⁹.

Michel lui confère ci-dessus un sens social similaire : « ça veut dire qu'il est mal né, qu'il n'a pas de chance, qu'il est foutu, que même les oiseaux qui passent dans le ciel font caca sur lui ». Dans son poème, Rimbaud envisage l'expression du point de vue de la généalogie, puisque ses « ancêtres gaulois » lui paraissent « les écorcheurs de bêtes, les

⁶⁹⁶ Il mentionne ces événements dans son recueil, notamment dans le poème XVII : « Ils ne conviendront pas qu'enfant j'eus les boyaux / durs comme fers et la jambe raide et clopant » (*Le Mauvais sang, op. cit.*, p. 42), et dans le poème « Jadis » : « Le vent court dans mes jambes mortes » (*Ibid.*, p. 44)

⁶⁹⁷ Boniface Mongo-Mboussa décrit la manière dont cette scolarisation tardive a entraîné des irrégularités scolaires (il entre au collège presque quatre ans après les autres, est exempté de la classe de troisième mais redouble plus tard la première) et rendu ses relations sociales plus difficiles (« Préface », dans Tchicaya U Tam'Si, *J'étais nu pour le premier baiser de ma mère : œuvres complètes*, I, *op. cit.*, p. 9).

⁶⁹⁸ Daniel Delas et Pierre Leroux, « Tchicaya U Tam'si », dans *Po&sie*, vol. 153-154, n°3-4 (2015), [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-poesie-2015-3-page-43.htm?contenu=article> [Page consultée le 9 janvier 2023], paragraphe 8.

⁶⁹⁹ Tchicaya U Tam'si, « Jadis », dans *Le Mauvais sang, op. cit.*, p. 44.

brûleurs d'herbes les plus ineptes de leur temps⁷⁰⁰ ». Il utilise aussi l'expression dans un sens plus symbolique, pour affirmer qu'il est « maudit⁷⁰¹ ». En outre, Nicole Asquith remarque que le poème « Mauvais sang » étudie spécifiquement la situation du poète dans le contexte postrévolutionnaire français⁷⁰². Rimbaud s'y décrit comme un marginal et s'identifie aux Africains, perçus comme les représentants des méprisés : « Je suis une bête, un nègre⁷⁰³ ». Notons que Rimbaud, et à sa suite d'autres artistes, notamment cubistes, s'inspirent de l'« art nègre » dans l'espoir de renouveler leur esthétique. En superposant les sens que les deux poètes donnent à l'expression « mauvais sang », Mabanckou entend ainsi faire dialoguer les deux auteurs, jouant des anachronismes, des référents et du métatexte pour joindre l'expression de Rimbaud et celle de Tchicaya U Tam'si. Dans le même temps, il utilise Rimbaud pour se construire l'*ethos* d'un écrivain maudit, des marges – que dément par ailleurs la fréquence de ses apparitions publiques. L'appropriation de Rimbaud est une manière de signifier sa distinction tout en s'ancrant dans une filiation littéraire en faisant appel à un topos de la littérature congolaise. Ninon Chavoz et Anthony Mangeon ont en effet montré que des auteurs francophones contemporains s'amuse, comme Mabanckou, d'« allusions appuyées à la vie de Rimbaud, et notamment à son expérience africaine⁷⁰⁴. »

Par ailleurs, le poème sans rimes de Michel, à l'encontre du canon poétique représenté par Victor Hugo dans le contexte scolaire, est aussi une mise en abyme directe du titre *Demain j'aurai vingt ans*, rythmé par l'anaphore « Quand je serai grand » (DV, 123-124), sémantiquement proche. Par son personnage, Mabanckou affiche son propre rejet d'une écriture normative – ce que faisait déjà Hugo à son époque contre le classicisme, lui permettant d'écrire son roman à l'aide d'une syntaxe oralisée mimant l'expression du personnage-enfant.

Le rejet du canon et les interprétations déformées, aux allures d'anamorphose⁷⁰⁵, sont légion dans les romans de Mabanckou et ne sont pas seulement le fait du personnage-

⁷⁰⁰ Arthur Rimbaud, « Mauvais sang », dans *Une saison en enfer*, *op. cit.*, p. 203.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 205.

⁷⁰² Nicole Asquith, « The Fate of the Post-Revolutionary Poet in Rimbaud's "Mauvais Sang" ». *Romance Studies*, vol. 26, n°4 (2008), p. 297-307.

⁷⁰³ Arthur Rimbaud, « Mauvais sang », *loc. cit.*, p. 207.

⁷⁰⁴ Ninon Chavoz et Anthony Mangeon, « Rimbaud le Nègre et Rimbaud l'Africain », dans Seth Whidden (dir.), *Rimbaud, Verlaine et C^{ie}, « un devoir à chercher » : à la mémoire de Yann Frémy*, Paris, Classiques Garnier, [à paraître], p. 101.

⁷⁰⁵ Olga Hel-Bongo décrit cette figure comme une « déformation de l'image sous l'effet d'un mécanisme de la vue » (« Métatextualité, mise en abyme et anamorphose dans *Le bel Immonde* de V.Y. Mudimbe »,

enfant. *African Psycho* fait référence à *American Psycho*⁷⁰⁶ de l'auteur américain Bret Easton Ellis, narrant l'histoire d'un tueur en série à Manhattan. Le roman de Mabanckou raconte les tentatives du narrateur pour devenir tueur en série. L'apparence d'imitation se fait sur deux plans : l'interprétation du roman de Bret Easton Ellis par Mabanckou et, au niveau diégétique, la contrefaçon des actes d'un tueur en série légendaire, le « grand maître Angoualima », par le narrateur. L'imitation du modèle semble à première vue ratée. Le narrateur ne parvient pas à devenir tueur en série : un autre personnage assassinera la cible à sa place. À la fin du roman, le fantôme d'Angoualima lui annonce qu'il ne sera jamais un meurtrier et le bannit : *Tu n'es pas mon élève et ne viens plus me voir, c'est fini !* » (AP, 188-189. En italique dans le texte). Selon lui, le narrateur aurait péché par excès d'imitation : « *Je t'ai dit d'arrêter de répéter Grand Maître comme un perroquet ! [...] Tu n'as pas de personnalité, c'est ça ton problème, Tête rectangulaire !* » (AP, 189. En italique dans le texte). L'imitation pure ne peut être que pauvre, fade et sans attrait, et donc vouée à l'échec. Anthony Mangeon a remarqué, prolongeant une réflexion amorcée par Jean-Louis Cornille, que le remplacement des termes du roman liés au crime par des noms comme « œuvre » ou « écriture » suffit à dévoiler que Mabanckou parle surtout de littérature : dès lors, « on aura reconnu certaines scènes-types de la vie littéraire, comme la visite au grand écrivain, la réception journalistique des œuvres, souvent décevante pour les auteurs, ou la fréquente charge de ces derniers contre la critique universitaire⁷⁰⁷ ».

De même, dans *Verre Cassé*, le narrateur éponyme intègre dans son discours des citations tirées de la littérature mondiale. Mais ces passages cités sont détournés de leur contexte : les « jeunes filles en fleurs » de Proust deviennent des prostituées (VC, 121), la « Cantatrice chauve » de Ionesco est une vendeuse ambulante de plats préparés (VC, 123), et *Voyage au bout de la nuit* ainsi que *Mort à crédit* ne sont plus les célèbres romans de Louis-Ferdinand Céline mais le nom du bar dans lequel le narrateur passe tout son temps : *Le Crédit a voyagé*. Les références littéraires citées se voient déplacées, désacralisées comme dans le cas de Ducharme, et investies de significations nouvelles.

dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n°1-2 (2011), p. 178).

⁷⁰⁶ Bret Easton Ellis, *American Psycho*, New York, Vintage, 1991.

⁷⁰⁷ Anthony Mangeon, *Crimes d'auteur : de l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, op. cit., p. 80.

Ainsi, comme *L'Escargot Entêté*, le propriétaire de ce bar, Mabanckou « n'aime pas les formules toutes faites » (VC, 11) : l'imitation est toujours pour lui une subversion, qui dévoile l'originalité du créateur. Grégoire Nabokomayo, le narrateur d'*African Psycho*, n'est pas un tueur en série, mais un menteur d'après Angoualima : « *Tu n'es qu'un menteur, c'est ça ta vraie profession ! [...]* » (AP, 188. En italique dans le texte). Le menteur est celui qui raconte des histoires, falsifie, transforme, comme Verre Cassé, Grégoire et Michel, qui réinventent les œuvres qu'ils lisent. Ces imitations et interprétations « ratées », répétées de récit en récit, disent quelque chose du rapport de l'écrivain à sa création, une création proposant des interprétations personnelles des œuvres lues. L'incorporation de références repose sur un principe de subversion. L'auteur qui pastiche des textes antérieurs confère à ceux-ci un sens nouveau, voulant participer à ce que Mabanckou nomme, avec d'autres écrivains, une « littérature-monde⁷⁰⁸ », à partir d'œuvres de tous les horizons. L'originalité de la fiction d'enfance est que cette prise de position peut passer pour une naïveté, mais aussi que l'œuvre peut reconstituer et proposer, *via* l'itinéraire de l'enfant, les étapes de cette leçon d'interprétation, qui participe aussi du récit de vocation de l'auteur. Dans les cas de Mabanckou comme de Chamoiseau et de Ducharme, l'écrivain joue de l'intersection entre l'enfance supposément naïve et ignorante des personnages et le travail de lecture et d'écriture qui est le sien, qui participe de sa poétique et qui construit la fiction.

3. Enfants engagés

Comme on le voit, la relation à la lecture et à l'écriture témoigne d'un rapport au monde. Le plus souvent, le plaisir de lire et d'écrire est lié au travestissement des normes de l'institution scolaire, de l'institution littéraire ou encore de la langue. L'enfant qui ne connaît pas, ou qui méprise dans le cas de Ducharme, les règles parvient à les remettre en cause en leur appliquant sa propre logique, parfois à son insu. Dans certains cas, il devient néanmoins engagé et applique les méthodes de lecture et les leçons qu'il tire des livres, non à la littérature, mais au monde entier. Nous nous attacherons à analyser les intersections, visibles dans les œuvres, entre la lecture des textes et la lecture du monde, confondus par l'enfant qui ne distingue pas toujours fiction et réalité.

⁷⁰⁸ Michel Le Bris et Jean Rouaud (dir.), *Pour une littérature-monde, op. cit.*

3.1. *Le politologue de Demain j'aurai vingt ans*

La relation qu'entretient Michel avec Rimbaud dans le roman de Mabanckou n'est pas isolée, elle est dupliquée par rapport à de deux autres figures en particulier : Georges Brassens du côté de la musique, dont Michel analyse la chanson « Sous mon arbre » (DV, 57) et, de façon plus étonnante, le Chah d'Iran Mohammad Reza Pahlavi, renversé par la Révolution iranienne de 1979 et dont l'enfant suit à la radio l'exil, puis la mort. Rimbaud et le Chah d'Iran ont en commun leur mobilité géographique : tous deux sont des voyageurs et des exilés, qui traversent différents pays. Michel est attentif à la trajectoire du Chah, « devenu un vagabond qui va de pays en pays » (DV, 151) en Égypte (DV, 152), au Maroc (DV, 152), aux Bahamas (DV, 153) au Mexique (DV, 153), aux États-Unis (DV, 154), au Panama (DV, 202), puis à nouveau en Égypte, où il meurt d'un cancer (DV, 346). Ce pays est également le seul que Michel mentionne à propos de Rimbaud (DV, 308).

Rimbaud et le Chah se rapprochent aussi par l'investissement affectif graduel de Michel à leur égard. Lors de la première mention de ce dernier, Michel reste quelque peu indifférent à son sort : « Papa Roger [...] sait que notre tristesse à nous c'est pas comme sa tristesse à lui. Nous c'est la première fois qu'on entend parler de ce Chah et de cet ayatollah Khomeyni. » (DV, 116) Petit à petit, il va s'intéresser aux aventures du Chah. Lorsqu'il apprend que les Panaméens envisagent de le livrer à l'Iran, il est sur le point de « hurler de colère » (DV, 202). Plus tard, dans ses prières adressées à ses deux sœurs mortes-nées, il souhaite que « *le chah d'Iran ne meure pas, qu'il guérisse de son cancer et que l'ayatollah Khomeyni arrête de l'embêter tout le temps* », et « *qu'aucun pays au monde n'accepte l'extradition du Chah* » (DV, 256. En italique dans le texte).

Mais alors que la relation de Michel à Rimbaud est immédiate et secrète (« Papa Roger et Maman Pauline ne sont pas là, je peux reprendre en cachette le livre du jeune homme au visage d'ange. » (DV, 204)), celle qui lie l'enfant au Chah d'Iran est publique et doublement médiatisée : par Roger Guy Folly, l'animateur réel de l'émission « La Voix de l'Amérique » qui relate les dernières nouvelles internationales, et par Papa Roger, qui explique à Michel les significations et les implications des propos de l'animateur. La radio et le périple du Chah deviennent des prétextes pour une ouverture au monde et des découvertes :

L'Américain Roger Guy Folly parle de l'Iran. Il explique où ce pays se trouve et quelle langue on parle là-bas, une langue que nous on ne parle pas. J'entends des noms difficiles à prononcer et des endroits que je ne connais pas. Papa Roger nous répète que l'Iran c'est très loin en Asie occidentale, et leur capitale c'est Téhéran. Et quand je lui demande si les Iraniens ont la même monnaie que nous, il me dit que non. (DV, 115)

La trajectoire du Chah donne lieu à un enseignement alternatif à celui de Radio Congo, sujette à la censure (« il y a quand même des choses graves que cette radio-là [La Voix de l'Amérique] raconte et que Radio-Congo ne peut pas dire sinon il n'y aura plus de radio chez nous » (DV, 82)). L'enfant peut ainsi diversifier son rapport au monde et s'ouvrir à d'autres régions. L'animateur mentionne ainsi la reprise de Phom Penh, capitale du Vietnam, aux Khmers Rouge en janvier 1979 (DV, 85) et la fuite du président Idi Amin Dada hors de l'Ouganda la même année (DV, 129). Les faits rapportés ne sont pas pour autant neutres, mais idéologiquement situés du côté de la politique internationale menée par les États-Unis. Parfois, Para Roger raille les prises de partie intéressées du pays, ce qui permet à l'enfant d'acquérir une distance critique : « Fallait-il que le Chah soit un dictateur comme Idi Amin Dada pour que les Américains l'aident ? » (DV, 153) Toutefois, le père de Michel est lui-même très souvent influencé par l'émission, et il tente alors de faire passer ses prises de position pour des faits objectifs. D'emblée, il présente ainsi le Chah, non en rapportant les faits qui le touchent, mais par le biais d'un portrait moral et phatique qui inclinera rapidement Michel, enfant et donc malléable, à choisir son camp : « Le Chah est un homme bon, un homme important, mais c'est un autre iranien, l'ayatollah Khomeyni, qui est devenu le guide supérieur d'Iran. C'est de l'ingratitude ! » (DV, 116) Il ne s'agit pas ici de remettre en cause cette prise de position envers l'un des deux hommes politiques plutôt que l'autre, mais plutôt de montrer que les faits permettant un choix éclairé sont absents.

D'un autre côté, Michel est également influencé par les valeurs communistes diffusées par son oncle René et par l'école primaire :

Chaque matin tu ne rentres pas en classe si tu ne récites par les quatre premiers articles de la loi du Mouvement national des pionniers, le MNP. Moi je les connais maintenant par cœur. [...] Je ferme les yeux, j'imagine que je suis quelqu'un qui servira demain notre pays, que c'est grâce à moi que le capitalisme ne gagnera pas sa victoire chez nous, et je murmure comme une prière ces quatre articles [...]. (DV, 170)

Comme le négrillon de Chamoiseau, tiraillé entre le français de l'école et le créole de sa vie de tous les jours, Michel se trouve pris entre différents modes de lecture du monde,

qui le construisent mutuellement. Dès le départ, il donne son avis, se positionne par rapport aux propos des autres, tout en reproduisant certains discours :

Moi je ne suis pas d'accord avec Lounès, lui qui pense que si notre président est un dictateur c'est parce qu'il est militaire. Je suis sûr que dans beaucoup de pays du monde il y a des dictateurs qui ne sont pas des militaires. Je m'en fous donc que notre président soit militaire, ce qui m'énerve c'est seulement quand il raconte qu'il a été envoyé par Dieu en personne. Or si Dieu voulait envoyer quelqu'un pour être président chez nous Il aurait envoyé son fils Jésus puisqu'Il l'a déjà fait pour sauver les hommes sur Terre. En tout cas, c'est ce que le prêtre dit le dimanche à l'Église Saint-Jean-Bosco. (DV, 72)

L'enfant qui prend tout au pied de la lettre en vient à mêler différents régimes de savoir et de croyances, confondant la rhétorique politique du dirigeant « de droit divin » et la parole religieuse du prêtre, qu'il reproduit lui-même, l'ayant intégré à l'église et à l'école (« je murmure comme une prière ces quatre articles »). L'énonciateur adulte met sur le même plan ces deux rhétoriques qui procèdent en réalité d'une idéologie similaire. Il invite ainsi à prendre de la distance vis-à-vis de cette rhétorique visant à manipuler et à agiter des symboles.

C'est la lecture et les liens tous personnels qu'il va effectuer entre différents enseignements, ou « textes », qui vont permettre à Michel de construire son propre rapport aux choses, généralement guidé par son imagination. Le syncrétisme fait la singularité du regard que l'enfant porte sur le monde et qui est reproduit, voire accentué, dans son rapport aux différentes figures littéraires et politiques qu'il trouve sur son chemin. Ainsi, Michel n'hésite pas à lier le monde de la littérature et celui de la politique quand, fouillant dans la bibliothèque de son père, il trouve un livre de San-Antonio faisant étrangement référence à son cher Chah d'Iran : « Le cinquième livre est toujours de ce San-Antonio : *Ma langue de Chah*⁷⁰⁹. Là, je sursaute presque : ce San-Antonio a donc parlé du Chah lui aussi ? S'il a parlé du Chah, c'est que cet écrivain est un homme gentil. » (DV, 258-259) Or, il change d'avis après avoir lu la quatrième de couverture, confondant réalité et fiction et pensant que l'auteur a pris position en faveur des révolutionnaires à l'origine de l'exil du Chah : « si je comprends bien, on dirait que ce San-Antonio a décidé d'aller se battre en Iran. Là, je ne suis plus du tout d'accord avec lui. Je repose donc le livre sur le lit. » (DV, 259) Il s'étonne encore plus quand, lisant la quatrième de couverture

⁷⁰⁹ En réalité *Ma langue au châh*, Paris, Éd. Fleuve noir, 1970.

du roman de San-Antonio *Vol au-dessus d'un lit de cocu*⁷¹⁰, Michel aperçoit le nom du personnage Arthur Rubinyol :

Et puis qui est cet Arthur Rubinyol dont il parle dans son livre et qui est un « fameux virtuose » ? Est-ce que ce n'est pas par hasard pour se moquer de mon Arthur à moi qui ne lui a rien fait ?

Je me dis aussi : Comment se fait-il que dans cette chambre il y ait à la fois des livres qui parlent du Chah et d'Arthur, des gens que je connais un peu ? Est-ce que papa Roger le sait au moins ? (DV, 260)

La confusion de l'enfant est pour le moins comique et sujet de raillerie. Michel compose avec ce qu'il a déjà lu et ce qui lui a été inculqué pour construire sa compréhension du réel. Ce faisant, il promeut le travail de l'imagination : l'échange, le contact, la liaison, l'appropriation au détriment de la compartimentalisation du savoir. À la fin, ne sachant plus comment ranger les livres de la bibliothèque de son père, il décide de les classer selon sa propre vision :

Et puis, tant pis, j'ai déposé *Une saison en enfer* sur *Ma langue de Chah*. Parce que le Chah dont parle San-Antonio doit être le même Chah qui est actuellement malade en Égypte. Parce que je trouve qu'il faut qu'Arthur sache aussi que le chah d'Iran ne va pas très bien, que son cancer empire alors que le criminel Idi Amin Dada est en train de nager tranquillement dans sa villa en Arabie Saoudite. (DV, 261)

Cette mise en contact de différentes réalités constitue une parfaite mise en abyme du rapport de Michel au monde, à l'imaginaire et au savoir, résultat de déformations et de reformulations parfois ironiques représentées dans le roman.

La lecture est donc primordiale et permet à l'enfant de forger, par l'imaginaire – en devenant écrivain – le sens de ce qui l'entoure en se défaire quelque peu des discours partisans, en s'en distanciant. Elle est aussi plurielle, et l'interprétation déborde son support pour s'appliquer à d'autres réalités. Ainsi, Michel, après avoir écouté « Sous mon arbre » de Georges Brassens, et tout en ne connaissant pas la signification des mots *saligaud* et *alter ego*, déclare : « Je ne sais pas pourquoi mais moi j'ai envie d'insulter le barman Loubaki de *saligaud* et de surnommer Lounès mon *alter ego*. Y a une petite voix qui me dit que *saligaud* c'est mauvais et qu'*alter ego* c'est gentil. » (DV, 80) C'est à sa sensibilité que Michel doit en définitive d'avoir compris ces termes, par une écoute attentive, personnelle et compatissante : « Parce que le chanteur à moustache, je suis sûr, il ne peut vouloir que du bien à son arbre qu'il appelle *alter ego*, et c'est pour ça qu'il le

⁷¹⁰ San-Antonio, *Vol au-dessus d'un lit de cocu*, Paris, Éd. Fleuve noir, 1978.

pleure du matin jusqu'au soir. » (DV, 81) L'énonciateur adulte fait apparaître ainsi le personnage comme un prodige, s'y identifiant peut-être – on a vu les traits autobiographiques du roman – et reconduisant (ou faisant un clin d'œil à) la fonction vocationnelle du récit d'enfance, tout en se moquant de sa candeur.

3.2. *Le poète-tribun de La Vie devant soi*

3.2.1. *L'exemple de Victor Hugo*

Momo constitue un cas particulier : il ne lit pas, n'écrit pas et est déscolarisé. Son rapport à la littérature est quasiment inexistant, à une exception près car, comme nous l'avons vu, il est assimilé à l'écrivain français Victor Hugo par son mentor, M. Hamil, et perçu comme « différent, comme un grand poète » (VDS, 827) par le docteur Katz. D'emblée, la fonction de poète qui lui est attribuée se construit en dehors des cadres typiques de la lecture et de l'écriture, indiquant que son apprentissage se fera ailleurs. Victor Hugo est, comme Rimbaud dans *Demain j'aurai vingt ans* ou Nelligan dans *Le Nez qui voque*, représenté pour son statut et en tant qu'argument d'autorité. Momo veut devenir comme Victor Hugo (« je me suis rappelé qu'il [M. Hamil] m'avait appelé Victor, c'était peut-être Dieu qui me promettait. » (VDS, 891), non parce qu'il a lu son œuvre, mais parce que « M. Hamil, qui a lu Victor Hugo » (VDS, 849) lui en parle. À travers Hamil, grand lecteur devenu aveugle⁷¹¹, l'œuvre de Hugo est pourtant constamment confondue avec le Coran :

il avait toujours son livre de Victor Hugo sous la main mais il était confusé et il croyait que c'était le Koran, car il avait les deux. Il les connaissait par cœur en petits bouts et il parlait comme on respire mais en faisant des mélanges. Quand j'allais avec lui à la mosquée où on faisait très bonne impression parce que je le conduisais comme un aveugle et chez nous les aveugles sont très bien vus, il se trompait tout le temps et au lieu de prier il récitait Waterloo Waterloo morne plaine, ce qui étonnait les Arabes ici présents car ce n'était pas à sa place. Il avait même des larmes dans les yeux à cause de la ferveur religieuse. (VDS, 861-862)

La vénération toute religieuse de l'œuvre de Victor Hugo est ici envisagée sur un mode burlesque et parodique, puisque le poète et Allah sont mis sur le même plan. Quelques

⁷¹¹ Faut-il voir dans la cécité de ce sage une référence au poème de Victor Hugo, « À un poète aveugle », qui affirme : « L'aveugle voit dans l'ombre un monde de clarté. / Quand l'œil du corps s'éteint, l'œil de l'esprit s'allume » ? (*Les Contemplations, op. cit.*, p. 55.)

chapitres plus loin, M. Hamil fait apprendre à Momo un poème de Hugo par cœur, « qui commençait par *soubhân ad daïm lâ iazoul*, ce qui veut dire que seul l'Éternel ne finit jamais » (VDS, 878), tiré en réalité d'une prière soufie⁷¹². Cette confusion brouille le portrait du poète qui, mis à part dans le passage cité précédemment reprenant un vers du fameux poème « L'expiation » (aussi présent dans *La Promesse de l'aube* (PA, 682)), n'est jamais clairement cité. De fait, l'ouvrage que possède M. Hamil est mal identifié : si le passage laisse penser qu'il s'agit des *Châtiments*, dans lequel se trouve « L'expiation⁷¹³ », il est généralement désigné comme « le Livre », à la manière d'un texte sacré, et un dialogue ultérieur entre l'enfant et M. Hamil suggère qu'il s'agit en fait du roman *Les Misérables* :

J'ai pris le livre et M. Hamil l'a senti et il est devenu inquiet. J'ai regardé le titre et je lui ai rendu. J'ai mis sa main dessus.
 « Voilà monsieur Hamil, il est là, vous pouvez le sentir. »
 [...] Un jour, j'écrirai les misérables, moi aussi, monsieur Hamil. (VDS, 887-888)

Le Victor Hugo de *La Vie devant soi* est bien une figure fantasmée, sublimée dans et par l'imaginaire des personnages – comme l'étaient à différents niveaux les auteurs cités dans les autres romans à l'étude. Il rappelle malgré tout la vision du poète-mage développée par Hugo lui-même, notamment dans un autre recueil, *Les Contemplations*. On peut ainsi lire dans le poème « Les mages » :

Comme ils regardent, ces messies !
 Oh ! comme ils songent, effarés !
 Dans les ténèbres épaissies
 Quels spectateurs démesurés !
 Oh ! que de têtes stupéfaites !
 Poètes, apôtres, prophètes,
 Méditant, parlant, écrivant,
 Sous des suaires, sous des voiles,
 Les plis des robes pleins d'étoiles,
 Les barbes au gouffre du vent !⁷¹⁴

⁷¹² Une note dans l'édition du texte nous informe que la citation, qui comporterait des erreurs, est tirée de l'ouvrage d'Émile Demenghem, *Le Culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard, 1954 (Jean-François Hangouët, cité par Kerwin Spire, dans Romain Gary, *Romans et récits*, II, *op. cit.*, p. 1585-1586). Le passage est également cité avec une autre traduction plus tôt dans le roman : « Ça veut dire celui qui aime Dieu et ne veut rien d'autre que Lui. » (VDS, 832) Le passage traduit dans l'épigraphe du roman, de Yâfi'î, serait aussi tiré de ce recueil (VDS, 807).

⁷¹³ Victor Hugo, « L'expiation », dans *Les Châtiments*, Paris, Flammarion, 1979 (1853), p. 223-234

⁷¹⁴ Victor Hugo, « Les mages », dans *Les Contemplations*, *op. cit.*, p. 416-417.

Hugo file la métaphore du poète comme mage et comme prophète, dont Momo s’empare dans *La Vie devant soi*. Comme le mage, comme le prophète, le poète est une figure qui met son imagination au service de l’humanité :

Oh ! vous êtes les seuls pontifes,
Penseurs, lutteurs des grands espoirs,
Dompteurs des fauves hippogriffes,
Cavaliers des pégases noirs ! [...]
Allez tous à la découverte !
Entrez au nuage grondant !
Et rapportez à l’herbe verte,
Et rapportez au sable ardent,
Rapportez, quel que soit l’abîme,
À l’Enfer, que Satan opprime,
Au Tartare, où saigne Ixion,
Aux cœurs bons, à l’âme méchante,
À tout ce qui rit, mord ou chante,
La grande bénédiction !⁷¹⁵

Le poète agit, par son art, sur le monde, à la manière d’un « lutteur », d’un « pontife » ou d’un « cavalier ». Cette définition semble mieux appréhender le sens qui se dégage de la figure de Victor Hugo dans *La Vie devant soi*, et la façon dont Momo incarne un poète en devenir. Ainsi, comme le poète ou le mage, l’adolescent peut faire apparaître les choses ou se déplacer par le biais de son imagination :

Il y avait derrière le docteur Katz un bateau à voiles sur une cheminée avec des ailes toutes blanches et comme j’étais malheureux, je voulais m’en aller ailleurs, très loin, loin de moi, et je me suis mis à le faire voler, je montai à bord et je traversai les océans d’une main sûre. C’est là je crois à bord du voilier du docteur Katz que je suis parti loin pour la première fois. Jusque-là je ne peux pas vraiment dire que j’étais un enfant. (VDS, 820)

Momo va bien, par l’imaginaire « à la découverte » du monde. Gary ajoute à la triade poète-mage-prophète de Victor Hugo un quatrième terme, « enfant », associé de façon récurrente dans ses œuvres à la notion de création. On peut notamment lire dans un dialogue entre Fosco et son amante Teresina, personnages des *Enchanteurs*, publié deux ans avant *La Vie devant soi*, en 1973 :

– Je suis si heureuse d’être guérie, Fosco. Je te dois la vie. Tu es resté beaucoup plus enfant que je ne le croyais.
– Je ne vieillirai jamais, lui annonçai-je. C’est très facile. Il suffit de l’encre, du papier, d’une plume et d’un cœur de saltimbanque. (E, 644)

⁷¹⁵ *Ibid.*, p. 428-429.

L'enfance est associée à l'innocence, à la candeur et à l'imagination, à un point tel qu'elle permet magiquement de faire revivre Teresina juste après son enterrement : il s'agit de retrouver un esprit d'enfant « pour lutter contre une réalité odieuse par la seule puissance de l'imagination » (E, 643). De la même façon, Gary témoigne ailleurs : « Pour ma mère, j'ai toujours eu huit ans, sinon je n'aurais pas assumé ma fonction d'affabulateur. Tous les enfants racontent des histoires ; être adulte, c'est arrêter de raconter des histoires. Moi, je n'ai pas cessé [...]»⁷¹⁶ ». Comme les mages de Victor Hugo, l'enfant-poète-mage de *La Vie devant soi* use de son imagination pour se révolter, dans le sens où il imagine un « contre-réel ». Momo lutte surtout contre les « lois de la nature », qui empêchent la « travestite » (on parlerait aujourd'hui de femme transgenre) Mme Lola d'avoir des enfants et qui font s'abattre la maladie et la mort sur les humains. C'est pourquoi il est fasciné lorsqu'il découvre le monde du cirque dans un centre commercial de la place de l'Opéra : « tout le monde était heureux dans ce cirque qui n'avait rien de naturel. » (VDS, 856) Plus tard, il s'approprie les clowns, représentants de cet univers irréel, pour les faire apparaître parmi d'autres :

Les clowns seuls n'ont pas de problèmes de vie et de mort vu qu'ils ne se présentent pas au monde par voie familiale. Ils ont été inventés sans lois de la nature et ne meurent jamais, car ce ne serait pas drôle. Je peux les voir à côté de moi quand je veux. Je peux voir n'importe qui à côté de moi si je veux, King Kong ou Frankenstein et des troupes d'oiseaux roses blessés, sauf ma mère, parce que là je n'ai pas assez d'imagination. (VDS, 862)

Le rapport entre la réalité et l'imaginaire s'inverse, puisque c'est le premier, et non le second, qui se révèle difficile à imaginer. Momo manifeste bien la brutalité du réel, dont la tristesse et l'horreur dépassent parfois l'entendement.

La relation à l'imagination et au réel nourrit la critique sociale élaborée par le personnage, qui décrit la réalité des gens de son quartier, et plus généralement de son milieu. C'est pourquoi des critiques ont estimé que *La Vie devant soi* est une réécriture moderne des *Misérables* de Victor Hugo. Éliane Lecarme-Tabone montre notamment que Gary a retenu les trois définitions que donne Hugo des misérables : les « infortunés », c'est-à-dire les personnes pauvres, les « infâmes », à savoir les criminels, qui sont souvent des infortunés n'ayant pas reçu d'aide de la société, et enfin les « malheureux », qui

⁷¹⁶ Caroline Monney, « Vingt questions à Romain Gary », dans Romain Gary, *L'Affaire homme*, Paris, Gallimard, 2005 (1978), p. 300.

suscitent la pitié⁷¹⁷. Elle rappelle également que, comme Victor Hugo, Gary accorde une attention particulière aux questions de la paupérisation⁷¹⁸ (en représentant la vie des habitants pauvres de son quartier), de la prostitution⁷¹⁹ (dans *La Vie devant soi*, toutes les femmes sauf Nadine sont des prostituées) et de l'abandon d'enfants⁷²⁰ (Momo vit dans le « clandé » (VDS, 833) de Mme Rosa, qui accueille des enfants orphelins). Ce faisant, il retranscrit bien les « trois problèmes du siècle » que Victor Hugo mentionne dans la brève préface des *Misérables* : « la dégradation de l'homme par le prolétariat, la déchéance de la femme par la faim, l'atrophie de l'enfant par la nuit⁷²¹ »

Il accorde également une place aux misérables de son temps, en ajoutant les questions relatives à l'immigration, aux retombées sociales de la Shoah, aux relations entre Juifs et Musulmans, ou encore à la vieillesse⁷²². À travers la galerie des personnages du roman, que Kerwin Spire qualifie de « fresque sociale⁷²³ », Momo raconte les traumatismes qu'ont vécus des générations. Mme Rosa a connu le Rafle du Vel'd'Hiv et la déportation à Auschwitz. Ces traumatismes sont sans cesse rappelés, puisqu'elle se refuse à mettre à jour ses papiers d'identité, de peur qu'on ne la retrouve pour la déporter à nouveau (VDS, 819), qu'elle a une peur bleue de la sonnette de la porte d'entrée (VDS, 836) et qu'elle conserve une photographie d'Adolphe Hitler (VDS, 945) en souvenir de ces sombres années.

La démarche de Momo est à la fois double et complémentaire. En narrant le quotidien de ces personnes, il se fait archiviste de son entourage et s'applique à retranscrire des réalités sociales réelles, à en montrer l'injustice, le plus souvent par des déformations de langage. Après avoir présenté, M. N'Da Amédée, un proche vivant dans un « taudis » (VDS, 822), il se permet ainsi un commentaire ironique⁷²⁴ : « Avant moi, il

⁷¹⁷ Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, *op. cit.*, p. 32.

⁷¹⁸ *Id.*

⁷¹⁹ *Ibid.*, p. 35-37.

⁷²⁰ *Ibid.*, p. 38-44.

⁷²¹ Victor Hugo, *Les Misérables*, I, Paris, Classiques Garnier, 2018 (1862), p. 3.

⁷²² Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, *op. cit.*, p. 45-73.

⁷²³ Kerwin Spire, dans Romain Gary, *Romans et récits*, II, *op. cit.*, p. 1573.

⁷²⁴ Ce type de commentaire est récurrent et montre que Momo ne fait pas que décrire sa réalité : « Si vous voulez mon avis, si les mecs à main armée sont comme ça, c'est parce qu'on les avait pas repérés quand ils étaient mômes et ils sont restés ni vus ni connus. Il y a trop de mômes pour s'en apercevoir, il y en a même qui sont obligés de crever de faim pour se faire apercevoir, ou alors, ils font des bandes pour être vus. » (VDS, 872)

y avait les bidonvilles mais la France les a fait démolir pour que ça ne se voie pas. » (VDS, 822)

Pour contrer le réel souvent malheureux et injuste, l'adolescent se forge, par l'imagination, un projet poétique. En faisant apparaître des objets et des individus « contre-nature », comme les clowns, il développe une éthique poétique, ou po-éthique. Après avoir incarné un policier qui lui a « mis son bras tout-puissant autour des épaules paternellement » (VDS, 891), il déclare :

Je me sentais mieux et je commençais à comprendre que la meilleure chose pour moi, c'est d'aller vivre là où ce n'est pas vrai. M. Hamil quand il était encore avec nous m'a toujours dit que c'étaient les poètes qui assuraient l'autre monde et brusquement, j'ai souri, je me suis rappelé qu'il m'avait appelé Victor, c'était peut-être Dieu qui me promettait. (VDS, 891)

L'alliance de l'imaginaire et de l'engagement fait la singularité du projet de Hugo et de Momo. Ce dernier ne sait pas encore s'il préfère « aller dans la police ou dans les terroristes » (VDS, 872) et décide finalement « d'être un mec comme Victor Hugo » (VDS, 872), parce qu'il « aime pas tellement tuer, plutôt au contraire » (VDS, 872). La déclaration rapportée de M. Hamil atteste bien que Momo entend faire œuvre collective, et souhaite assurer ce monde imaginaire et idéal à ceux qui l'entourent. Comme l'écrit Guy Amsellem à propos de l'écriture de Romain Gary, « la fiction permet d'outrepasser les limites imposées par la réalité⁷²⁵. »

3.2.2. *Les étapes de l'apprentissage poétique*

En voulant devenir Victor Hugo, Momo s'assigne ainsi le projet d'être à la fois poète et tribun. Plusieurs éléments de sa trajectoire préparent cette double fonction, qui semble aboutie à la fin du roman. Trois mises en abyme importantes, déjà relevées par Éliane Lecarme-Tabone⁷²⁶, reflètent l'écriture de l'œuvre, intimement liée au devenir-poète de Momo. Nous avons mentionné la première, dans laquelle le narrateur découvre avec joie le cirque, ce monde contre-nature, « complètement différent de tout et sous aucun rapport » (VDS, 856) qu'il prend pour modèle. Plus loin, épiant Mme Nadine, il se retrouve dans une salle de doublage en action, « une sorte de cinéma, sauf que tout le

⁷²⁵ Guy Amsellem, *Romain Gary, les métamorphoses de l'identité*, op. cit., p. 41.

⁷²⁶ Éliane Lecarme-Tabone, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, op. cit., p. 122-134.

monde marchait en arrière. » (VDS, 866) Cet univers exerce sur Momo une véritable fascination car « quand c'était raté la première fois et que la voix n'entraît pas au bon moment, il fallait recommencer. Et c'est là que c'était beau à voir : tout se mettait à reculer. » (VDS, 868) Plus qu'un simple spectacle, cette scène devient le lieu d'une véritable anamnèse, Momo (re)vivant et se fabriquant des souvenirs imaginaires au sujet de ses deux mères, Rosa et Aïcha :

C'était le vrai monde à l'envers et c'était la plus belle chose que j'aie vue dans ma putain de vie. À un moment, j'ai même vu Mme Rosa jeune et fraîche, avec toutes ses jambes et je l'ai fait reculer encore plus et elle est devenue encore plus jolie. J'en avais les larmes aux yeux. [...] Et c'est là que j'ai eu un vrai événement. Je ne peux pas dire que je suis remonté en arrière et que j'ai vu ma mère, mais je me suis vu assis par terre et je voyais devant moi des jambes avec des bottes jusqu'aux cuisses et une mini-jupe en cuir et j'ai fait un effort terrible pour lever les yeux et pour voir son visage, je savais que c'était ma mère mais c'était trop tard, les souvenirs ne peuvent pas lever les yeux. J'ai même réussi à revenir encore plus loin en arrière. Je sens autour de moi deux bras chauds qui me bercent [...]. (VDS, 868-869)

Le monde à l'envers dont est témoin Momo devient en quelque sorte le lieu où il est possible de récrire le monde, de ré-imaginer le passé, à défaut de s'en souvenir. Il est un lieu de fiction, et par là de beauté et d'espoir. En « remont[ant] en arrière », Momo se prend pour ainsi dire pour Dieu, comme les acteurs prêtant leur voix qui « f[on]t régner la lumière » (VDS, 869) et qui inversent le cours du temps et de la mort en rembobinant l'image à l'écran, par exemple celle représentant un « mec [assassiné] qui se soulevait dans les airs comme si c'était la main de Dieu qui le prenait et le remettait sur pied pour pouvoir encore s'en servir. » (VDS, 869)

Le monde à l'envers est surtout permis par le langage : les acteurs donnent leur voix aux personnages avant de rembobiner la scène et de recommencer avec une autre intonation. Les paroles inversées sont elles-mêmes porteuses d'un sens, d'un enseignement qu'il s'agit de déchiffrer : « Les mots se mettaient aussi en marche arrière et disaient les choses à l'envers et ça faisait des sons mystérieux comme dans une langue que personne ne connaît et qui veut peut-être dire quelque chose. » (VDS, 869-870) Le texte résonne ici avec le projet d'Émile Ajar dans *Pseudo* : « j'essaye toujours de parler à l'envers, pour arriver peut-être à dire quelque chose de vrai. » (P, 1020) En définitive, faire reculer le monde devient le but de Momo, raison pour laquelle il accepte, à la fin du roman, d'être adopté par Nadine et Ramon : « C'est Mme Nadine qui m'a montré

comment on peut faire reculer le monde et je suis très intéressé et le souhaite de tout cœur. » (VDS, 953)

L'apprentissage de l'adolescent a donc tout d'une aventure du langage. L'acte de la narration lui-même est mis en abyme. Momo, persuadé qu'il va être séparé de Rosa que le docteur Katz s'apprête à envoyer à l'hôpital contre son gré, se retrouve désespéré chez Nadine et Ramon. D'abord dans un état catatonique et « muet comme une carpe à la juive » (VDS, 921), il finit par faire à ses interlocuteurs le récit de tout ce qui lui est arrivé depuis le début du roman. Ce passage procure un effet étrange au lecteur, puisqu'il s'agit d'un récit enchâssé résumant ce qui a déjà été dit : Momo présente à nouveau, en quelques lignes, les personnages et répète des événements déjà arrivés. Par exemple, il décrit brièvement les figures maternelles que sont Rosa, sa mère et Lola (« Je leur ai expliqué que Mme Rosa était une ancienne pute qui était revenue comme déportée dans les foyers juifs en Allemagne et qui avait ouvert un clandé pour enfants de putes » (VDS, 921) ; « Ma mère s'appelait Aïcha et se défendait avec son cul et se faisait vingt passes par jour avant de se faire tuer dans une crise de folie » (VDS, 921-922) ; « Mme Lola [...] avait été champion de boxe au Sénégal avant de devenir travestite » (VDS, 924, 925)). Il relate également sa rencontre avec son père et mentionne ses déboires liés à son âge (« Je leur ai dit comment j'avais eu quatorze ans d'un seul coup alors que j'en avais encore dix la veille » (VDS, 922) ; « Mon père est venu l'autre jour pour me reprendre, il m'avait mis en pension chez Mme Rosa avant de tuer ma mère et on l'a déclaré psychiatrique. » (VDS, 922) ; « à l'école ils ont dit que j'étais perturbé parce qu'ils savaient pas que j'avais quatre ans de plus » (VDS, 923)). Momo se concentre sur des épisodes liés à sa généalogie qui ont eu une grande importance pour lui, importance rappelée au lecteur.

Cette mise en abyme du roman s'avère également une réflexion métatextuelle sur le récit de Momo, opérant une « distanciation par le questionnement⁷²⁷ » par le biais d'une « déstabilisation des catégories conventionnelles de la fiction⁷²⁸ ». Le passage nuit à l'effet de réel et à la cohérence narrative du roman, montrant par là son caractère fabriqué. Momo a en effet déjà raconté tous ces éléments à Nadine et Ramon, à qui il s'adresse, on le saura à la fin, depuis le début de l'œuvre. De manière étrange, l'adolescent les mentionne même à la troisième personne : « Le mec de Nadine s'appelait Ramon et il

⁷²⁷ Laurent Lepaludier, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », *loc. cit.*, paragraphe 27.

⁷²⁸ *Ibid.*, paragraphe 29.

m'a dit qu'il était un peu médecin » (VDS, 922). Derrière l'adresse à ces interlocuteurs se cache – à peine – une adresse au lecteur, et le passage met en avant, non les événements racontés mais le récit en tant qu'acte narratif, énonciation de paroles. C'est donc l'acte de communication littéraire en soi qui est exposé. De fait, les verbes introducteurs de parole sont omniprésents (« On a causé un peu » (VDS, 9210 ; « je leur ai expliqué que... » (deux fois) (VDS, 121) ; « ils ont prononcé des mots... » (VDS, 921) ; « Je me suis même emballé » (VDS, 121) ; « il m'a dit » (VDS, 922) ; « je lui ai dit » (VDS, 922), etc.). De plus, Momo commente sa prise de parole dans le récit-cadre :

Je me suis même emballé et j'arrivais plus à m'arrêter tellement j'avais envie de tout sortir mais là évidemment c'est pas possible, parce que je suis pas M. Victor Hugo, je ne suis pas encore équipé pour ça. Ça sortait un peu de tous les côtés à la fois parce que je commençais toujours par la fin des haricots, avec Mme Rosa en état de manque et mon père qui avait tué ma mère parce qu'il était psychiatrique, mais il faut vous dire que j'ai jamais su où ça commence et où ça finit parce qu'à mon avis ça ne fait que continuer. (VDS, 921)

Momo revient sur son rapport à son discours et exprime une caractéristique de l'ensemble de son énonciation, à savoir l'absence d'organisation visible et réfléchie des éléments racontés, qui amène parfois leur répétition et qui s'oppose à la rhétorique très ordonnée, voire argumentative, d'œuvres comme celle de Victor Hugo. Par ce biais, il ne fait pas tant critiquer sa propre narration par rapport à celle du grand auteur qu'en affirmer une caractéristique : « à mon avis ça ne fait que continuer ». De la même façon, il veut « essa[yer] encore maintenant de dire proxénète et pas proxynète comme quand [il était] même, mais [il a] pris l'habitude. » (VDS, 925), montrant au lecteur qu'il est conscient de son erreur, tout en choisissant de la maintenir malgré tout, d'en faire un trait de son énonciation. L'image de l'emballement de la parole, ainsi que l'accumulation de faits racontés, qui s'enchaînent pêle-mêle dans ces pages, miment par ailleurs la dimension cathartique du récit : « Ça me faisait vraiment du bien de leur parler parce qu'il me semblait que c'était arrivé moins une fois que je l'avais sorti. » (VDS, 922) Ces notations insistent sur le cadre psychanalytique de sa prise de parole, Ramon étant psychiatre de profession. La mise en abyme elle-même est redoublée ; Ramon enregistre le récit de Momo sur son magnétophone (VDS, 224), et celui-ci devient donc une « réduplication à l'infini⁷²⁹ » de la scène.

⁷²⁹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 51.

Le métatexte établit aussi une réflexion sur le rôle de la réception dans la prise de parole :

Je ne pouvais plus m'arrêter, tellement je les intéressais. J'ai fait tout ce que j'ai pu pour les intéresser encore plus et pour qu'ils sentent qu'avec moi, ils faisaient une affaire. [...] Je m'emballais de plus en plus et je ne pouvais plus m'arrêter de parler parce que j'avais peur que si je m'arrêtais qu'ils n'allaient plus m'écouter. [...] C'était la première fois que j'étais digne d'intérêt et qu'on me mettait sur magnétophone. Moi j'ai jamais su ce qu'il faut faire pour être digne d'intérêt, tuer quelqu'un avec des otages ou est-ce que je sais. Ah là là je vous jure, il y a une telle quantité de manque d'attention dans le monde qu'on est obligé de choisir comme pour les vacances quand on ne peut pas aller à la fois à la montagne et à la mer. (VDS, 922-924)

La prise de parole, comme l'écriture, est perçue avant tout comme une recherche de contact, voire de communauté, d'intérêt et d'amour. Elle est une lutte contre la solitude et l'oubli, ainsi qu'un appel à l'aide. L'écrivain ou l'orateur joue un rôle aussi important que son auditoire, car sans réception, il n'y a pas de communauté possible. L'impossibilité de s'arrêter qu'éprouve Momo est peut-être à l'image de l'écriture de Gary, dont l'œuvre est colossale⁷³⁰.

Cet épisode singulier du roman a tout d'un apprentissage du récit. Momo en conçoit la nécessité, premier pas menant à la naissance du roman. C'est aussi dans ce passage que le projet de l'adolescent apparaît à nouveau clairement : « quand je serai grand j'écrirai moi aussi les misérables parce que c'est ce qu'on écrit toujours quand on a quelque chose à dire. » (VDS, 923) C'est là que Momo commence – même s'il se réclame toujours de Victor Hugo – à singulariser sa pratique et à reconnaître ses tics langagiers, qui font initialement sa faiblesse mais peuvent également devenir une force et être sublimés en effets de style. Cette prise de parole se révèle la condition pour qu'il devienne, non l'imitateur de Victor Hugo, mais peut-être son continuateur à la fin du XX^e siècle. Rappelons que, juste avant de rencontrer Ramon et de lui raconter son histoire, Momo croise le docteur Katz qui lui annonçait qu'il faudrait soigner Mme Rosa dans un hôpital. Cette dernière est, quant à elle, terrifiée à l'idée de « vivre comme un légume » (VDS, 938), maintenue en vie par des machines. Quand, après la visite de Momo à Nadine et Ramon, Mme Rosa « se gât[e] de plus en plus » (VDS, 930) et perd en lucidité, Katz

⁷³⁰ Une cinquantaine d'œuvres comprenant nouvelles, romans, pièce de théâtre, essais et films en français et en anglais.

décide qu'il est temps de la transporter à l'hôpital. Mais cette fois, Momo se dresse contre son opposant, dans un dialogue qui prend des airs de joute oratoire :

Merde, j'ai pensé, mais j'ai rien dit devant le docteur. J'ai hésité un moment et puis j'ai demandé :

« Dites, est-ce que vous ne pourriez pas l'avorter, docteur, entre Juifs ? »

Il parut sincèrement étonné.

« Comment, l'avorter ? Qu'est-ce que tu racontes ?

- Ben, oui, quoi, l'avorter, pour l'empêcher de souffrir ? »

Là, le docteur Katz s'est tellement ému qu'il a dû s'asseoir. Il s'est pris la tête à deux mains et il a soupiré plusieurs fois de suite, en levant les yeux au ciel, comme c'est l'habitude.

« Non, mon petit Momo, on ne peut pas faire ça. L'euthanasie est sévèrement interdite par la loi. Nous sommes dans un pays civilisé, ici. Tu ne sais pas de quoi tu parles.

- Si, je sais. Je suis algérien, je sais de quoi je parle. Ils ont là-bas le droit sacré des peuples à disposer d'eux-mêmes. »

Le docteur Katz m'a regardé comme si je lui avais fait peur. Il se taisait, la gueule ouverte. Des fois j'en ai marre, tellement les gens ne veulent pas comprendre.

« Le droit sacré des peuples, ça existe, oui ou merde ?

- Bien sûr que ça existe. C'est une grande et belle chose. Mais je ne vois pas le rapport.

- Le rapport, c'est que si ça existe, Mme Rosa a le droit sacré des peuples à disposer d'elle-même, comme tout le monde. Et si elle veut se faire avorter, c'est son droit. Et c'est vous qui devriez le faire parce qu'il faut un médecin juif pour ça pour ne pas avoir d'antisémitisme. Vous ne devriez pas vous faire souffrir entre Juifs. C'est dégueulasse. »

Le docteur Katz respirait de plus en plus et il avait même des gouttes de sueur sur le front, tellement je parlais bien. C'était la première fois que j'avais vraiment quatre ans de plus. (VDS, 932)

Notons que l'effet de réel et la cohérence narrative sont de nouveau mis à mal. En effet, Momo, comme à son habitude, confond des mots, comme avortement et euthanasie. Mais il retranscrit dans le même temps le propos du docteur Katz au discours direct, comme s'il n'était pas médiatisé par sa propre parole, sans faute de langue aucune et dans une syntaxe plus simple que la sienne. Le médecin parle ainsi d'« euthanasie » et non d'« avortement ». Le lecteur peut tenter deux interprétations : ou bien la situation d'énonciation présente une faille et dévoile l'artificialité de la fiction, ou bien Momo sait pertinemment ce que signifie « euthanasie » et utilise « avortement » malgré tout.

La raison de l'inversion de ces deux termes pourrait être de nature argumentative : l'euthanasie est illégale, alors que l'avortement a été autorisé par la loi en 1974, soit l'année précédant la parution de *La Vie devant soi*⁷³¹. Utiliser ce terme

⁷³¹ C'est aussi cette année qu'a paru un manifeste en faveur de l'euthanasie signé par quarante personnalités,

revient à faire basculer l'euthanasie du côté de la légalité. De la même manière, Momo détourne la notion de « droit des peuples à disposer d'eux-mêmes », ou droit à l'autodétermination, pour l'appliquer, non à un état, mais à une personne individuelle, de façon à souligner l'absurdité du manque de liberté de Mme Rosa. L'adolescent ne manque pas d'être fier de lui (« tellement je parlais bien »). Il ne fait pas preuve d'ignorance « enfantine », mais use de sa connaissance pour détourner les mots de leur usage commun, dans une rhétorique à la fois poétique et judiciaire, pour défendre Rosa, et à travers elle un ensemble d'opprimés.

Dans sa tirade finale, qui suit ce passage et qui forme deux longues phrases syntaxiques témoignant de son emportement, il fait usage de nombreux procédés du registre judiciaire : il convoque par exemple un double argument d'autorité en utilisant une expression du sage Hamil : « comme j'ai l'honneur, pour parler comme M. Hamil, le copain de M. Victor Hugo que vous n'êtes pas sans ignorer » (VDS, 933), et en se comparant, encore, à Victor Hugo : « quand j'écrirai les misérables je vais dire tout ce que je veux sans tuer personne parce que c'est la même chose » (VDS, 933). Il fait aussi appel au pathos de son auditoire pour susciter sa sympathie vis-à-vis de Mme Rosa : « je vous emmerde tous, sauf Mme Rosa qui est la seule chose que j'ai aimée ici et je ne vais pas la laisser devenir champion du monde des légumes pour faire plaisir à la médecine » (VDS, 933). Enfin, il rabaisse son adversaire en montrant l'amoralité de sa décision : « si vous n'étiez pas un vieux youpin sans cœur mais un vrai Juif avec un vrai cœur à la place de l'organe vous feriez une bonne action et vous avorteriez Mme Rosa tout de suite pour la sauver de la vie » (VDS, 933) ; « c'est la criminalité [...] et la condamnation des sales cons de médecins pour refus d'assistance... » (VDS, 933).

Progressivement, le passage inverse la hiérarchie initiale entre les personnages. Les prises de parole de Momo sont d'abord, au tout début du passage cité, brèves et hésitantes, accumulant les points de suspensions et tournures interrogatives, puis de plus en plus longues jusqu'à devenir une tirade, tandis que celles du docteur Katz prennent de moins en moins de place dans la conversation. Le rapport de forces est d'abord à l'image de celui qui lie un adulte à un enfant, comme l'indique les propos paternaliste du docteur Katz, qui met en valeur le jeune âge et l'inexpérience de Momo (« Qu'est-ce que tu

dont trois prix Nobel (*The Humanist*, juin 1974 ; *Le Quotidien du médecin*, 29 juin 1974 ; *Le Figaro*, 1^{er} juillet 1974). Voir à ce sujet le dossier de *La Vie devant soi* : Kerwin Spire, dans Romain Gary, *Romans et récits*, II, *op. cit.*, p. 1589. Gary réfère bien à un sujet débattu dans l'actualité de son époque.

racontes ? », « il a soupiré plusieurs fois de suite, en levant les yeux au ciel », « mon petit Momo », « tu ne sais pas de quoi tu parles », et après l'extrait, « tu ne sais pas ce que tu dis, mon enfant, tu ne sais pas ce que tu dis » (VDS, 932)). Le médecin se permet même un sous-entendu raciste, lorsqu'il ramène Momo à son origine algérienne : « Nous sommes dans un pays civilisé, ici » – critique que se réapproprie Momo en justifiant son usage du droit des peuples à disposer d'eux-mêmes *via* l'exemple de l'Algérie indépendante. Katz incarne également l'intransigeance et l'arbitraire de la loi, se contentant de justifier l'interdiction de l'euthanasie par son illégalité, sans questionner son bien-fondé. La supériorité argumentative de Momo est donc patente et rendue plus visible encore par les symptômes physiques toujours plus intenses qu'éprouve le docteur Katz. S'asseyant et se prenant d'abord la tête dans les mains, puis rendu muet, il en vient à transpirer et à éprouver des difficultés respiratoires. Après la tirade de Momo,

le docteur Katz était tout pâle et ça lui allait bien avec sa jolie barbe toute blanche et ses yeux qui étaient cardiaques et je me suis arrêté parce que s'il mourait il n'aurait encore rien entendu de ce qu'un jour j'allais leur dire. Mais il avait les genoux qui commençaient à céder et je l'ai aidé à se rasseoir sur la marche mais sans lui pardonner ni rien ni personne. Il a porté la main à son cœur et il m'a regardé comme s'il était le caissier d'une banque et qu'il me suppliait de ne pas le tuer. Mais j'ai seulement croisé les bras sur ma poitrine et je me sentais comme un peuple qui a le droit sacré de disposer de lui-même. (VDS, 933)

Momo finit par vaincre, littéralement, son adversaire par les mots, consacrant l'image du poète-mage hugolienne filée depuis le début du roman et celle de l'équivalence entre l'impact des mots et celui de la force physique. Alors qu'il ne cesse de se projeter dans le futur pour écrire *Les Misérables*, Momo semble déjà, par la parole, porter la voix des « misérables » (VDS, 933) qui l'entourent et pour qui il se bat. Vaincu, le docteur Katz lui déclare d'ailleurs : « Tu n'as jamais été un enfant comme les autres, Momo. Et tu ne seras jamais un homme comme les autres, j'ai toujours su ça. » (VDS, 934) Le médecin n'accepte pas d'« avorter » Mme Rosa, mais il donne à Momo un délai supplémentaire qui lui permet de cacher sa mère adoptive, jusqu'à sa mort quelques jours plus tard.

En somme, les fictions d'enfance, en mettant en scène des lecteurs et des écrivains, proposent bien une réflexion sur la littérature. Le personnage-enfant figure un itinéraire de la lecture à l'écriture, ainsi qu'un apprentissage qui diffère selon les œuvres : distance critique, poésie, jeu, compassion et empathie ou encore engagement. Il permet également

à l'auteur d'appréhender la lecture et l'écriture de manière ludique en incarnant un enfant naïf et peu au fait de la littérature, ou en inventant une énonciation poétique. L'écrivain peut enfin jouer sur la parodie et l'intertextualité, mais aussi sur le dialogue et la distance entre l'adulte qu'il est et l'enfant qu'il a été, pour développer dans son récit sa vision de la littérature, renversant les rapports d'autorité en place entre l'enfant et l'adulte, l'écrivain constitué en modèle et l'enfant-auteur en devenir. En définitive, les fictions d'enfance instaurent un jeu sur les limites entre réalité et fiction, projection et fantasme, proximité et distance entre soi-même et l'autre (en soi).

CONCLUSION

On peut renoncer à tout, sauf à l'enfance. Le chemin qui mène vers l'espace affectif rejoint celui du temps.

Driss Chraïbi, *Vu, lu, entendu*

L'étude du personnage-enfant dans *Le Nez qui voque*, *La Vie devant soi*, *Le Grand Cahier*, *Chemin-d'école*, *La Fille du Gouvernator*, *Transit*, *Solo d'un revenant* et *Demain j'aurai vingt ans* permet de nuancer certaines idées reçues au sujet du récit d'enfance, que Philippe Lejeune, l'associant surtout au « récit d'enfance autobiographique classique », perçoit comme « un genre littéraire déjà très codifié, usé par la pratique scolaire, exploité par la librairie (cf. la nouvelle collection « Terres d'enfance » chez A.C.E.)⁷³² ». Il est vrai que le « récit d'enfance autobiographique classique » se base sur la référence à un corpus d'œuvres de la littérature française ou européenne, comme *L'Enfant* de Jules Vallès⁷³³, *Les Confessions* de Jean-Jacques Rousseau⁷³⁴, *Vie de Henry Brulard* de Stendhal⁷³⁵, *Les Mots* de Jean-Paul Sartre ou *Enfance* de Nathalie Sarraute. Il conviendrait de se demander si l'usure présumée du genre réside dans les textes eux-mêmes ou si elle est davantage le fait d'une réception critique, scolaire et institutionnelle qui les réduit à un ensemble de pratiques génériques figées.

Les récits francophones de notre corpus d'étude ne se dispensent pas d'évoquer des topoï généralement associés au récit d'enfance. *Transit* et *Solo d'un revenant* en appellent aux représentations parfois stéréotypées du personnage référentiel de l'enfant-soldat. Le lieu topique de l'école apparaît dans la plupart des œuvres et vise à rappeler un imaginaire partagé de l'enfance, souvent réapproprié et réinvesti dans l'écriture, pour devenir un lieu d'apprentissage ambigu, entre transmission d'un savoir et assimilation culturelle et idéologique (*Chemin-d'école*, *Demain j'aurai vingt ans*). Parfois, son absence a pour but de présenter un monde inégalitaire isolant l'enfant (*La Vie devant soi*, *Le Grand Cahier*, *La Fille du Gouvernator*). L'imaginaire de l'enfance passe aussi par des

⁷³² Philippe Lejeune (dir.), *Le Récit d'enfance en question*, Nanterre, Publidix, 1988, p. 5.

⁷³³ Jules Vallès, *L'Enfant*, Paris, Gallimard, 2013 (1878).

⁷³⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 2018 (1765-1770). Le premier livre traite de l'enfance de l'écrivain.

⁷³⁵ Stendhal, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Classiques Garnier, 1969 (1835).

épisodes comme les lectures d'enfance, la vocation de l'écrivain, les expériences d'écriture, les présentations de la généalogie familiale, ou encore les jeux enfantins. Ces derniers ancrent le récit dans un genre caractérisé par des codes et des attentes prédéfinis.

Toutes les œuvres du corpus renouvellent également la représentation du personnage-enfant en soulignant sa métamorphose par le biais de procédés fictionnels. Les auteurs disséminent certes des « effets d'enfance », autrement dit des éléments de langage et des traits caractéristiques visant à rappeler un certain imaginaire collectif, social et littéraire, de l'enfance. Mais ils s'amuse dans le même temps à interférer avec ces portraits stéréotypés et créent des personnages apparemment dédoublés, hybrides et polymorphes, dont le récit affiche la mise en scène. Les procédés en question sont variables, qu'il s'agisse de contradictions dans la diégèse (*Le Nez qui voque*, *La Vie devant soi*, *Le Grand Cahier*, *Demain j'aurai vingt ans*), de réseaux d'images relevant de l'étrange et de l'irréel (*La Fille du Gouvernator*, *Le Grand Cahier*, *Transit*, *Solo d'un revenant*, *Demain j'aurai vingt ans*), voire du merveilleux (*Chemin-d'école*), ou de jeux avec la polyphonie énonciative (tous), les dédoublements et la mise en abyme (*Le Grand Cahier*, *Transit*).

Nous avons vu que les fictions d'enfance prennent surtout leur source dans une thématization des regards posés sur l'enfant : regards de l'enfant lui-même, d'autres personnages ou encore de l'écrivain sur l'enfant qu'il ou elle a été. Ces regards perturbent la voix et la temporalité du récit, créant des interactions entre le passé du souvenir, le présent de l'énonciation, le futur de la projection et le conditionnel du fantasme.

Dans un premier temps, nous avons étudié les jeux de regards présents à l'intérieur des œuvres. Les écrivains affichent les tensions qui président à la construction du personnage-enfant par le biais des différents regards posés sur lui, chacun lui apposant son propre point de vue et créant des contradictions à l'origine de son apparence d'énigme. Dans *Le Nez qui voque* et *Le Grand Cahier*, c'est l'enfant lui-même qui, sous prétexte de s'écrire, se réinvente – ou tente de se réinventer. La fiction d'enfance naît des interférences entre la prétention d'objectivité du narrateur espérant faire croire à son identité auto-façonnée d'un côté, et les marques de la nature fantasmatique de sa démarche, visible dans ses actions et la présence de sa subjectivité dans les interstices du texte. Dans *La Vie devant soi* et *Demain j'aurai vingt ans*, le regard autodiégétique de l'enfant, qui tente de se construire en tant qu'individu dans un monde qui laisse peu de

place à son expression, se confronte aux regards des autres sur lui-même qui, manifestant diverses injonctions familiales, sociales, idéologiques, lui assignent des identités et des rôles, avec lesquels il doit négocier pour trouver sa voie. Dans *Solo d'un revenant* et *La Fille du Gouvernator*, l'enfant raconté et observé par les autres est symboliquement annihilé et disparaît derrière les regards fantasmés ou biaisés des autres personnages qui veulent prédéterminer son sens.

Ces regards intradiégétiques mettent en lumière les tiraillements du personnage-enfant. À un autre niveau, nous avons montré que l'écrivain intègre des éléments de sa propre trajectoire sociale dans son récit, pour remodeler et rêver son enfance, construire sa posture littéraire à travers la reconduction d'un récit de vocation. L'énonciation de la trilogie de Chamoiseau permet à l'auteur de jouer avec le genre de l'autobiographie et de représenter l'enfant comme un autre soi, signe d'un passé impossible à retrouver, qu'il faut alors rêver et réinventer et dont l'universalité dit aussi la dimension collective. Romain Gary, dans *La Vie devant soi*, réécrit son autobiographie *La Promesse de l'aube*, réalisant fictivement son rêve de renouveau identitaire. Ce faisant, il tente de réaliser « la plus vieille tentation protéenne de l'homme : celle de la multiplicité » (VM, 1435), déjà développée dans son essai *Pour Sganarelle* et dans des romans comme *Les Enchanteurs*. Agota Kristof présente dans *Le Grand Cahier* des thématiques qui sont présentes dans l'ensemble de son œuvre et qui participent à forger sa posture d'exilée et de marginale. Mais elle intègre, comme Gary, un geste fantasmatique à son écriture et fait apparaître ses deux personnages-enfants comme des modèles de résilience leur permettant d'intégrer la culture et la langue de l'envahisseur sans difficulté – au prix d'une perte de l'enfance. Paule Constant parsème ses romans de personnages-enfants à l'histoire similaire et pratique une écriture du ressassement et de la variation autour de souvenirs personnels. La fiction d'enfance est également dans son œuvre le résultat de son expérience africaine fantasmée et nourrie par les récits de romanciers et d'explorateurs européens. Alain Mabanckou utilise l'écriture de l'enfance pour asseoir sa posture institutionnelle. Répétant des éléments de sa propre enfance dans chacune de ses œuvres et dans des entretiens, parfois redoublant des publications sous couvert d'une diversité de genres littéraires (le roman, la revue universitaire, le recueil de nouvelles, l'album pour enfants), il s'assure un vaste lectorat et s'attache à donner l'illusion d'un écrivain total, embrassant l'ensemble du champ. Il se pose dans le même temps en « enfant de l'Afrique »,

témoignant de l'originalité de son enfance à Pointe-Noire dans un contexte de publication occidentale et n'hésitant pas à cultiver pour ce faire une posture d'auto-exotisme.

Nous avons également constaté que l'enfant peut être un « pion » narratif servant à dévoiler certains éléments du récit à travers des mises en abyme et des dédoublements. À ce titre, il fait ressortir la présence d'un archilocuteur dans le texte, déterminant la parole du récit et affirmant son autorité (*auctor*) sur son personnage, et *a fortiori* sur son œuvre. La relation de miroir entre les deux adolescents de *Transit* présente le fonctionnement du texte ainsi que la dissémination d'un discours de la mémoire dans plusieurs personnages qui se font écho et se complètent. *La Trilogie des jumeaux* d'Agota Kristof représente, à travers la relation toujours reformulée des jumeaux, l'emprise de l'autrice sur son récit. Celle-ci peut à sa guise récrire son texte, changer le passé de ses personnages et déterminer leur évolution sans souci de réalisme. La spécularité des deux personnages interroge également de manière plus profonde la scission identitaire de l'individu qui a vécu une perte, et que l'autrice se charge de ramener dans la narration sous la forme d'un ressassement qui hante le récit.

Enfin, le personnage-enfant, par son rôle de lecteur et d'écrivain, redouble la fonction de l'auteur dans le texte et se transforme en porte-parole. Nous avons distingué trois catégories de lecteurs et écrivains-enfants. Tout d'abord, les enfants érudits, dont font partie Abdo-Julien de *Transit* et Mille Milles du *Nez qui voque*, invoquent et parodient nombre d'auteurs de la littérature mondiale ou développent, dans le cas de Ducharme, une éthique de la lecture et de l'écriture d'enfance sous le patronage des figures d'autorité que sont les poètes Nelligan et Rimbaud. Ensuite, les enfants novices et simulateurs des récits de Chamoiseau et de Mabanckou annoncent par leur position d'apprenants des effets d'enfance. Leur ignorance fait surtout office de prétexte à un jeu et à une reconfiguration des cadres de la lecture et de l'écriture, qui deviennent un lieu d'invention, de dialogue avec d'autres auteurs ou œuvres littéraires, détachés de leur contexte, déformés et réappropriés par le regard subjectif du personnage. Les enfants engagés que sont Momo de *La Vie devant soi* et Michel de *Demain j'aurai vingt ans* s'attachent à lire le monde à la lumière des œuvres qu'ils prennent comme exemples. Dans ce cadre, le monde devient un texte, et la littérature une arme apte à influencer l'univers social. Par la parodie et à la lumière d'incompréhensions, Momo se transforme en un nouveau Victor Hugo et prend position sur des enjeux sociaux d'actualité dans la France des années 1970.

En définitive, les personnages-enfants à l'étude se caractérisent par la variété de rôles, de formes, de procédés qui manifestent leur fiction intrinsèque. Ils incarnent l'universalité de l'enfance, qui touche tout un chacun et que les auteurs explorent de diverses façons, sans pour autant parvenir à retranscrire leur propre expérience passée. Aussi, la fiction d'enfance traduit l'ambivalence de la relation du personnage, mais surtout de l'auteur, à son enfance : d'un côté, il y a consécration de la création, du jeu, de la métamorphose de l'enfance renouvelée et rêvée ; de l'autre côté, il y a échec assumé dans le texte de l'enfance, qui porte en elle l'expression de sa perte par le passage à l'âge adulte ou par le trauma vécu qui la fait disparaître trop tôt. Les œuvres du corpus constituent en cela une tentative, jamais tout à fait aboutie, de faire « acte d'enfance⁷³⁶ », c'est-à-dire d'accomplir l'enfance dans et par la fiction, qui met en lumière ses manques, ses renouveaux, sa magie. Le texte apparaît comme le résultat de cette tentative, à la fois ludique et nostalgique, qui mime le geste même du souvenir de l'enfance par l'adulte qui l'a perdue. C'est pourquoi, cette démarche ne peut être entièrement cathartique, même quand elle le vise ; d'où la tendance au ressassement et au redéploiement de l'enfance, traduisant un essai toujours renouvelé, car jamais pleinement réalisé, de retrouver ou d'exorciser les expériences passées. À cet égard, les mots de Paule Constant disent particulièrement le double tranchant des fictions d'enfance : « Et si psychiquement, écrire m'a permis de vivre, il ne m'a pas permis d'oublier. » (MA, 29)

En cela, ces œuvres sollicitent particulièrement la participation, ou du moins l'adhésion, du lecteur. En accroissant les interférences entre effets d'enfance et impressions de fausseté et de fiction, elles mettent ce dernier à l'épreuve. Il doit, tout en ayant conscience des failles du personnage, embrasser la « feintise ludique partagée », et accepter, au moins dans un premier temps, de succomber à une illusion romanesque qui l'incite pourtant à la méfiance. Il est en définitive le plus à même de saisir les mécanismes qui président à la croyance enfantine en la fiction, car

le support de la crédulité du lecteur, c'est l'enfant qui a survécu dans l'adulte. Il est une époque où régnait l'illusion, où l'être et le paraître ne se distinguaient pas (qui n'a jamais cru au Père Noël ?) Ce consentement euphorique à la fiction ne disparaît jamais complètement (notre rapport à la figure du Père Noël survit à la prise de conscience de

⁷³⁶ Nous déclinons cette expression à partir des « actes de langage » théorisés notamment par John Langshaw Austin, et qui désignent les cas où « énoncer la phrase (dans les circonstances appropriées, évidemment), ce n'est ni *décrire* ce qu'il faut bien reconnaître que je suis en train de faire en parlant ainsi, ni affirmer que je le fais : c'est le faire. » (*Quand dire, c'est faire*, Paris, Éd. du Seuil, 1970, p. 41. En italique dans le texte)

sa fictionnalité). Nos croyances enfantines, réactivées dans certaines conditions (dont la situation de lecture), sous-tendent nos croyances d'adultes⁷³⁷.

Les fictions d'enfance constituent une extériorisation et une sublimation de l'expérience du souvenir d'enfance, que les textes incitent à retrouver au moment de l'écriture comme de la lecture.

On comprend alors l'universalité des fictions d'enfance. Hormis les textes du corpus, que nous avons retenus pour leur dimension représentative, nous pouvons citer certains récits antillais, souvent autobiographiques, comme *Ravines du devant-jour* de Raphaël Confiant ou *Tu, c'est l'enfance* de Daniel Maximin, qui, par des adresses à la deuxième personne, distancient le personnage-enfant du narrateur. Mais toujours, la confusion des voix et des temporalités laisse poindre la présence de l'adulte dans l'enfant, et donc la fiction de cette enfance : « sa voix [celle de l'enfant] perdure, présente en toi, comme lovée quelque part dans les replis de ta chair et, certains jours de brouillardeuse nostalgie, là voilà qui se réveille et tonne dans ta tête⁷³⁸. » De la même manière, Ahmadou Kourouma représente un narrateur-enfant-soldat s'exprimant à l'aide de quatre dictionnaires, qui semble effectuer à l'intérieur de la fiction le travail de l'auteur écrivant une œuvre : « Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots⁷³⁹, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer. Il faut expliquer parce que mon blabla est à lire par toutes sortes de gens⁷⁴⁰ ». Le fait que l'enfant emploie le terme « lire » alors qu'il s'adresse à son interlocuteur oralement dévoile la dimension spéculaire du passage, Kourouma proposant bien ici un « *miroir interne réfléchissant l'ensemble du récit*⁷⁴¹ ».

Les fictions d'enfance doivent tout de même être replacées dans le panorama plus vaste des écritures de l'enfance, et il convient de se demander si nous ne pouvons pas les trouver en filigrane dans d'autres œuvres contemporaines. Nous avons déjà souligné que l'enfance est une thématique privilégiée chez plusieurs écrivains du corpus. Elle peut prendre la forme de fictions d'enfance affichées, qui jouent sur la distance et l'étrangeté de l'enfant, ou de récits plus linéaires, voire autobiographiques. Nous avons cité le récit de Waberi, *Pourquoi tu danses quand tu marches ?*, dans lequel le narrateur parle à sa

⁷³⁷ Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, op. cit., p. 85-86.

⁷³⁸ Raphaël Confiant, *Ravines du devant-jour*, op. cit., p. 208.

⁷³⁹ Métaphore qui désigne les noms savants.

⁷⁴⁰ Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*, op. cit., p. 9.

⁷⁴¹ Lucien Dällenbach, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, op. cit., p. 52. En italique dans le texte.

filles de son enfance djiboutienne et de la polio dont il a conservé une boiterie. L'écrivain a publié une suite en 2022, *Dis-moi pour qui j'existe ?*⁷⁴², qui traite de la maladie de sa fille. Si ces expériences sont autobiographiques, comme l'indiquent les photographies en couverture⁷⁴³ et les remerciements, l'auteur prend le parti de la distanciation en ne se nommant pas dans le premier opus et en appelant son personnage Aden Robleh dans le second – nom inspiré de l'homme politique djiboutien Aden Robleh Awaleh et rappelant le personnage d'Awaleh dans *Transit*. Le narrateur imagine également le vécu, les sensations de l'enfant, croisant ses expériences avec ses propres souvenirs à Djibouti. Aussi, nous retrouvons, derrière une narration linéaire, la fictionnalité de l'enfance, fabriquée dans le récit. De la même façon, Kossi Efoui, qui a récemment publié (le 28 avril 2023) une biographie de sa mère⁷⁴⁴, évoque son enfance et la manière dont elle a conditionné son présent d'homme et d'écrivain. Dans les deux cas, la posture est certes différente, puisque la fiction n'est plus revendiquée et que les effets de distanciation sont amoindris par la linéarité et l'historicité de la narration.

Quid de tous les autres récits francophones consacrés à des enfances réelles ou fictives, qui se multiplient et auxquels les prix littéraires des dernières années sont très souvent attribués⁷⁴⁵ ? Signe d'un engouement des écrivains, du lectorat et de la critique, il faut se demander s'ils ne constituent pas un passage obligé pour qui veut asseoir sa position institutionnelle, à travers un récit de vocation qui participerait d'une pratique de la distinction, et donc du fantasme. L'auteur écrivant un tel récit transpose des codes du genre dans le contexte qui lui est propre, à travers des lieux davantage rêvés que réels, qui disent la singularité d'une expérience et d'un imaginaire : dans le corpus à l'étude, il y a la Belleville de Gary, la Cayenne de Constant, la Pointe-Noire de Mabanckou, le lieu tortionnaire de l'école de Chamoiseau, le lieu indéterminé de l'exil d'Efoui, Kristof et Waberi. Pour d'autres auteurs encore, il peut s'agir de l'expérience du survivant de guerre : Serge Amisi, dans *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain*⁷⁴⁶, restitue son expérience d'enfant-soldat en République Démocratique du Congo, entre ses huit et

⁷⁴² Abdourahman A. Waberi, *Dis-moi pour qui j'existe ?*, Paris, JC Lattès, 2022.

⁷⁴³ La couverture de l'édition grand format de *Pourquoi tu danses quand tu marches ?* inclut une photographie de Waberi avec sa fille. La photographie du second opus fait apparaître la même fillette, seule cette fois.

⁷⁴⁴ Kossi Efoui, *Une magie ordinaire*, Paris, Éd. du Seuil, 2023.

⁷⁴⁵ Voir note 579, p. 240.

⁷⁴⁶ Serge Amisi, *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain : carnets d'un enfant de la guerre*, traduit du lingala par Serge Amisi, avec la collaboration de Jean-Christophe Lanquetin, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2011.

douze ans. Daniel Pennac, dans *Chagrin d'école*, reprend quant à lui le lieu commun de l'école pour raconter les ressentis du cancre, en prenant soin de présenter l'originalité de sa démarche :

Pas [un livre] sur l'école ! Tout le monde s'occupe de l'école, éternelle querelle des anciens et des modernes : ses programmes, son rôle social, ses finalités, l'école d'hier, celle de demain... Non, un livre sur le cancre ! *Sur la douleur de ne pas comprendre*, et ses dégâts collatéraux⁷⁴⁷.

Il s'agit, à travers le personnage-enfant, de déjouer les attentes homogènes d'un public et d'une institution, dans le but d'affirmer la singularité d'un rapport au monde, d'une expérience, d'une écriture, d'un imaginaire.

Doit-on qualifier toutes ces œuvres de fictions d'enfance ? Pas forcément ; car s'il y a dans chacune d'entre elles des traces de l'artificialité de l'enfant représenté, la fiction d'enfance suppose quant à elle un retour critique sur les codes littéraires propres au genre et sur les stéréotypes sociaux associés à l'enfance, à la source du décalage conscient, assumé, entre effets d'enfance et défiguration du personnage, qui permet l'étrangeté, le jeu et le fantasme, « empreintes d'un rêve fugace impossible à marquer⁷⁴⁸. »

⁷⁴⁷ Daniel Pennac, *Chagrin d'école*, Paris, Gallimard, 2007, p. 20. En italique dans le texte.

⁷⁴⁸ Patrick Chamoiseau à propos des « gribouilles » qu'il avoue tracer en marge de ses manuscrits dans *Écrire en pays dominé*, *op. cit.*, p. 40.

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus à l'étude

CHAMOISEAU, Patrick, *Chemin-d'école*, Paris, Gallimard, 2014 (1994).

CONSTANT, Paule, *La Fille du Gouvernator*, dans *Mes Afriques*, Paris, Gallimard, 2019 (1994), p. 93-203.

DUCHARME, Réjean, *Le Nez qui voque*, Gallimard, 2014 (1967).

EFOUI, Kossi, *Solo d'un revenant*, Paris, Éd. du Seuil, 2008 (2006).

GARY, Romain (Émile Ajar), *La Vie devant soi*, dans *Romans et récits*, II, Paris, Gallimard, 2019 (1975), p. 805-953.

KRISTOF, Agota, *Le Grand Cahier*, Éd. du Seuil, 1995 (1986).

MABANCKOU, Alain, *Demain j'aurai vingt ans*, Paris, Gallimard, 2010.

WABERI, Abdourahman A., *Transit*, Paris, Gallimard, 2003.

2. Autres œuvres des auteurs du corpus citées

2.1. Patrick Chamoiseau

BERNABÉ, Jean, CHAMOISEAU, Patrick et Raphaël CONFiant, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 2010 (1989).

CHAMOISEAU, Patrick, *Chronique des sept misères*, Paris, Gallimard, 1986.

CHAMOISEAU, Patrick, *Solibo Magnifique*, Paris, Gallimard, 1988, 226 p.

CHAMOISEAU, Patrick, *Antan d'enfance*, Paris, Gallimard, 1996 (1990).

CHAMOISEAU, Patrick, *Texaco*, Paris, Gallimard, 2010 (1992).

CHAMOISEAU, Patrick, *Écrire en pays dominé*, Paris, Gallimard, 1997.

CHAMOISEAU, Patrick, *Biblrique des derniers gestes*, Paris, Gallimard, 2002.

CHAMOISEAU, Patrick, *À bout d'enfance*, Paris, Gallimard, 2006.

CHAMOISEAU, Patrick, *Un dimanche au cachot*, Paris, Gallimard, 2010 (2007).

2.2. Paule Constant

CONSTANT, Paule, *New York dans le roman français contemporain : 1949-1974*, thèse de doctorat, Pau, Université de Pau, 1974.

CONSTANT, Paule, *Ouregano*, dans *Mes Afriques*, Paris, Gallimard, 2019 (1980), p. 205-347.

CONSTANT, Paule, *Propriété privée*, Paris, Gallimard, 1989 (1981).

CONSTANT, Paule, *Balta*, dans *Mes Afriques*, Paris, Gallimard, 2019 (1983), p. 349-498.

CONSTANT, Paule, *L'Éducation des jeunes filles dans l'aristocratie (du XVI^e au XIX^e siècle)*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris IV, 1987.

CONSTANT, Paule, *Un monde à l'usage des demoiselles*, Paris, Gallimard, 2003 (1987).

CONSTANT, Paule, *Confidence pour confidence*, Paris, Gallimard, 1998.

CONSTANT, Paule, *C'est fort la France !*, dans *Mes Afriques*, Paris, Gallimard, 2019 (2013), p. 631-788.

CONSTANT, Paule, *Des chauve-souris, des singes et des hommes*, dans *Mes Afriques*, Paris, Gallimard, 2019 (2016), p. 789-891.

CONSTANT, Paule, *Mes Afriques*, Paris, Gallimard, 2019.

2.3. Réjean Ducharme

DUCHARME, Réjean, *L'Avalée des avalées*, Paris, Gallimard, 2012 (1966).

DUCHARME, Réjean, *L'Océantume*, Paris, Gallimard, 1999 (1968).

DUCHARME, Réjean, *La Fille de Christophe Colomb*, Paris, Gallimard, 1971 (1969).

DUCHARME, Réjean, *L'Hiver de force*, Paris, Gallimard, 2004 (1973).

DUCHARME, Réjean, *Va savoir*, Paris, Gallimard, 2009 (1994).

DUCHARME, Réjean, *Romans*, Paris, Gallimard, 2022.

2.4. Kossi Efooui

EFOUI, Kossi, *Le Carrefour*, Paris, L'Harmattan, 1990 (1989).

EFOUI, Kossi, *Happy End*, dans Latifa BEN MANSOUR, Normand CHAURETTE, Kossi EFOUI, *et al.*, *Brèves d'ailleurs*, Arles, Actes Sud, Paris, Maison du geste et de l'image, 1997, p. 33-42.

EFOUI, Kossi, *La Polka*, Paris, Éd. du Seuil, 1998.

EFOUI, Kossi, *Le Corps liquide*, dans Collectif, *Nouvelles écritures 2*, Lansman, 1998, p. 41-55.

EFOUI, Kossi, *La Fabrique des cérémonies*, Paris, Éd. du Seuil, 2001.

EFOUI, Kossi, *Io (Tragédie)*, Limoges (France), Le Bruit des autres, 2006.

EFOUI, Kossi, *L'Ombre des choses à venir*, Paris, Éd. du Seuil, 2011.

EFOUI, Kossi, *Cantique de l'acacia*, Paris, Éd. du Seuil, 2017.

EFOUI, Kossi, *Une magie ordinaire*, Paris, Éd. du Seuil, 2023.

2.5. Romain Gary

GARY, Romain, *Les Racines du ciel*, dans *Romans et récits*, I, Paris, Gallimard, 2019 (1956), p. 183-614.

GARY, Romain (Fosco Sinibaldi), *L'Homme à la colombe*, Paris, Gallimard, 2004 (1958).

GARY, Romain, *La Promesse de l'aube*, dans *Romans et récits*, I, Paris, Gallimard, 2019 (1960), p. 615-889.

GARY, Romain, *Frère Océan I. Pour Sganarelle : recherche d'un personnage et d'un roman*, Paris, Gallimard, 1965.

GARY, Romain, *Chien blanc*, dans *Romans et récits*, II, Paris, Gallimard, 2019 (1970) p. 195-358.

GARY, Romain, *Les Enchanteurs*, dans *Romans et récits*, II, Paris, Gallimard, 2019 (1973), p. 359-644.

GARY, Romain (Émile Ajar), *Gros-Câlin*, dans *Romans et récits*, II, Paris, Gallimard, 2019 (1974), p. 645-803.

GARY, Romain (Shatan Bogat), *Les Têtes de Stéphanie*, Paris, Gallimard, 2013 (1974).

GARY, Romain, *Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable*, Paris, Gallimard, 2013 (1975).

GARY, Romain (Émile Ajar), *Pseudo*, dans *Romans et récits*, II, Paris, Gallimard, 2019 (1976), p. 955-1072.

GARY, Romain, *L'Affaire homme*, Paris, Gallimard, 2005 (1978).

GARY, Romain (Émile Ajar), *L'Angoisse du roi Salomon*, Paris, Gallimard, 2013 (1979).

GARY, Romain, *Vie et mort d'Émile Ajar*, dans *Romans et récits*, II, Paris, Gallimard, 2019 (1981), p. 1419-1441.

GARY, Romain, *Romans et récits*, I, Paris, Gallimard, 2019.

GARY, Romain, *Romans et récits*, II, Paris, Gallimard, 2019.

2.6. Agota Kristof

KRISTOF, Agota, *La Preuve*, Paris, Éd. du Seuil, 1990 (1988).

KRISTOF, Agota, *Le troisième Mensonge*, Paris, Éd. du Seuil, 1995 (1992).

KRISTOF, Agota, *Hier*, dans *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Éd. du Seuil, 2011 (1995).

KRISTOF, Agota, *L'Analphabète*, Genève, Zoé, 2021 (2004).

KRISTOF, Agota, *C'est égal*, dans *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Éd. du Seuil, 2011 (2005), p. 517-576.

KRISTOF, Agota, *Line, le temps*, dans *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Éd. du Seuil, 2011 (2005), p. 993-1019.

KRISTOF, Agota, « Où es-tu Mathias ? », dans *Où es-tu Mathias ? suivi de Line, le temps*, Carouge-Genève, Zoé, 2005, p. 3-14.

KRISTOF, Agota, *La Route*, dans *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Gallimard, 2011, p. 831-882.

KRISTOF, Agota, *L'Expiation*, dans *Romans, nouvelles, théâtre complet*, Paris, Éd. du Seuil, 2011, p. 961-991.

2.7. Alain Mabanckou

MABANCKOU, Alain, *Au jour le jour*, Sainte-Geneviève-des-Bois, Maison rhodanienne de poésie, 1993.

MABANCKOU, Alain, *La Légende de l'errance*, Paris, L'Harmattan, 1995.

MABANCKOU, Alain, *Les Arbres aussi versent des larmes*, Ivry, Nouvelles du Sud, 1995.

MABANCKOU, Alain, *Bleu-blanc-rouge*, Paris, Dakar, Présence Africaine, 1998.

MABANCKOU, Alain, *Et Dieu seul sait comment je dors*, Paris, Dakar, Présence Africaine, 2001.

MABANCKOU, Alain, *African Psycho*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003.

- MABANCKOU, Alain, *Verre cassé*, Paris, Éd. du Seuil, 2005.
- MABANCKOU, Alain (dir.), *Enfances : nouvelles*, Bertoua, Ndzé, 2006.
- MABANCKOU, Alain, *Mémoires de porc-épic*, Paris, Éd. du Seuil, 2006.
- MABANCKOU, Alain, *Black Bazar*, Paris, Éd. du Seuil, 2009.
- MABANCKOU, Alain, *Ma Sœur-Étoile*, illustration de Judith Gueyfier, Paris, Seuil, 2010.
- MABANCKOU, Alain, « Le coq solitaire », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 17, n°4 (2013), p. 472-476.
- MABANCKOU, Alain, *Lumières de Pointe-Noire*, Paris, Éd. du Seuil, 2013.
- MABANCKOU, Alain, *Petit Piment*, Paris, Éd. du Seuil, 2015.
- MABANCKOU, Alain, « La double vie selon grand-père Moukila », dans Catherine DOLTO-TOLITCH (dir.), *Enfant, je me souviens...*, Paris, Le Livre de poche, 2016, p. 117-125.
- MABANCKOU, Alain, *Les Cigognes sont immortelles*, Paris, Éd. du Seuil, 2018.
- MABANCKOU, Alain, *Le Coq solitaire*, illustration de Yona Truel, Paris, Seuil, 2019.
- MABANCKOU, Alain et Abdourahman A. WABERI, *Le Dictionnaire enjoué des cultures africaines*, Paris, Fayard, 2019.
- MABANCKOU, Alain, *Huit leçons sur l'Afrique*, Paris, Grasset, 2020.

2.8. Abdourahman A. Waberi

- WABERI, Abdourahman A., *Le Pays sans ombre*, Paris, Le Rocher, 2007 (1994).
- WABERI, Abdourahman A., *Cahier nomade*, Paris, Le Serpent à plumes, 2007 (1996).
- WABERI, Abdourahman A., *Balbala*, Paris, Le Serpent à plumes, 1997.
- WABERI, Abdourahman A., « Les enfants de la postcolonie : esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », dans *Notre Librairie*, n°135 (1998), p. 8-15.
- WABERI, Abdourahman A., *Moisson de crânes : textes pour le Rwanda*, Paris, Le Serpent à plumes, 2004 (2000).
- WABERI, Abdourahman A., *Passage des larmes*, Paris, J. C. Lattès, 2009.
- WABERI, Abdourahman A., *Fragments d'un discours africain : approche critique et historique des littératures subsahariennes, francophones et transnationales de 1980 à aujourd'hui*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris X, 2012.

WABERI, Abdourahman A., *La divine Chanson*, Paris, Zulma, 2015.

WABERI, Abdourahman A. *Pourquoi tu dances quand tu marches ?*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2019.

WABERI, Abdourahman A., *Dis-moi pour qui j'existe ?*, Paris, JC Lattès, 2022.

3. Articles et ouvrages théoriques et méthodologiques

AUHLIN, Antoine et Jacques MOESCHLER, *Introduction à la linguistique contemporaine*, Malakoff, Armand Colin, 2018 (1997).

AUERBACH, Erich, *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1977 (1969).

AUSTIN, John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éd. du Seuil, 1970.

BAKHTINE, Mikhaïl M., *Esthétique et théorie du roman*, traduction de Daria Olivier, Paris, Gallimard, 2006 (1978).

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éd. du Seuil, 2014 (1957), [livre numérique].

BARTHES, Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications*, 8 (1966), p. 1-27.

BARTHES, Roland, « L'effet de réel », dans *Communications*, n°11 (1968), p. 84-89.

BARTHES, Roland, *L'Empire des signes*, Paris, Éd. du Seuil, 2007 (1970).

BARTHES, Roland, *Le Plaisir du texte*, Paris, Éd. du Seuil, 1973.

BARTHES, Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Éd. du Seuil, 1979 (1975).

BENVENISTE, Émile, « L'appareil formel de l'énonciation », dans *Langages*, n°17 (1970), p. 12-18.

BOURDIEU, Pierre, *Les Règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éd. du Seuil, 1998 (1992).

DÄLLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*, Paris, Éd. du Seuil, 1977.

DELCROIX, Maurice et Fernand HALLYN (dir.), *Introduction aux études littéraires : méthodes du texte*, Paris, Bruxelles, Duculot, 1995 (1987).

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI, G. Deleuze, *Kafka : Pour une littérature mineure*, Paris, Éd. de Minuit, 1975.

DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*, Paris, Presses universitaires de France, 1988.

- DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature : introduction à une sociologie*, Paris, Nathan, 1978.
- DUBOIS, Jean, « Énoncé et énonciation », dans *Langages*, n°13 (1969), p. 100-110.
- DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Éd. de Minuit, 1984.
- DULONG, Renaud, « Le témoignage historique : document ou monument ? », dans *Hypothèses*, vol. 1, n°3 (2000), p. 115-119.
- FLAHAUT, François, *La Parole intermédiaire*, Paris, Éd. du Seuil, 1978.
- GARNIER, Xavier, *L'Éclat de la figure : étude sur l'antipersonnage de roman*, Paris, Peter Lang, 2001.
- GASPARINI, Philippe, « Autofiction vs autobiographie », dans *Poétiques du je : du roman autobiographique à l'autofiction*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2016, [en ligne]. <https://books.openedition.org/pul/32242> [Page consultée le 26 septembre 2022].
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Éd. du Seuil, 1972.
- GENETTE, Gérard, *Mimologiques : voyage en Cratylie*, Paris, Éd. du Seuil, 1976.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éd. du Seuil, 1982.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Éd. du Seuil, 1987.
- GENETTE, Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Éd. du Seuil, 1991.
- HAMON, Philippe, « Pour un statut sémiologique du personnage », dans *Littérature*, n°6 (1972), p. 86-110.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *La Raison dans l'Histoire*, Paris, Le Livre de poche, 2005 (1822).
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses universitaires de France, 1998.
- JOUVE, Vincent, *Poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2010.
- KERBRAT-ORECHIONI, Catherine, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1997 (1980).
- KLEIN, Melanie, *Envy and Gratitude, and Other Works : 1946-1963*, London, Hogarth Press : Institute of psychoanalysis, 1975.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Éd. du Seuil, 1975.
- LEJEUNE, Philippe, *La Mémoire et l'oblique : Georges Perec autobiographe*, Paris, P.O.L, 1991.

LEJEUNE, Philippe, « Le journal comme “antifiction” », dans *Poétique*, vol. 1, n°149 (2007), p. 3-14.

LEPALUDIER, Laurent, « Fonctionnement de la métatextualité : procédés métatextuels et processus cognitifs », dans Laurent LEPALUDIER (dir.), *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [en ligne]. <https://books.openedition.org/pur/29657> [Page consultée le 5 mai 2021].

LEPALUDIER, Laurent, « Introduction », dans Laurent LEPALUDIER (dir.), *Métatextualité et métafiction : théorie et analyses*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2003, [en ligne]. <https://books.openedition.org/pur/29653> [Page consultée le 15 mars 2023].

LUZZATI, Daniel et Françoise LUZZATI, « Le style oralisé », dans *L'Information grammaticale*, n°28 (1986), p. 5-10, [en ligne] http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1986_num_28_1_3413 [Page consultée le 16 mai 2021].

LUZZATI, Daniel et Françoise LUZZATI, « Oral et familier : du lexique à l'organisation des discours », dans *L'Information grammaticale*, n°30 (1986), p. 23-28, [en ligne]. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1986_num_30_1_2123 [Page consultée le 16 mai 2021].

LUZZATI, Daniel et Françoise LUZZATI, « Oral et familier : le style oralisé », dans *L'Information grammaticale*, n°34 (1987), p. 15-21, [en ligne]. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/igram_0222-9838_1987_num_34_1_2086 [Page consultée le 16 mai 2021].

MAINGUENEAU, Dominique, *Linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan, 2003 (1990).

MAINGUENEAU, Dominique, *Le Discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

MARTIN, Jean-Pierre, *La Bande sonore : Beckett, Céline, Duras, Genet, Perec, Pinget, Queneau, Sarraute, Sartre*, Paris, José Corti, 1998.

MEIZOZ, Jérôme, *L'Âge du roman parlant (1919-1939) : écrivains, critiques, linguistes et pédagogues en débat*, Genève, Droz, 2001.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007.

MEIZOZ, Jérôme, *La Fabrique des singularités : postures littéraires II*, Genève, Slatkine érudition, 2011.

MOURALIS, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Herman, 2011 (1975).

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.

RABATÉ, Dominique, *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.

RAOUL, Valérie, *Distinctly Narcissistic : Diary Fiction in Quebec*, Toronto, Presses de l'Université de Toronto, 1993.

RAOUL, Valérie, *Le Journal fictif dans le roman français*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

RANK, Otto, *Don Juan et Le Double*, Paris, Payot, 1973 (1932).

RIFFATERRE, Michael, « L'illusion référentielle », dans Gérard GENETTE et Tzvetan TODOROV (dir.), *Littérature et réalité*, Paris, Éd. du Seuil, 1982, p. 91-118.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1989.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Éd. du Seuil, 1999.

STAROBINSKI, Jean, *La Relation critique*, Paris, Gallimard, 2001 (1970).

ZIMA, Pierre V, *Pour une sociologie du texte littéraire*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000 (1978).

4. Articles et ouvrages critiques sur les auteurs du corpus

4.1. Sur l'œuvre de Patrick Chamoiseau

AUZAS, Noémie, *Chamoiseau ou les voix de Babel : de l'imaginaire des langues*, Paris, Imago, 2009.

BOJSEN, Heidi, « L'hybridation comme tactique de résistance dans l'œuvre de Patrick Chamoiseau », dans *Revue de littérature comparée*, vol. 76, n°2 (2002), p. 230-242.

CAILLER, Bernadette, « Palimpseste et métafiction historiographique : une lecture d'*Un dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau » dans *Œuvres et critiques*, vol. 36, n°2 (2011), p. 57-66.

CAILLER, Bernadette, « Le personnage historique en littérature antillaise : la question du genre (Delgrès, Schoelcher, L'Oubliée) », dans *Études littéraires*, vol. 43, n°1 (2012), p. 117-133.

CAMARA, El Hadji, « Les Antilles françaises et la départementalisation : de la domination "silencieuse" postcoloniale à l'aseptisation identitaire chez Edouard Glissant et Patrick Chamoiseau », dans *Voix plurielles*, vol. 17, n°2 (2020), p. 139-150.

CHANCÉ, Dominique, « De *Chronique des sept misères* à *Biblique des derniers gestes*, Patrick Chamoiseau est-il baroque ? », dans *MLN*, vol. 118, n°4 (2003), p. 867-894.

CHANCÉ, Dominique, *Patrick Chamoiseau : écrivain postcolonial et baroque*, Paris, Honoré Champion, 2010.

CORNILLE, Jean-Louis, *Chamoiseau... fils*, Paris, Hermann, 2013.

HEL-BONGO, Olga, « Stratégies, enjeux et jeux d'écriture dans *Écrire en pays dominé* de Patrick Chamoiseau », dans *Présence africaine*, n°190 (2014), p. 269-281.

HEL-BONGO, Olga, *Roman francophone et essai : Mudimbe, Chamoiseau, Khatibi*, Paris, Honoré Champion, 2019.

HOPPENOT, Éric, « Le Miel de l'alphabet. L'autobiographie archipélique de Patrick Chamoiseau, renifleur d'existence », dans *Présence Francophone*, n°81 (2013), p. 64-83.

JOHNSON, Erica L., « “Envie et survie” : the Paradox of Postcolonial Nostalgia in Patrick Chamoiseau's *Chemin-d'école* », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 17, n°4 (2013), p. 396-404.

KNEPPER, Wendy, « Remapping the Crime Novel in the Francophone Caribbean », dans *PMLA*, n°122 (2007), p. 1431-1446.

LAGARDE, François, « Chamoiseau : l'écriture merveilleuse », dans *Études françaises*, vol. 37, n°2 (2001) p. 159-179.

MOUDILENO, Lydie, « Patrick Chamoiseau : se faire “marqueur de paroles” », dans Lydie MOUDILENO (dir.), *L'Écrivain antillais au miroir de sa littérature : mises en scène et mise en abyme du roman antillais*, Paris. Karthala, 1997, p. 83-111.

PAREVADEE CHINIEN, Savrina, « L'art de l'écriture chez Patrick Chamoiseau », dans *Présence francophone*, vol. 73, n° 1 (2009), p. 36-45.

SWANSON, Lucy, « Magical Thinking in Chamoiseau's *Chemin-d'école* : From Quimbois to the Mission Civilisatrice », dans *Small Axe : a Caribbean Journal of Criticism*, vol. 24, n°3 (2020), p. 16-30.

WALTHER, Charlène, « “Un jour, je parlerai sûrement comme tout le monde, c'est fait pour ça” : fictions d'enfance et marginalités auctoriales chez Romain Gary, Patrick Chamoiseau et Paule Constant », dans *Imprévue*, n°1 [à paraître].

WALTHER, Charlène, « L'enfant mis en scène : reflet déformé et porte-parole de l'écrivain dans *Une enfance créole* de Patrick Chamoiseau et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou », dans *Arborescences*, n°12 [à paraître].

4.2. Sur l'œuvre de Paule Constant

BEN SOUSSAN, Patrick, « La maladie imaginaire de Paule Constant », dans *Cancer(s) et psy(s)*, n°4 (2019), p. 149-155.

CASSINADRI, Francesca, « Raconter une épidémie : Ébola dans les romans de Véronique Tadjo et de Paule Constant », dans *Études littéraires africaines*, n°50 (2020), p. 165-177.

GRENOUILLET, Corinne, « Médecins et maladies dans les romans africains de Paule Constant », dans *Études littéraires africaines*, n°49, 2020, p. 171-187.

MILLER, Margot, *In search of Shelter : Subjectivity and Spaces of Loss in the Fiction of Paule Constant*, New York, Oxford, Lexington Books, 2003.

MILLER, Margot, « The Matropole : Anxiety and the Mother in Paul Constant's Fiction », dans *The French Review*, vol. 77, n°1 (2003), p. 102-111.

WILLGING, Jennifer, « Chrétienne's Colonial Misadventures : Echoes of Celine and Duras in Paule Constant's *La Fille du Gouvernator* », dans *Dalhousie French Studies*, n°68 (2004), p. 57-67.

4.3. Sur l'œuvre de Réjean Ducharme

BEAUDET, Marie-Andrée, « Entre mutinerie et désertion. Lecture des épigraphes de *L'hiver de force* et du *Nez qui voque* comme prises de position exemplaires de l'écrivain périphérique », dans *Voix et Images*, vol. 27, n°1 (2001), p. 103-112.

CHOUINARD, Marcel, « Réjean Ducharme : un langage violenté », dans *Liberté*, vol. 12, n°1 (1970), p. 109-130.

DUCHAINE, Richard, Louise MILOT et Dominique THIBAUT, « Le cas de la poésie mise en discours dans un roman : *Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme », dans *Urgences*, n°28 (1990), p. 7-19.

DUPRIEZ, Bernard, « Ducharme et des ficelles », dans *Voix et images du pays*, vol. 5, n°1 (1972), p. 165-185.

HAMEL, Jean-François, « Tombeaux de l'enfance : pour une prosopopée de la mémoire chez Émile Nelligan, Réjean Ducharme et Gaétan Soucy », dans *Globe : revue internationale d'études québécoises*, vol. 4, n° 1 (2001), p. 93-118.

LAPOINTE, Gilles, « La Vénus maghanée de Réjean Ducharme ou comment écrire après Rimbaud », dans *Roman 20-50*, vol. 41, n°1 (2006), [en ligne]. <https://www-cairn-info.acces.bibl.ulaval.ca/revue-roman2050-2006-1-page-37.htm#re22no22> [Page consultée le 12 octobre 2022].

LAROCHELLE, Marie-Hélène, « Équivoque d'une agression. Relecture du *Nez qui voque* de Réjean Ducharme », dans *Études littéraires*, vol. 36, n°2 (2004), p. 91-104.

MARCOTTE, Gilles, « Réjean Ducharme contre Blasey Blasey », dans *Études françaises*, vol. 11, n°3-4 (1975), p. 247-284.

MARCOTTE, Gilles, « Le copiste », dans *Conjonctures*, n°50-50 (2011 (1997)), p. 161-171.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, « Ducharme et l'héritage français : détours et détournements », dans *Littérature*, n°113 (1999), p. 82-94.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Réjean Ducharme : une poétique du débris*, Boucherville, Fides, 2001.

PAVLOVIC, Myrienne, « L'affaire Ducharme », dans *Voix et images*, vol. 6, n°1 (1980), p. 75-95.

TASCHEREAU, Yves, « Le Vrai Nez qui voque », dans *Études françaises*, vol. 11, n°3-4 (1975), p. 311-324.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « L'offensive Ducharme », dans *Voix et images*, vol. 5, n°1 (1979), p. 177-185.

VAILLANCOURT, Pierre-Louis, « Sémiologie de l'ironie : l'exemple de Ducharme », dans *Voix et images*, vol. 7, n° 3 (1982), p. 513-522.

VALENTI, Jean, « L'épreuve du *Nez qui voque* : des savoirs partagés au ludisme verbal », dans *Voix et Images*, vol. 20, n°2 (1995), p. 400-423.

VERREAULT, Robert, *L'autre Côté du monde : le passage à l'âge adulte chez Michel Tremblay, Réjean Ducharme, Anne Hébert et Marie-Claire Blais*, Montréal, Liber, 1998.

VURM, Petr, *La Création et la créativité de Réjean Ducharme : une redéfinition du roman québécois*, Frankfurt, Éd. Peter Lang, 2009.

4.4. Sur l'œuvre de Kossi Efoui

BARBOLOSI, Laurence, « Le théâtre de Kossi Efoui : polyphonie épique ou épopée », dans *L'Esprit créateur*, vol. 48, n°3 (2008), p. 33-40.

BAZIÉ, Isaac, « Discours et aphonie des pères : figures du père dans le roman africain francophone », dans *Études françaises*, vol. 52, n°1 (2016), p. 17-33.

BOUCHARD, Marie-Pierre, « Topographie de la perte : *La Fabrique des cérémonies* de Kossi Efoui ou l'antéthèse d'une certaine cartographie de la mémoire volontaire d'un continent », dans *Études littéraires*, vol. 46, n°1 (2015), p. 65-76.

DECHAUFOUR, Pénélope, « La poétique du mouvement dans *Io (Tragédie)* de Kossi Efoui », dans *Africultures*, n°86 (2011), p. 88-93.

DUBOST, Chloé, « Dramaturgie de Kossi Efoui : une corporalité émancipatrice ? », dans *Ad Hoc*, non daté, [en ligne]. <https://ad-hoc.hypotheses.org/ad-hoc-n7-valeur-des-corps/dramaturgie-de-kossi-efoui-une-corporalite-emancipatrice> [Page consultée le 4 novembre 2021].

LE MOIGNE-EUZENOT, Sonia, « La plasticité du roman africain contemporain : l'exemple de Kossi Efoui », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n°1-2 (2011), p. 101-114.

NGILLA, Sylvie, « Engagement et sacrifice » : *Happy end* de Kossi Efoui », dans *Africultures*, n°86 (2011), p. 41-51.

SOUBRIER, Virginie, « Tragédie et utopie chez Kossi Efoui », dans *Africultures*, n°86 (2011), p. 228-239.

SURIAM, Suzie, « Théâtre africain et théâtre québécois : un essai de rapprochement », dans *L'Annuaire théâtral*, n°31 (2002), p. 12-32.

TRAORÉ, Dominique, « Pour une herméneutique du théâtre de Kossi Efoui », dans *Africultures*, n°86 (2011), p. 22-29.

TRAORÉ, Dominique, « Poétique de la mémoire fragmentée : fondement d'un répertoire des dramaturgies contemporaines d'Afrique noire francophone », dans *L'Annuaire théâtral*, n°53-54 (2013), p. 201-213.

VANDENDORPE, Chloé, « Kossi Efoui, une langue barbare à l'usage du monde », dans *Francofonia*, n°70 (2016), p. 101-117.

4.5. Sur l'œuvre de Romain Gary

ABDELJAOUAD, Firyel, Jean-François HANGOUËT et Denis LABOURET (dir.), *Études Romain Gary I : signé Ajar*, Actes de la première Journée d'études Romain Gary, organisée par le centre *Littératures françaises du XX^e siècle* (Université Paris IV) et l'Association *Les Mille Gary*, Université de la Sorbonne, Paris, 6 mars 2004, Jaignes, La Chasse au Snark, 2004.

AMSELLEM, Guy, *Romain Gary, les métamorphoses de l'identité*, Paris, L'Harmattan, 2008.

ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary : le caméléon*, Paris, Denoël, 2004.

ANISSIMOV, Myriam, *Romain Gary : l'enchanteur*, Milan, Textuel, 2010.

AUDI, Paul, *La Fin de l'impossible*, Lonrai, Christian Bourgeois éditeur, 2012 (2005).

AUDI, Paul, *Je me suis toujours été un autre : le paradis de Romain Gary*, Mesnil-sur-L'Estrée, Christian Bourgeois éditeur, 2007.

BAYARD, Pierre, *Il était deux fois Romain Gary*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

BAYARD, Pierre, « Romain et Mohammed : du roman parental au récit d'enfance », *Revue des sciences humaines*, n°222 (1991), p. 103-120.

BOISEN, Jørn, *Un picaro métaphysique : Romain Gary et l'art du roman*, Odense, Odense University Press, 1996.

BOORSCH, Jean, « Romain Gary », dans *Yale French Studies*, n°8 (1951), p. 51-55.

BRENOT, Philippe, *Romain Gary de Kacew à Ajar : histoire d'un manuscrit inédit*, Mercuès, L'esprit du temps, 2014.

DECOUT, Maxime, « Se pasticher ou comment s'imiter pour se réinventer », dans *Études françaises*, vol. 56, n°3 (2020), p. 85-100.

DEGOULET, Miguel, *Étude sur La Vie devant soi*, Paris, Ellipses, 2014 (2008).

- DOTTIN, Hélène, « Momo ou l'écriture fragmentée d'un moi antérieur », dans *Revue d'étude du roman du XX^e siècle*, n°32 (2001), p. 71-80.
- GELAS, Nicolas, *Romain Gary ou l'humanisme en fiction : s'affranchir des limites, se construire dans les marges*, Paris, L'Harmattan, 2012.
- LAPLANTE, Laurent, « Romain Gary : beaucoup caméléon, davantage Prométhée », dans *Nuit blanche*, n°136 (2014), p. 18-21.
- LECARME-TABONE, Éliane, *La Vie devant soi de Romain Gary (Émile Ajar)*, Paris, Gallimard, 2005.
- LORANDINI, Francesca, « “On est toujours piégé dans un je”. Le choix autobiographique de Gary-Ajar », dans *Tangence*, n°97 (2011), p. 25-44.
- LUNEAU, Marie-Pier, « L'écho dans la pratique du pseudonyme : Romain Gary et la posture du phénix », dans *Protée*, vol. 35, n°1 (2007), p. 55-61.
- MORIN, Christian, *L'Humour avec soi : analyse sémiotique du discours humoristique et de la supercherie chez Gary-Ajar*, Québec, Nota Bene, 2006.
- MOURLAN, Lou, « Gary et France, irréguliers de l'humanitarisme ? », dans *Littératures*, n°70 (2014), p. 119-130.
- ONDOA NDO, Sylvie Marie Berthe, *La Réécriture de l'histoire dans les romans de Romain Gary et d'André Malraux*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- ÖSTMAN, Anne-Charlotte, *L'Utopie et l'ironie : étude de Gros-Câlin et sa place dans l'œuvre de Romain Gary*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1994.
- PAVLOWITCH, Paul, *L'Homme que l'on croyait*, Paris, Fayard, 1981.
- PÉPIN, Jean-François, *L'Humour de l'exil dans les œuvres de Romain Gary et d'Isaac Bashevis Singer*, Paris, Montréal, Budapest, L'Harmattan, 2001.
- RINN, Michael, « L'humour pathétique de Romain Gary : sémio-pragmatique des figures de la véhémence », dans *Protée*, vol. 37, n°2 (2009), p. 79-89.
- ROSSE, Dominique, *Romain Gary et la modernité*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1995.
- ROUMETTE, Julien, Alain SCHAFFNER et Anne SIMON (dir.), *Romain Gary, une voix dans le siècle*, Paris, Honoré Champion, 2018.
- SACOTTE, Mireille (dir.), *Romain Gary et la pluralité des mondes*, Paris, Presses universitaires de France, 2002.
- SUNGOLOWSKI, Joseph, « La judéité dans l'œuvre de Romain Gary. De l'ambiguïté à la transparence symbolique », dans *Études littéraires*, vol. 26, n°1 (1993), p. 111-127.

4.6. Sur l'œuvre d'Agota Kristof

BORNAND, Marie, « Agota Kristof, une écriture de l'exil », dans Danielle DELTEL et Catherine VERDONNET (dir.), *Littérature féminine en Suisse romande*, Nanterre, Université Paris X, 1996, p. 133-165.

CUTCAN, Simona, « Subversion ou conformisme ? La différence des sexes dans l'œuvre d'Agota Kristof », dans *Nouvelles questions féministes*, vol. 34, n°1 (2015), p. 139-144.

DE BALSÌ, Sara, *Agota Kristof, écrivaine translingue*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2019.

KROH, Aleksandra, *L'Aventure du bilinguisme*, Paris, Montréal, L'Harmattan, 2000.

LATHION, Marie-Thérèse, « Agota Kristof », dans *Quarto*, n°29 (2009), p. 11-94.

LAZARIDÈS, Alexandre, « La Preuve », dans *Jeu*, n°55 (1990), p. 191-191.

MILETIC, Tijana, *European Literary Immigration into the French Language : Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam, New York, Rodopi, 2008.

MOD, Melinda, « Agota Kristof, une écriture de ruines aspirant à la survie : décryptage de la figure du double dans *Le Grand Cahier* », dans *Hommes & migrations*, n°1306 (2014), p. 67-70.

PETITPIÈRE, Valérie, *D'un exil l'autre : les détours de l'écriture dans la trilogie romanesque d'Agota Kristof*, Genève, Zoé, 2000.

PURKHARDT, Brigitte, « Agota Kristof et la Grande Scène », dans *Jeu*, n°91 (1999), p. 53-62.

PURKHARDT, Brigitte, « La voix d'Ariane au fil des mots : *Courtes Pièces* d'Agota Kristof », dans *Jeu*, n°101 (2001), p. 36-40.

RÁKÓCZY, Ferenc, « L'enfance, l'exil et le labyrinthe chez Agota Kristof », dans *Quarto*, n°27 (2009), p. 11-14.

RIBONI-EDME, Marie-Noëlle, *La Trilogie d'Agota Kristof : écrire la division*, Paris, L'Harmattan, 2007.

VIDAL, Catherine, « Le cahier du *Grand Cahier* », dans *Jeu*, n°136 (2010), p. 126-131.

YOTOVA, Rennie, « Agota Kristof et le théâtre de la cruauté », dans *Quarto*, n°27 (2009), p. 30-40.

YOTOVA, Rennie, « *La Trilogie des jumeaux* » d'Agota Kristof, Gollion, Infolio, 2011.

4.7. Sur l'œuvre d'Alain Mabanckou

BAVUIDI, Bodia, *Subjectivités et écritures de la diaspora francophone : Maryse Condé, Alain Mabanckou et Melchior Mbonimpa*, Paris, L'Harmattan, 2015.

BINYOU-BI-HOMB, Marius Yannick, *L'Écriture de l'exil : dans Le Cri des oiseaux fous de Dany Laferrière et Black Bazar d'Alain Mabanckou*, Saarbrücken, Éditions universitaires européennes, 2013.

BISANSWA, Justin K., « Petites sociologies de la déviance et des “gradins sociaux” chez Alain Mabanckou », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n°1-2 (2001), p. 19-49.

CHAVOZ, Ninon, *Éloge des ratés : huit portraits de l'auteur francophone en encyclopédiste*, Paris, Hermann, 2020.

CHAVOZ, Ninon, « Les sept solitudes de l'encyclopédiste : propositions sur la polymathie en contexte francophone africain », dans *Études littéraires africaines*, n°49 (2020), p. 157-170.

CHAVOZ, Ninon, *Inventorier l'Afrique : la tentation encyclopédique dans l'espace francophone subsaharien des années 1920 à nos jours*, Paris, Hermann, 2021.

CORNILLE, Jean-Louis, « Un neveu africain (Mabanckou avec Diderot) », dans *Plagiat et créativité : II, Douze enquêtes sur l'auteur et son double*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2011, p. 85-106.

DEHOUX, Amaury, « Un autre regard sur son temps : formes et figures de l'enfance dans trois romans d'Alain Mabanckou », dans *Les Lettres romanes*, vol. 74, n°3-4 (2020), p. 355-370.

DUCHATEL, Annick, « Alain Mabanckou, le rire de l'Afrique », dans *Entre les lignes*, vol. 4, n°1 (2007), p. 11.

DZONTEU, Désire-Clitandre, Dieu-donné KOUMOU-GNAMA, Gilles MOUNDOUGA, *et al.*, « L'immigration en question dans *Et Dieu seul sait comment je dors* d'Alain Mabanckou », Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, 2006, [en ligne]. <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/21492> [Page consultée le 3 novembre 2021].

GAETZI, Claudine, *L'Art de déjouer le témoignage par la fiction : Verre Cassé d'Alain Mabanckou*, Lausanne, Université de Lausanne, 2014.

KABALE, Sim Kilosho, « Verre cassé, un véritable puzzle de l'écriture et de la société africaine » dans Justin K. BISANSWA et Kasereka KAVWAHIREHI (dir.), *Dire le social dans le roman francophone contemporain*, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 319-332.

KAMOKA, Dely, *Des métaphores obsédantes mabanckouistes au mythe du Nord : approches psychocritique et autobiographique*, Saint-Denis, Édilivre, 2017.

LAFONT, Suzanne, « Migrations patrimoniales : Céline dans quelques fictions francophones contemporaines », dans *Études littéraires africaines*, n°40 (2015), p. 125-140.

LAJRI, Nadra, « L'humour dans les romans d'Alain Mabanckou et d'Azouz Begag : de l'autodérision à la singularité », dans *Études littéraires*, vol. 43, n°1 (2012), p. 63-72.

MALELA, Buata B., « Posture controversée et discours littéraire : Miano et Mabanckou dans le dispositif médiatique », dans *Romanica Silesiana*, n°7 (2012), p. 248-259.

MAMBENGA-YLAGOU, Frédéric, *Alain Mabanckou ou la vocation cosmopolite*, Lecce, Alliance Française, 2014.

MANGEON, Anthony, « La construction du lien social dans les romans d'Alain Mabanckou », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n°1-2 (2011), p. 51-64.

NDOMBI-SOW, Gaël, « Esthétique et enjeux de l'ironie dans le roman "voyou" francophone. Les cas d'Alain Mabanckou et de Patrice Nganang », dans Valeria LILJESTRÖM et Yasmina SÉVIGNY-CÔTÉ (dir.), *Écritures francophones : ironie, humour et critique sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019, p. 37-51.

UKIZE, Servilien, *La Pratique intertextuelle d'Alain Mabanckou : le mythe du créateur libre*, Paris, L'Harmattan, 2015.

WA KALUME, Olimba Emedi, *L'Expression clichéenne dans l'œuvre romanesque d'Alain Mabanckou*, Saint-Denis, France, Édilivre, 2015.

WALTHER, Charlène, « Verre Cassé d'Alain Mabanckou : une figure d'auteur en devenir ? », dans *Carnets de littératures africaines, Association pour l'étude des littératures africaines (APELA)*, 2014, [en ligne]. <https://apela.hypotheses.org/981> [Page consultée le 4 novembre 2021].

4.8. Sur l'œuvre d'Abdourahman A. Waberi

BAZIÉ, Isaac, « Texte littéraire et rumeur : fonctions scripturaires d'une forme d'énonciation collective », dans *Protée*, vol. 32, n°3 (2004), p. 65-76.

DELMEULE, Jean-Christophe et Mar GARCIA (dir.), *Waberi ou l'écriture révoltée*, Villeneuve d'Ascq, Université Charles-de-Gaulle-Lille 3, 2014.

DELMEULE, Jean-Christophe, « *La divine Chanson* : les musiques funambules ou Papa Legba aux carrefours des continents », dans *Études littéraires africaines*, n°44 (2017), p. 79-94.

DIOP, Cheikh Mouhamadou, *Fondements et représentations identitaires chez Ahmadou Kourouma, Tahar Ben Jelloun et Abdourahman A. Waberi*, Paris, L'Harmattan, 2008.

BORGOMANO, Madeleine, « Le Rwanda ou la mémoire de l'horreur », dans *Québec français*, n°127 (2002), p. 45-47.

HALEN, Pierre, « Écrivains et artistes face au génocide rwandais de 1994. Quelques enjeux », dans *Études littéraires africaines*, n°14 (2002), p. 20-32.

5. Autres articles, études critiques et ouvrages généraux cités

ADJOUANI, A. Mia Élise, « L'imaginaire linguistique postcolonial : des écrivains classiques africains à ceux de la diaspora », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 49, n°2 (2018), p. 71-87.

ARIÈS, Philippe, *L'Enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*, Paris, Éd. du Seuil, 1975 (1960).

ASQUITH, Nicole, « The Fate of the Post-Revolutionary Poet in Rimbaud's "Mauvais Sang" », *Romance Studies*, vol. 26, n°4 (2008), p. 297-307.

BARBERY, Muriel, Tahar BEN JELLOUN, Alain BORER, *et al.*, « Pour une "littérature-monde" en français », dans *Le Monde*, [en ligne]. https://www.lemonde.fr/livres/article/2007/03/15/des-ecrivains-plaident-pour-un-roman-en-francais-ouvert-sur-le-monde_883572_3260.html [Page consultée le 27 février 2023].

BELLEAU, André, *Le Romancier fictif : essai sur la représentation de l'écrivain dans le roman québécois*, Québec, Nota Bene, 1999 (1980).

BERTRAND, Jean-Pierre, *Les Complaintes de Jules Laforgue : ironie et désenchantement*, Paris, Klincksieck, 1997.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Louiseville, Boréal, 2010 (2007).

BISANSWA, Justin K., « L'aventure du discours critique », dans *Présence francophone : revue internationale de langue et de littérature*, vol. 61, n°1 (2003), p. 11-34.

BISANSWA, Justin K., « La traversée du métatexte dans l'œuvre romanesque de Valentin-Yves Mudimbe », *Tangence*, n°82 (2006), p. 75-102.

BORNAND, Marie, *Témoignage et fiction : les récits de rescapés dans la littérature de langue française (1945-2000)*, Genève, Droz, 2004.

BOUCHER, Monique, *L'Enfance et l'errance pour un appel à l'autre : lecture mythanalytique du roman québécois contemporain (1960-1990)*, Québec, Nota bene, 2005.

BOWIE, Fiona, *Cross-Cultural Approaches to Adoption*, Londres, Taylor & Francis, 2004.

BREZAULT, Héloïse, « Les enjeux du manifeste *Pour une littérature-monde* », dans *Études littéraires africaines*, n°29 (2010), p. 35-43.

CHAVOZ Ninon et Anthony MANGEON, « Rimbaud le Nègre et Rimbaud l'Africain », dans Seth WHIDDEN (dir.), *Rimbaud, Verlaine et Cie*, « un devoir à chercher » : à la mémoire de Yann Frémy, Paris, Classiques Garnier, [à paraître], p. 93-106.

COMBE, Dominique, *Les Littératures francophones : questions, débats et polémiques*, Paris, Presses universitaires de France, 2019 (2010).

CROSTA, Suzanne, *Récits d'enfance antillaise*, Sainte-Foy, GRELCA, 1998.

DELAS, Daniel, « De la poésie sale de Tchicaya U Tam'si (suivi d'une note réflexive sur Riffaterre) », dans *L'Esprit créateur*, vol. 49, n°4 (2009), p. 70-78.

DELAS, Daniel et Pierre LEROUX, « Tchicaya U Tam'si », dans *Po&sie*, vol. 153-154, n°3-4 (2015), p. 43-61, [en ligne]. <https://www.cairn.info/revue-poesie-2015-3-page-43.htm?contenu=article> [Page consultée le 9 janvier 2023].

DELEUZE, Gilles, « Ce que les enfants disent », dans *Critique et clinique*, Paris, Éd. de Minuit, 1993, p. 81-88.

DELTEIL, Danielle, « Le récit d'enfance antillais à l'ère du soupçon », dans Martine MATHIEU (dir.), *Littératures autobiographiques de la francophonie*, Paris, L'Harmattan, p. 71-82.

DEMENGHEM, Émile, *Le Culte des saints dans l'Islam maghrébin*, Paris, Gallimard, 1954.

DIAKITÉ, Boubakary, « “Voir le monde pour dire l'exception”. Identifications culturelles et littératures de la postcolonie », dans *Études littéraires*, vol. 46, n°1 (2015), p. 137-155.

EL NAGGARE, Maroua, *Traces d'enfance : analyse littéraire de trois recueils francophones de récits d'enfance*, Munich, AVM Éditions, 2015.

ESCARPIT, Denise, « Le récit d'enfance », dans Denise ESCARPIT et Bernard POULON (dir.), *Le Récit d'enfance*, Paris, Éd. du Sorbier, 1993.

FRANCILLON, Roger (dir.), *Histoire de la littérature en Suisse Romande*, 4, Lausanne, Payot, 1999.

GAUVIN, Lise, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

GAUVIN, Lise, *La Fabrique de la langue : de François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Éd. du Seuil, 2004.

GAUVIN, Lise, *Aventuriers et sédentaires : parcours du roman québécois*, Paris, Honoré Champion, 2012.

GAUVIN, Lise, *Le Roman comme atelier : la scène de l'écriture dans les romans francophones contemporains*, Paris, Karthala, 2019.

GBANOU, Sélom Komlan, « Le fragmentaire dans le roman francophone africain », dans *Tangence*, n°75 (2004), p. 83-105.

GRANEL, Nicolas Martin (dir.), *Études littéraires africaines. L'enfant-soldat : langages et images*, n°32 (2011).

HEL-BONGO, Olga, « Métatextualité, mise en abyme et anamorphose dans *Le bel Immonde* de V.Y. Mudimbe », dans *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 42, n°1-2 (2011), p. 175-193.

JÉZÉQUEL, Jean-Hervé, « Les enfants soldats d'Afrique, un phénomène singulier ? Sur la nécessité du regard historique », dans *Vingtième Siècle : revue d'histoire*, n° 89 (2006), p. 99-108.

LABEAU, Matthieu, *Une nouvelle génération de romanciers africains ?*, Paris, Anibwe, 2014.

LAFONT, Suzanne, *Récits et dispositifs d'enfance (XIX^e-XXI^e siècles)*, Montpellier, Presses universitaires de la Méditerranée, 2012.

LAINÉ, Agnès, « Mythes et réalités : les enfants-nés-pour-mourir en Afrique de l'Ouest », dans *Episteme. Revue sénégalaise d'histoire, sociologie, philosophie des sciences et des techniques*, n°1 (1990), [en ligne]. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00365086> [Page consultée le 15 décembre 2021].

LE BRIS, Michel et Jean ROUAUD (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

LEGUY, Cécile, *L'Expression de la parentalité dans les arts de la parole en Afrique*, Paris, Karthala, 2019.

LEJEUNE, Philippe (dir.), *Le Récit d'enfance en question*, Nanterre, Publidix, 1988.

MALELA, Buata B., « René Maran et la "question noire" en France : stratégies et prises de position dans le champ intellectuel des années vingt et trente », dans *Présence africaine*, n°187-188 (2013), p. 121-138.

MANGEON, Anthony, *Crimes d'auteur : de l'influence, du plagiat et de l'assassinat en littérature*, Paris, Hermann, 2016.

MANGEON, Anthony (dir.), *L'Empire de la littérature : penser l'indiscipline francophone avec Laurent Dubreuil*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.

MARAN, René, « André Gide et l'Afrique Noire », dans *Présence africaine*, n°2 (1949), p. 739-748.

MARCOTTE, Gilles, *Le Roman à l'imparfait : la « Révolution tranquille » du roman québécois*, Montréal, L'Hexagone, 1989.

MOUDILENO, Lydie, *Parades postcoloniales : la fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, Karthala, 2006.

MOURA, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris, Presses universitaires de France, 2005.

NDIAYE, Christiane (dir.), *Introduction aux littératures francophones : Afrique, Caraïbe, Maghreb*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2004.

NGADI MAÏSSA, Laude, « La mondialité de la langue française dans les manifestes “francophones” », dans *Études littéraires africaines*, n°48 (2019), p. 193-206.

NIGET, David, « Enfances colonisées : une histoire postcoloniale des migrations juvéniles, XIX^e-XX^e siècles », dans *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, n° 14 (2012), [en ligne]. <https://doi.org/10.4000/rhei.3381> [Page consultée le 31 mars 2020].

OSSEIRAN-HOUBBALLAH, Mouzayan, *L'Enfant-soldat, victime transformée en bourreau*, Paris, Odile Jacob, 2003.

PAULME, Denise, *La Mère dévorante : essai sur la morphologie des contes africains*, Paris, Gallimard, 1976.

PIGNOT, Manon (dir.), *L'Enfant-soldat, XIX^e-XXI^e siècles : une approche critique*, Paris, Armand Colin, 2012.

RAZY, Élodie, « La famille dispersée (France/Pays soninké, Mali) : une configuration pluriparentale oubliée ? », dans *L'Autre : cliniques, cultures et sociétés*, n°11 (2010), p. 331-339.

RAZY, Elodie et Marie RODET (dir.), *Children on the Move in Africa : Past and Present Experiences of Migration*, Woodbridge, James Currey, 2016.

ROSELLO, Mireille, *Littérature et identité créole aux Antilles*, Paris, Karthala, 1992.

ROUAYRENC, Catherine, « *C'est mon secret* » : la technique de l'écriture « populaire » dans *Voyage au bout de la nuit et Mort à crédit*, Tusson, Éditions du Lérot, 1994.

SCHÜLLER, Thorsten, « “La littérature africaine n'existe pas” ou l'effacement des traces identitaires dans les littératures africaines subsahariennes de langue française », dans *Études littéraires africaines*, n°32 (2011) p. 135-146.

SEMUJANGA, Josias, *Le Génocide, sujet de fiction ? Analyse des récits du massacre des Tutsi dans la littérature africaine*, Québec, Éd. Nota Bene, 2008.

SIMASOTCHI-BRONÈS, Françoise, « La trace à l'œuvre dans les premiers romans d'Édouard Glissant », dans *Littérature*, n°174 (2014), p. 18-32.

SOW, Alioune, *Vestiges et vertiges : récits d'enfance dans les littératures africaines*, Arras, Artois Presses Université, 2011.

VAN DEN AVENNE, « Reprise et détournement d'un stéréotype linguistique : les enjeux coloniaux et postcoloniaux de l'usage du “petit-nègre” dans la littérature africaine », dans Véronique CORINUS, Lise GAUVIN, Ching SELAO et Cécile VAN DEN AVENNE (dir.), *Littératures francophones : parodies, pastiches, réécritures*, Lyon, ENS éditions,

2013, [en ligne]. <https://books.openedition.org/enseditions/2473> [Page consultée le 14 février 2023].

WOLF, Nelly, *Le Peuple dans le roman français de Zola à Céline*, Paris, Presses universitaires de France, 1990.

6. Thèses et mémoires

BOCCO, Amevi, *Kossi Efoui ou la perspective d'un nouvel engagement : le pouvoir d'exorcisme de l'écriture de Solo d'un revenant et L'Ombre des choses à venir*, thèse de doctorat, Knoxville, Université du Tennessee, 2013.

BOUCHER-MARCHAND, Monique, *L'Imaginaire de l'enfance et de l'errance dans l'affirmation identitaire : mythanalyse du roman québécois contemporain et perspectives herméneutiques*, thèse de doctorat, Grenoble, Université Stendhal, 1996.

BOURHANE-MAOULIDA, Ahamada, *Fiction et autofiction antillaise : la poétique énonciative de Patrick Chamoiseau*, thèse de doctorat, Saint-Denis, Université de la Réunion, 2015.

BULTÉ, Marie, *Visions de l'enfant-soldat : construction d'une figure dans les littératures africaines*, thèse de doctorat, Rennes, Université Rennes 2, 2016.

CHABOT, Julien-Bernard, *L'Autocratie dans les romans d'enfance de Réjean Ducharme*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2013.

CHRISTON, Gérard, *Le Récit d'enfance dans la littérature antillaise de langue française (1950-2004) : mythes et réalités, fiction et vérité*, thèse de doctorat, Pointe-à-Pitre, Université Antilles-Guyane, 2009.

COLLIN, Jennyfer, *Étude de la cruauté dans La Trilogie des jumeaux d'Agota Kristof, suivi du recueil de récits L'Abattoir*, mémoire de maîtrise, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, 2005.

DUBÉ, Jacinthe, *Ducharme et Vian : approche de l'esthétique de la transgression langagière dans Le Nez qui voque et L'Automne à Pékin*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2012.

FORTIER, Dominique, *Étude stylistique des romans d'Émile Ajar*, mémoire de maîtrise, Montréal, McGill University, 1997.

FORTIN, Alexandra, *L'Invention de l'identité : lecture en miroir de Au-delà de cette limite votre ticket n'est plus valable de Romain Gary et de La Vie devant soi d'Émile Ajar*, mémoire de maîtrise, Chicoutimi, Université de Québec à Chicoutimi, 2001.

FRANCHINI, Pauline, *La Littérature de jeunesse contemporaine des Amériques à la croisée des minorités (Brésil, Caraïbe, États-Unis)*, thèse de doctorat, Dijon, Université Bourgogne Franche-Comté, 2021.

GUÉRIN, Geneviève, *De Solibo Magnifique à Biblique des derniers gestes : esquisse d'une poétique chamoisienne*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2009.

HAGHEBAERT, Élisabeth, *Réjean Ducharme : une marginalité paradoxale*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2007, 283 p.

KONDO, Ariste Chryslin, *Le Récit d'enfance aux Antilles*, thèse de doctorat, Cergy, Université Cergy-Pontoise, 2016.

LEBLANC, Marilou, *Les Traces de la mémoire dans Texaco de Patrick Chamoiseau et Petroleum de Bessora*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2009.

LECOMPTE, Maxime, *Droit de cité : représentations de Paris et expériences de l'altérité dans Le Syndrome d'Ulysse de Santiago Gamboa et Black Bazar d'Alain Mabanckou*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2016.

LEGAULT, Étienne, *Dérives et reconfigurations identitaires en contexte de violences postcoloniales chez Kossi Efoui*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2012.

LÉMELIN, Daphnée, *Une identité individuelle : l'énonciation du narrateur enfant dans Le Souffle de l'Harmattan de Sylvain Trudel, La petite Fille qui aimait trop les allumettes de Gaétan Soucy et C'est pas moi, je le jure ! de Bruno Hébert*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2009.

MICHEL, Amélie, *L'Écriture du dés-enchantement dans l'œuvre narrative de Corinna Bille, d'Anne Hébert et de Marie Ndiaye*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval [En cours].

NGUYEN THUY, Aurélie, *L'Empreinte de la tortue, roman, suivi de La Crise de la transmission filiale en contexte d'exil et de post-exil dans quatre romans contemporains : Ru de Kim Thuy, L'Énigme du retour de Dany Laferrière, Lumières de Pointe-Noire d'Alain Mabanckou et La Ballade d'Ali Baba de Catherine Mavrikakis*, thèse de doctorat, Rimouski, Université de Québec à Rimouski, 2020.

NOËL, Alex, *Les Dépossessions romanesques : lecture de la négativité dans le roman moderne québécois (Anne Hébert, Gabrielle Roy, Réjean Ducharme)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 2020.

NOLET, Christian, *Le Ponctuel absolu : Pour Sganarelle de Romain Gary : une déconstruction*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2008.

PAQUIN-BUKI, Gabriel, *Le Rire blanc face à l'humour noir dans la littérature de la Shoah : le rire traumatique chez Tillion, Wiesel et Gary*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2017.

THÉRÉSINE-AUGUSTINE, Thérèse, *Des écritures du moi dans le champ littéraire caribéen francophone contemporain : entre empêchements et détours de l'autobiographie ?*, thèse de doctorat, Pointe-à-Pitre, Université des Antilles, 2020.

TRÉPANIÉ, Marie, *Les Performances du langage dans La Fabrique des cérémonies et L'Ombre des choses à venir de Kossi Efoui*, mémoire de maîtrise, Université Laval, Québec, 2017.

7. Autres œuvres littéraires citées

ACHEBE, Chinua, *Things Fall Apart*, Edinburgh, Heinemann, 2008 (1958).

ALAIN-FOURNIER, *Le Grand Meaulnes*, Paris, Fayard, 1983 (1913).

AMISI, Serge, *Souvenez-vous de moi, l'enfant de demain : carnets d'un enfant de la guerre*, traduit du lingala par Serge Amisi, avec la collaboration de Jean-Christophe Lanquetin, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2011.

BALZAC, Honoré de, *Illusions perdues*, Paris, Gallimard, 1972 (1837-1843).

BECKER, Jurek, *Jakob le menteur*, traduction de Claude Sebisch, Paris, Grasset, 1988 (1969).

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, Henri, *Paul et Virginie*, Paris, Bordas, 1985 (1788).

BESSORA, *Pétroleum*, Paris, Denoël, 2004.

CHRAÏBI, Driss, *Vu, lu, entendu*, Paris, Denoël, 1998.

CONDÉ, Maryse, *Moi, Tituba, sorcière*, Paris, Mercure de France, 1986.

CONDÉ, Maryse, *En attendant la montée des eaux*, Paris, J. C. Lattès, 2010.

CONFIANT, Raphaël, *Ravines du devant-jour*, Paris, Gallimard (Folio), 1997 (1993).

CONRAD, Joseph, *Au cœur des ténèbres*, traduction d'André Ruyters, Paris, Gallimard, 1996 (1899).

CONRAD, Joseph, *Heart of Darkness*, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1960 (1899).

DIABATÉ, Massa Makan, *Comme une piqûre de guêpe*, Paris, Présence Africaine, 1980.

DJEBAR, Assia, *Les Nuits de Strasbourg*, Arles, Actes Sud, 1997.

DONGALA, Emmanuel, *Johnny Chien Méchant*, Arles, Actes Sud, 2017 (2002).

ELLIS, Bret Easton, *American Psycho*, New York, Vintage, 1991.

FAYE, Gaël, *Petit pays*, Paris, Le Livre de Poche, 2020 (2016).

FERRIER, Michaël, *Scrabble*, Paris, Mercure de France, 2019.

FLAUBERT, Gustave, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Flammarion, 2001 (1869).

- FLAUBERT, Gustave, Lettre à Louise Colet du 9 décembre 1852, dans *Correspondance*, II, Paris, Gallimard, 1980, p. 204.
- FRANCE, Anatole, *Les Dieux ont soif*, Paris, Gallimard, 1989 (1912).
- GIDE, André, *Le Prométhée mal enchaîné*, Paris, Gallimard, 1925 (1899).
- GIDE, André, *Voyage au Congo : carnets de route*, Paris, Gallimard, 1927.
- GRIMM, Jacob et Wilhelm GRIMM, *Raiponce*, traduction de Catherine Biros, Paris, Albin Michel Jeunesse, 2018 (1812).
- HEIN, Vincent, *Les Flamboyants d'Abidjan*, Paris, Stock, 2016.
- HERGÉ, *Tintin au Congo*, Tournai, Castermann, 1970 (1960).
- HUGO, Victor, *Cromwell*, Paris, Flammarion, 1968 (1827).
- HUGO, Victor, *Les Châtiments*, Paris, Flammarion, 1979 (1853),
- HUGO, Victor, *Les Contemplations*, Paris, Classiques Garnier, 1985 (1856).
- HUGO, Victor, *Les Misérables*, I, Paris, Classiques Garnier, 2018 (1862).
- HUGO, Victor, *Les Misérables*, II, Paris, Classiques Garnier, 1969 (1863).
- IWEALA, Uzodinma, *Bêtes sans patrie*, traduction d'Alain Mabanckou, Paris, Éd. de l'Olivier, 2008.
- KONATÉ, Moussa, *Fils du Chaos*, Paris, L'Harmattan, 2000 (1986).
- KOUROUMA, Ahmadou, *Allah n'est pas obligé*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.
- LABOU TANSI, Soni, *Les sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Éd. du Seuil, 1985.
- LAFERRIÈRE, Dany, *Le Cri des oiseaux fous*, Paris, Zulma, 2015 (2000).
- LAFERRIÈRE, Dany, *L'Énigme du retour*, Montréal, Boréal, 2010 (2009).
- LAMARTINE, Alphonse de, *Méditations poétiques*, Bruxelles, Ligarán, 2015 (1820).
- LAYE, Camara, *L'Enfant noir*, Paris, Plon, 2006 (1953).
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985.
- LE CLÉZIO, Jean-Marie Gustave, *L'Africain*, Paris, Mercure de France, 2004.
- LEIRIS, Michel, *L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, 1988 (1934).
- LOPES, Henri, *Le Chercheur d'Afriques*, Paris, Éd. du Seuil, 1990.
- MALTE, Marcus, *Le Garçon*, Paris, Zulma, 2016.
- MARAN, René, *Le Livre de la brousse*, Paris, Albin Michel, 1934.

MATHIEU, Nicolas, *Leurs enfants après eux*, Arles, Actes Sud, 2018.

MAUPASSANT, Guy de, *Le Horla*, Paris, Gallimard, 2014 (1887).

MAVRIKAKIS, Catherine, *La Ballade d'Ali Baba*, Montréal, Héliotrope, 2014.

MAXIMIN, Daniel, *Tu, c'est l'enfance*, Paris, Gallimard, 2004.

MBONIMPA, Melchior, *Le Totem des Baranda*, Sudbury (Ontario), Éd. Prise de parole, 2021 (2001).

MODIANO, Patrick, *La Place de l'étoile*, Paris, Gallimard, 1975 (1968).

MONENEMBO, Tierno, *L'Aîné des orphelins*, Paris, Éd. du Seuil, 2000.

MONTAIGNE, Michel de, *Les Essais*, III, Paris, Gallimard, 2009 (1588).

MORE, Thomas, *L'Utopie*, Paris, Flammarion, 1987 (1516).

MORIN, Alexie, *Ouvrir son cœur*, Montréal, Le Quartanier, 2018.

NELLIGAN, Émile, *Poésies complètes : 1896-1941*, Montréal, Fides, 2004.

NGANANG, Patrice, *Temps de chien*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003 (2001).

NGANANG, Patrice, *La Joie de vivre*, Paris, Le Serpent à plumes, 2003.

NOVALIS, *Henri d'Ofterdingen*, traduction d'Armel Guerne Paris, Gallimard, 2011 (1802).

OYONO, Ferdinand, *Une vie de boy*, Paris, Pocket, 2022 (1956).

PENNAC, Daniel, *Chagrin d'école*, Paris, Gallimard, 2007.

PEREC, Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Gallimard, 2017 (1975).

RABELAIS, François, *Pantagruel*, Paris, Bordas, 1991 (1532).

RÉGIS, Guy (dir.), *Une enfance haïtienne*, Paris, Gallimard, 2017.

RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 2010.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Les Confessions*, Paris, Gallimard, 2018 (1765-1770).

SAMBI, Joëlle, *Le Monde est gueule de chèvre*, Bruxelles, Biliki, 2008.

SAN-ANTONIO, *Ma langue au châh*, Paris, Éd. Fleuve noir, 1970.

SAN-ANTONIO, *Vol au-dessus d'un lit de cocu*, Paris, Éd. Fleuve noir, 1978.

SARO-WIWA, Ken, *Sozaboy*, New York, Longman, 2009 (1985).

SARRAUTE, Nathalie, *Enfance*, Paris, Gallimard, 1995 (1983).

- SARTRE, Jean-Paul, *Les Mots*, Paris, Gallimard, 1972 (1964).
- SEBBAR, Leila (dir.), *Une enfance algérienne*, Paris, Gallimard, 1997.
- SEBBAR, Leila (dir.), *Une enfance dans la guerre : Algérie 1954-1962*, Saint-Pourçain-sur-Sioule, Bleu autour, 2016.
- SOUCY, Gaétan, *La petite Fille qui aimait trop les allumettes*, Québec, Boréal, 2000 (1998).
- SOYINKA, Wole, *Aké : the Years of Childhood*, London, Methuen, 2000 (1981).
- STENDHAL, *Vie de Henry Brulard*, Paris, Classiques Garnier, 1969 (1835).
- TADJO, Véronique, *En compagnie des hommes*, Paris, Don Quichotte éditions, 2017.
- THÚY, Kim, *Ru*, Montréal, Éd. Libre expression, 2014 (2009).
- U TAM'SI, Tchicaya, *J'étais nu pour le premier baiser de ma mère : œuvres complètes*, I, Paris, Gallimard, 2013.
- VALLÈS, Jules, *L'Enfant*, Paris, Gallimard, 2013 (1878).
- ZOLA, Émile, *Germinal*, Paris, Flammarion, 2017 (1885).

8. Entretiens

- ALIETTE, Armel, « Exercices de nihilisme : grand entretien avec Agota Kristof », dans *Le Magazine littéraire*, n°439 (2005), p. 92-97.
- BLANCHARD, Sandrine, « L'écrivain Alain Mabanckou : "Je cherchais en permanence à camoufler ma situation d'enfant unique" », entretien avec Alain Mabanckou, dans *Le Monde*, 7 novembre 2022, [en ligne].
https://www.lemonde.fr/livres/article/2022/11/06/l-ecrivain-alain-mabanckou-je-cherchais-en-permanence-a-camoufler-ma-situation-d-enfant-unique6148677_3260.html?utm_campaign=Lehuit&utm_medium=Social&utm_source=Twitter [Page consultée le 28 février 2023].
- BROUÉ, Caroline, « Alain Mabanckou, la voix joyeuse et engagée du Congo. Épisode 2/5 : Le rêveur de Pointe-Noire », entretien avec Alain Mabanckou, dans *À voix nue*, France Culture, 6 décembre 2022.
- BULTÉ, Marie, « L'urgence dans *Johnny Chien Méchant* : entretien avec Emmanuel Dongala », dans *Revue Ad hoc*, n°2 (2013), [en ligne]. <http://www.cellam.fr/?p=4154>, [Page consultée le 24 février 2021].
- DURANTE, Erica, « "Maintenant je n'écris plus" : Agota Kristof entre ses souvenirs, ses conflits et ses promesses d'écriture », entretien avec Agota Kristof, dans *Viceversa. Revue suisse d'échanges littéraires*, vol. 2 (2008), p. 1-4, [en ligne].

<https://dial.uclouvain.be/pr/boreal/object/boreal:82924> [Page consultée le 5 septembre 2022].

Éditions Zulma, « Dany Laferrière et Alain Mabanckou », extrait d'une discussion entre Dany Laferrière et Alain Mabanckou à la Maison de la poésie de Paris le 22 octobre 2018, 25 octobre 2018, dans *Youtube*, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=1cvpTbXIJ5g> [Page consultée le 29 septembre 2022].

La Librairie de Verdun, « Dany Laferrière et Alain Mabanckou : causerie à la librairie de Verdun », 21 avril 2016, dans *Page Facebook de la Librairie de Verdun*, [en ligne]. <https://www.facebook.com/watch/?v=1089652061098123> [Page consultée le 29 septembre 2022].

LASSONDE, Normand, « Réjean Ducharme ? Oui, c'est moi ! », dans *Le Nouvelliste*, 10 août 1968, p. 1 et 24.

LÉVESQUE, Solange, « Du roman au théâtre – *Le Grand Cahier* et *La Preuve* : entretien avec Odette Guimond et Jacques Rossi », dans *Jeu*, n°53 (1989), p. 61-68.

MANDA, Florelle (présentatrice), « Alain Mabanckou, l'écrivain qui reste un enfant », entretien avec Alain Mabanckou, dans *Avant-Première, Canal +*, émission du 14 janvier 2023.

MONGO-MBOUSSA, Boniface, « La littérature africaine n'existe pas », entretien avec Kossi Efoui, dans *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, 2002, p. 163-172.

Office national de radiodiffusion télévision française (producteur), « Romain Gary à propos de sa mère », entretien avec Romain Gary, dans *En toutes lettres, Ina*, 1970, [en ligne]. <https://www.ina.fr/ina-eclaire-actu/video/i14104478/romain-gary-a-propos-de-sa-mere> [Page consultée le 29 septembre 2021].

9. Autres ressources citées

Assemblée générale des Nations Unies, *Convention relative aux droits de l'Enfant*, 1989, [en ligne]. <https://www.ohchr.org/fr/instruments-mechanisms/instruments/convention-rights-child> [Page consultée le 6 mars 2023].

Assemblée générale des Nations Unies, *Protocole facultatif à la Convention relative aux droits de l'enfant, concernant l'implication d'enfants dans les conflits armés*, 2001, [en ligne]. <https://www.ohchr.org/fr/instruments-mechanisms/instruments/optional-protocol-convention-rights-child-involvement-children> [Page consultée le 6 mars 2023].

Auteur inconnu, « Émile Ajar retrouvé à Paris », dans *Le Monde*, 24 novembre 1975, [en ligne]. https://www.lemonde.fr/archives/article/1975/11/24/emile-ajar-retrouve-a-paris_2584348_1819218.html [Page consultée le 30 janvier 2023].

Épîtres, Pierre 1, 1, 3, dans *La Bible*, [en ligne]. <https://info-bible.org/lsg/60.1Pierre.html> [Page consultée le 23 mars 2022].

GODIN, Gérard, « Gallimard publie un Québécois de 24 ans, inconnu », dans *Le Magazine Maclean*, septembre 1966, p. 57.

MABANCKOU, Alain, « Francophonie, langue française : lettre ouverte à Emmanuel Macron », dans *Le nouvel Observateur*, 15 janvier 2018, [en ligne]. <https://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20180115.OBS0631/francophonie-langue-francaise-lettre-ouverte-a-emmanuel-macron.html> [Page consultée le 28 février 2023].

MABANCKOU, Alain et Achille MBEMBE, « Le français, notre bien commun ? », dans *Le nouvel Observateur*, 11 février 2018, [en ligne]. <https://bibliobs.nouvelobs.com/idees/20180211.OBS2020/le-francais-notre-bien-commun-par-alain-mabanckou-et-achille-mbembe.html> [Page consultée le 4 août 2023].

SARKOZY, Nicolas, « Discours de Dakar », dans *Le Monde*, 2009, [en ligne]. https://www.lemonde.fr/afrique/article/2007/11/09/le-discours-de-dakar_976786_3212.html [Page consultée le 25 septembre 2021].

SPIEGEL, David, « Trouble de la dépersonnalisation/déréalisation », dans *Le Manuel Merck*, 2021, [en ligne]. <https://www.merckmanuals.com/fr-ca/professional/troubles-psihiatriques/troubles-dissociatifs/trouble-de-d%C3%A9personnalisation-d%C3%A9r%C3%A9alisation> [Page consultée le 27 septembre 2022].

TVC Bénin, « Le reportage de TF1 sur l'Esclave au Bénin indigné l'opinion publique béninoise », 28 novembre 2017, dans *Youtube*, [en ligne]. <https://www.youtube.com/watch?v=2-zR8IGbL4o> [Page consultée le 22 février 2021].

VERNEUIL, Henri (prod.), *Peur sur la ville*, Paris, Cerito films, 1975.

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|---|------------|
| REMERCIEMENTS | 3 |
| LISTE DES ABRÉVIATIONS | 5 |
| INTRODUCTION | 7 |
| 1. Motivation et intérêt du sujet..... | 7 |
| 2. Présentation du corpus..... | 17 |
| 3. Problématique et hypothèses de recherche | 26 |
| 4. État de la question | 29 |
| 4.1. Sur l'œuvre de Réjean Ducharme | 30 |
| 4.2. Sur l'œuvre des auteurs européens du corpus | 35 |
| 4.2.1. Romain Gary | 35 |
| 4.2.2. Agota Kristof..... | 41 |
| 4.2.3. Paule Constant..... | 44 |
| 4.3. Sur l'œuvre de Patrick Chamoiseau | 47 |
| 4.4. Sur l'œuvre des auteurs africains du corpus | 54 |
| 4.4.1. Kossi Efoui..... | 57 |
| 4.4.2. Abdourahman A. Waberi | 61 |
| 4.4.3. Alain Mabanckou | 64 |
| 5. Considérations théoriques et méthodologiques | 70 |
| 6. Limites et étapes de la recherche | 78 |
| PREMIÈRE PARTIE | 81 |
| JEUX DE REGARDS | 81 |
| Chapitre 1. Regard de l'enfant-diariste : | 85 |
| <i>Le Nez qui voque de Réjean Ducharme et Le Grand Cahier d'Agota Kristof</i> | 85 |
| 1. L'identité « équivoque » de Mille Milles | 88 |
| 1.1. La valeur « enfance »..... | 90 |
| 1.2. Échec de l'assignation identitaire | 96 |
| 1.3. Refus de l'ambiguïté..... | 101 |
| 2. Le leurre du regard objectif dans <i>Le Grand Cahier</i> | 105 |
| 2.1. La distance de l'analyste ? | 106 |
| 2.2. Lutter contre le réel, cacher le traumatisme | 110 |
| 2.3. Perversions..... | 114 |
| Chapitre 2. L'enfant-narrateur face au regard des autres | 119 |
| 1. Contrepoint : le regard des autres au service du projet des enfants dans <i>Le Grand Cahier</i> .. | 120 |
| 2. Déjouer l'assignation héréditaire dans <i>La Vie devant soi</i> | 122 |
| 2.1. « Folie brusque » ou « grand poète » ? Regards sur la sensibilité de l'enfant | 123 |

| | | |
|---|---|------------|
| 2.2. | « J'ai été engendré, chacun son tour, et depuis, c'est l'appartenance » : la re(con)naissance ? | 130 |
| 2.3. | L'autre dans le discours | 134 |
| 3. | L'enfant face à la norme : <i>Demain j'aurai vingt ans</i> | 139 |
| 3.1. | Mobilités de l'enfant..... | 141 |
| 3.2. | De la mobilité à la déviance ? | 143 |
| 3.3. | L'apprentissage du monde social : un art de la négociation..... | 146 |
| Chapitre 3. L'enfant en retrait | | 153 |
| 1. | La (sur)médiatisation de l'enfant-soldat dans <i>Solo d'un revenant</i> | 153 |
| 1.1. | Jeux autour d'un personnage-référentiel | 155 |
| 1.2. | La scénographie des regards | 160 |
| 1.2.1. | L'évanescence de Maïs | 160 |
| 1.2.2. | L'emprise de l'idéologie | 163 |
| 2. | L'apprentissage de la disparition dans <i>La Fille du Gobernator</i> | 167 |
| 2.1. | La perte des repères | 168 |
| 2.1.1. | L'arrivée dans un autre monde..... | 168 |
| 2.1.2. | Le « christianisme romanesque » : redéfinition des valeurs..... | 169 |
| 2.1.3. | Le Carnaval de Cayenne | 173 |
| 2.2. | Tyrannies | 174 |
| 2.2.1. | Agressions..... | 174 |
| 2.2.2. | Abandons | 179 |
| 2.3. | La trajectoire de Chrétienne..... | 181 |
| 2.3.1. | Effets d'annonce | 181 |
| 2.3.2. | Contaminations | 184 |
| 2.3.3. | Transfiguration..... | 187 |
| SECONDE PARTIE..... | | 193 |
| L'ENFANT ET L'AUTEUR : | | 193 |
| MIROIRS, MISES EN SCÈNE ET PORTE-PAROLES | | 193 |
| Chapitre 1. « Gestes » autobiographiques | | 199 |
| 1. | L'énonciation dans la trilogie de Patrick Chamoiseau : pacte et brouillage autobiographiques..... | 201 |
| 2. | Indices et espaces autobiographiques : Gary, Kristof, Constant, Mabanckou | 212 |
| 2.1. | Dédoublings de Romain Gary : « J'étais las de n'être que moi-même » (VM, 1434)..... | 213 |
| 2.1.1. | L'usage des pseudonymes et « l'affaire Ajar » | 213 |
| 2.1.2. | Postures d'énonciation | 218 |
| 2.2. | Posture de l'exilée : Agota Kristof..... | 223 |
| 2.3. | La quête de l'enfance de Paule Constant | 231 |
| 2.3.1. | Ressassements sur l'enfance | 233 |

| | |
|--|------------|
| 2.3.2. L'enfance ancrée dans le lieu : quête, discours et fantasmes sur l'Afrique et la Guyane..... | 237 |
| 2.4. Conquérir le champ, forger son enfance : les stratégies d'Alain Mabanckou..... | 246 |
| Chapitre 2. Dédoubléments et mises en scène | 255 |
| 1. Personnages-miroirs et construction d'une mémoire collective dans <i>Transit</i> d'Abdourahman A. Waberi..... | 256 |
| 1.1. Deux voix..... | 259 |
| 1.1.1. Le récit oralisé de Bachir | 259 |
| 1.1.2. La polyphonie énonciative du récit d'Abdo-Julien | 265 |
| 1.2. Deux récits mémoriels | 270 |
| 1.2.1. Bachir, contre-historien du présent | 270 |
| 1.2.2. Abdo-Julien, passeur d'une mémoire collective et décloisonnée | 276 |
| 1.3. Superposer les récits pour construire une mémoire collective | 279 |
| 2. Les dédoubléments dans <i>La Trilogie des jumeaux</i> d'Agota Kristof..... | 286 |
| 2.1. Le « nous » du <i>Grand Cahier</i> à la lumière de <i>La Preuve</i> et du <i>troisième Mensonge</i> .. | 287 |
| 2.2. « Réductions à l'infini » de la scission identitaire originelle | 294 |
| Chapitre 3. Enfants lecteurs et écrivains | 301 |
| 1. Enfants érudits..... | 302 |
| 1.1. Effets d'annonce et redoublement de l'écriture : le paratexte du <i>Nez qui voque</i> | 303 |
| 1.2. Lectures d'enfance | 309 |
| 1.3. La création de l'enfance par l'écriture | 316 |
| 2. Enfants novices et simulateurs | 321 |
| 2.1. Écouter, créer, signifier dans <i>Chemin-d'école</i> | 321 |
| 2.2. L'enfant herméneute dans <i>Demain j'aurai vingt ans</i> | 330 |
| 3. Enfants engagés | 337 |
| 3.1. Le politologue de <i>Demain j'aurai vingt ans</i> | 338 |
| 3.2. Le poète-tribun de <i>La Vie devant soi</i> | 342 |
| 3.2.1. L'exemple de Victor Hugo..... | 342 |
| 3.2.2. Les étapes de l'apprentissage poétique | 347 |
| CONCLUSION | 357 |
| BIBLIOGRAPHIE | 365 |

Résumé

Cette thèse se propose d'examiner l'identité du personnage-enfant dans un corpus de huit récits francophones, réunis autour de la notion de « fiction d'enfance » (*Le Nez qui voque* de Réjean Ducharme, *La Vie devant soi* de Romain Gary, *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof, *Chemin-d'école* de Patrick Chamoiseau, *La Fille du Gouvernator* de Paule Constant, *Transit* d'Abdourahman A. Waberi, *Solo d'un revenant* de Kossi Efoui et *Demain j'aurai vingt ans* d'Alain Mabanckou). Par ce terme, nous entendons désigner la manière dont ces œuvres présentent, dans la construction du personnage-enfant, une tension entre deux pôles : des « effets d'enfance » et une mise en avant du leurre du personnage. Nous montrerons que les fictions d'enfance se basent sur des stéréotypes littéraires et socioculturels (comme l'association entre enfance et innocence ou le cliché de l'enfant-victime dans les littératures africaines), que les auteurs se plaisent à démanteler par l'usage de stratégies littéraires diverses, telles les ruptures temporelles du récit, les contradictions dans les perceptions des personnages, le recours à des images suggérant le merveilleux, le fantastique, l'étrange, ou encore des intrusions métatextuelles. Il en résulte un portrait spéculaire et critique du personnage-enfant, que nous examinerons sous l'angle du dédoublement, de la mise en abyme, de la métatextualité et du rapport des protagonistes à la littérature. Nous analyserons ainsi comment les fictions d'enfance de Ducharme, Gary, Kristof, Chamoiseau, Constant, Waberi, Efoui et Mabanckou s'accompagnent d'une réflexion plus générale sur la littérature, dont le personnage-enfant, affichant souvent la double posture du lecteur et de l'écrivain, se fait volontiers le porte-parole. À travers lui, l'auteur peut réfléchir, voire construire, son rapport à sa pratique et à l'institution, jouer avec les codes et les normes.

Mots-clés : littératures francophones, enfance, fiction, personnage, subjectivité, énonciation, posture

Résumé en anglais

In this thesis, we propose to analyze the child character in a corpus consisting of eight francophone novels, gathered around the notion of "child fiction" (*Le Nez qui voque* by Réjean Ducharme, *La Vie devant soi* by Romain Gary, *Le Grand Cahier* by Agota Kristof, *Chemin-d'école* by Patrick Chamoiseau, *La Fille du Gouvernator* by Paule Constant, *Transit* by Abdourahman A. Waberi, *Solo d'un revenant* by Kossi Efoui and *Demain j'aurai vingt ans* by Alain Mabanckou) The expression "child fiction" depicts the way these novels show, in the construction of the child character, a tension between two poles : "childhood effects" and the lure of the character's childhood. We will show that child fictions are based on literary and sociocultural stereotypes (like the association between Childhood and innocence or the cliché of the child victim in the African literatures), which the authors seemingly enjoy dismantling with the use of numerous literary strategies, like temporal breaks in the narrative, contradictions between the characters' perception, images evoking the wondrous, the fantastic, the bizarre, or metatextual intrusions. The result is a critical and specular portrait of the child character, which we will examine from the angle of the duplication, the mise en abyme, the metatextuality, and the protagonists' relationship to literature. We will thus analyze how the child fictions of Ducharme, Gary, Kristof, Chamoiseau, Constant, Waberi, Efoui and Mabanckou are accompanied by a more general reflection on literature, for which the child character, often displaying a dual posture of reader and writer, makes himself a willing spokesperson. Through him, the author can think, and even construct, his relationship to his practice and his institution, and play with codes and norms.

Keywords : French Speaking Literatures, Childhood, Fiction, Character, Subjectivity, Enunciation, Posture