

POÉTIQUE DU MANQUE

LA POÉTIQUE DU MANQUE DANS LE ROMAN FRANCOPHONE AFRICAÏN

By MICHEL ASIEDU, Ph.D.

A thesis submitted to the School of Graduate Studies in Partial Fulfilment of the Requirements
for the Degree Doctor of Philosophy

McMaster University

Hamilton, Ontario (French)

TITLE : La poétique du manque dans le roman francophone africain

AUTHOR: Michel Asiedu

SUPERVISOR: Dr. Eugène Nshimiyimana

NUMBER OF PAGES: Ix, 205

Sommaire

Cette étude vise à montrer que l'univers de l'enfance tel que dépeint par les romanciers du champ littéraire africain de la période postindépendance est un univers qui s'est subverti pour devenir un univers de douleur, contrairement à l'imaginaire de l'enfance joyeuse d'antan. Les personnages enfants qui figurent dans ces romans sont perpétuellement en quête de repères psycho-socio-affectifs, identitaires et moraux, du fait du manque qui les définit; un manque dont l'expérience est semblable à une expérience de violence avec ses effets déstabilisants sur l'enfant. Ce travail a donc pour but de montrer la souffrance de l'enfant afin d'éveiller une forme de conscience sociale en ce qui concerne la prise en charge adéquate de celui-ci.

Lay abstract

The present study aims to show that the world of the child as depicted by francophone African writers of the post-colonial era is one that has been subverted to become a world characterized by pain, contrary to the joyful imaginary world of childhood of the past. Child characters portrayed in the works of contemporary African writers are perpetually in search of psychosocial, emotional, identity-oriented and moral references due to the feeling of emptiness which defines their lives; an emotional state comparable to the experience of violence with its disorienting effects on the child. This study, therefore, seeks to show the suffering of the child in order to awaken a form of social consciousness as far as caring for them in a manner deemed worthy is concerned.

Résumé

Notre travail se propose d'interroger la notion du manque telle qu'inscrite dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne. Un parcours exhaustif du discours critique sur cette problématique a révélé des lacunes importantes que notre travail se donne pour tâche de combler. La problématique du manque est liée à la situation perturbante des enfants abandonnés des sociétés de l'Afrique subsaharienne. L'objectif principal de cette étude est de proposer une catégorie de lecture du roman francophone africain mettant en relief le manque comme une conséquence de la violence envers l'enfant. Cette violence dont les origines résident dans le social, le familial, le culturel et même le politique, exerce un effet « déracinant » sur l'enfant qui se retrouve sans plus de repère. Ce travail s'attachera à montrer que ce manque de repère génère un vide qui va définir l'enfant. Mais l'analyse montrera aussi que le manque qui structure le personnage structure en même temps l'écriture. Revendiquant de la considération pour ces enfants, une minorité qui devrait être inconditionnellement protégée, les ouvrages de notre corpus s'inscrivent dans une quête de justice sociale en face des traumatismes causés par le manque. Ce travail montrera comment chaque texte délimite le manque par un ensemble de thèmes et de valeurs qui deviennent des motifs de questionnement de la société référentielle. Les textes sur le manque deviennent ainsi à la fois « subversifs », car ils dénoncent vivement la violation des droits humains de l'enfant, et « cathartiques », car dépeindre la souffrance de l'enfant est pour l'écrivain une manière de le libérer de ses peines.

Mots-clés : manque, enfant, douleur, souffrance, roman francophone, poétique

Abstract

This study seeks to question the notion of void/emptiness as exemplified in the francophone African novel. A thorough research on the critical discourse pertaining to this problem has revealed a considerable gap which this study aims to bridge. The problem of emptiness is linked to the disturbing situation of abandoned children in sub-Saharan African societies. The main thrust of this study is to propose a type of reading highlighting emptiness as a consequence of violence towards the child. This violence which has social, familial, cultural and even political underpinnings, exerts a « rootlessness » effect on the child, thereby causing them to become disoriented. This work will show that the state of disorientation induces a void which will define the child. But the analysis will also show that the void which defines the child character equally defines the writing. Advocating for the welfare of these children, a minority group which ought to be unconditionally protected, the novels of our corpus emphasize the quest for social justice in the face of trauma caused by an empty sensation. This study will explore how each novel approaches the concept of void through its themes and values that form the basis for questioning the referential society. Novels on the subject of void are therefore deemed « subversive » since they denounce the violation of the human rights of the child, and « cathartic » because the depiction of the suffering of the child is, for the writer, a means of liberating them.

Key-words: void/emptiness, child, pain, suffering, the francophone novel, poetics

Remerciements

Ce travail de longue haleine n'aurait pu être mené à bien sans l'aide des personnes que je nomme à présent ; j'aimerais tout d'abord être reconnaissant envers mon directeur de thèse, Dr. Nshimiyimana Eugène, un homme que j'admire pour ses capacités intellectuelles et son cœur d'or, qui m'a fait confiance en m'accompagnant tout au long de ce travail de recherche.

J'adresse également mes remerciements sincères aux deux autres membres de mon comité de thèse, Dre Crosta Suzanne et Dre Grodek Elzbieta, qui ont fait des relectures méticuleuses de mon travail en me fournissant des conseils judicieux me permettant de mieux agencer et affiner ma réflexion.

Enfin, mes remerciements vont à l'École des Études Supérieures ainsi qu'au département de Français de l'Université McMaster, pour le soutien financier dont j'ai bénéficié pour pouvoir faire mes recherches doctorales.

Je ne pourrai clore ces remerciements sans me souvenir de ma chère épouse qui m'a été d'un soutien solide durant cette période de recherche.

Dédicace

À mon regretté père, Daniel Asiedu, qui aurait été fier de ce travail !

À ma chère épouse, Josephine Appiah-Asiedu, pour son amour et son soutien durant toutes ces
années!

À mes chers enfants, Jennifer, Michel Jr., Adalia et Liam, que j'aime tant !

Table des matières

Descriptive Note	ii
Sommaire / Lay Abstract	iii
Résumé.....	iv
Abstract	v
Remerciements	vi
Dédicace.....	vii
Table des matières.....	viii
Introduction générale	1
Chapitre I L'enfant, le manque et la société africaine : une perspective sociologique	19
1.0 Introduction.....	19
1.1 De la nouvelle configuration familiale : l'enfant désorienté.....	20
1.2 Les valeurs et les pratiques sociales prédisposant l'enfant au manque.....	26
1.2.1 Les valeurs et les pratiques sociales traditionalistes	27
1.2.2 L'abandonnement.....	33
1.3 L'immigration, une forme d'abandon et une source du manque chez l'enfant	40
1.4 De l'abandon à l'« aliénation parentale »	43
1.5 La substitution comme réponse à l'abandon et au manque	46
Conclusion	53

Chapitre II La douleur du manque : quand les mots se traduisent en maux	55
2.0 Introduction	54
2.1 De la douleur morale	55
2.1.1 La nostalgie de l'enfance : une douleur psychologique	55
2.1.2 Le sentiment d'abandon et la quête de retrouvailles chez les personnages abandonnés à eux-mêmes	61
2.1.3 De la « froideur » à l'appel aux sens	63
2.1.4 Des personnages creux	70
2.1.5 De la relation de symbiose ou quand la douleur se ressent mutuellement	73
2.2 De la douleur manifestée : une lecture psychanalytique	76
2.2.1 Le concept du « Moi-peau » dans <i>Ces âmes chagrines</i>	77
2.2.2 « Je me donnais aux hommes par besoin d'affection » : une étude du <i>Baobab fou</i>	83
2.2.3 De l'aliénation mentale comme réaction à la douleur du manque dans <i>Petit Piment</i>	86
2.3 L'envie, la rancœur, la colère, la vengeance : des états affectifs et des attitudes douloureuses	93
Conclusion	102
Chapitre III Le manque comme concept générateur de structures narratives.....	106
3.0 Introduction	104
3.1 Aspects du paratexte : les épigraphes	105
3.2 Le nom comme marque d'une identité morcelée et évanescence	110

3.3 Les « images » du manque, du vide et de l'absence dans l'espace textuel.....	117
3.4 Les écarts de la narration	133
3.5 L'« effet d'irréel » comme moyen d'évasion du manque	142
Chapitre IV De l'analyse immanente aux enjeux littéraires du manque	150
4.0 Introduction.....	150
4.1 Quand la conscience de la mort devient aiguë chez les personnages	152
4.2 La question de responsabilité : le rôle de l'auteur et de la société.....	161
4.3 Un plaidoyer pour le respect des droits de l'enfant.....	168
4.4 La réparation : un élan pour vivre pleinement	172
4.5 Écriture autobiographique et manque	183
Conclusion	188
Conclusion générale	189
Liste des travaux cités.....	198

Introduction générale

Quoique peu étudié par la critique africaine, le manque est une problématique assez présente dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne. S'il signe déjà l'intrigue du *Baobab fou* de Ken Bugul en 1984, il faudra attendre les années 1990 et 2000 pour voir un bon nombre d'écrivains s'y intéresser, en faire un enjeu à la fois personnel, intime et sociologique. Il s'agit notamment des « jeunes écrivains, pour la plupart résidant en France [...] » (Kesteloot 52) et associés au mouvement de la « migritude¹ ». En effet, ce sont de nouveaux auteurs qui s'attachent « aux variations thématiques en passant par le renouveau esthétique » (Kabuya 471). Mais comment comprendre le manque ?

Le terme « manque » peut être ambigu; il appartient, d'ailleurs, à différents domaines comme la psychologie, la psychanalyse et la philosophie pour n'en citer que ceux-là. Le manque est défini dans *Le grand dictionnaire psychologique* comme suit : fait de manquer, de faire défaut : insuffisance ou absence de ce qui serait nécessaire ; lacune, insuffisance, défaut chez quelqu'un, dans quelque chose (surtout pluriel) ; absence péniblement ressentie de quelqu'un, de quelque chose, qui laisse une impression de vide ou d'incomplétude². Si le manque peut désigner l'absence d'une matière ou d'une substance physique, il peut aussi se rapporter au sentiment du vide intérieur

¹ La « migritude » est un concept de Jacques Chevrier qui désigne les productions littéraires d'une nouvelle génération d'écrivains d'Afrique francophone noire en France. Cette nouvelle génération qu'Abdourahman Waberi identifie sous l'appellation d'« enfants de la postcolonie » et que certains considèrent comme « un véritable mouvement littéraire » se distinguerait de celle de la « négritude » par les principes idéologiques d'universalisme et de désengagement, lesquels principes confèreraient à leurs œuvres une esthétique du métissage et du carnaval. Définition prise de l'article « "Migritude" et crises migratoires européennes », (2018) ; <https://mondesfrancophones.com/mondes-africains/migritude-et-crisis-migratoires-europeennes/>

² Définition récupérée de : <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/manque/49230>

que peut éprouver tout être. C'est cette seconde signification qui est utile et « opératrice » pour notre travail, car elle correspond à l'état et au mouvement intérieur des personnages des textes à l'étude. Ce type de manque peut émaner d'une absence de présence humaine ou d'une présence dite une présence-absence. Nous expliciterons ces notions dans le corps du travail.

Dans le domaine de la psychologie, le manque renvoie au « syndrome de sevrage chez un toxicomane ». Il « désigne pour les toxicomanes les manifestations du syndrome de sevrage. Il est donc constitué de symptômes physiques et ou psychologiques selon le produit dont le sujet est dépendant³ ». L'idée qui découle de cette définition est que le désir et le besoin de s'accrocher à la consommation se situent dans la quête de satisfaire un manque. Le sujet souffrant est en quête de satisfaction d'où son accrochage aux substances telles que la drogue, l'alcool ou les médicaments.

La notion de « manque » acquiert ses lettres de noblesse par la psychanalyse qui le situe au cœur de la condition du sujet. Pour la psychanalyse, le manque structure le sujet, définit le désir par où le sujet se constitue. Selon l'explication de Jacques Lacan dans *Le Séminaire, Livre X, L'Angoisse* (1962-1963), « le sujet aliène toujours son désir dans un signe, une promesse, une anticipation, quelque chose qui comporte comme tel une perte possible. Du fait de cette perte possible, le désir se trouve lié à la dialectique d'un manque » (127). Ainsi, il n'y a de désir que quand le manque se fait sentir. De cette conception, nous pouvons déduire que le manque est la cause d'une quête de satisfaction chez l'individu. C'est cette quête qui détermine l'action du sujet, conscient de ce vide à combler, un vide qu'on ne peut pas toujours expliquer. De façon générale, le manque peut se manifester différemment chez les individus. Par exemple, il peut y avoir un manque

³ Le grand dictionnaire psychologique. http://aefer-madagascar.histegeo.org/IMG/pdf/grand_dictionnaire_de_la_psychologie.pdf

lorsqu'on est au chômage, lorsqu'un être cher nous quitte, lors d'une rupture dans les relations, etc. Cela entraîne un mal dont on guérit très lentement, parfois même difficilement. Pourquoi donc le manque et l'enfant ?

En suivant l'évolution de la littérature africaine, on peut aisément constater qu'en dehors des préoccupations d'ordre politique, la question de l'enfant fut une constante, de *L'enfant noir* de Camara Laye (1953) à *Amkoullel, l'enfant peul* d'Amadou Hampâté Bâ (1991), en passant par *La vie et demie* de Sony Labou Tansi (1979) et *Chercheur d'Afriques* de Henri Lopès (1990). Cet intérêt a donné naissance au « récit d'enfance » qui s'est constitué en genre à part entière. Le récit d'enfance est le genre qui repose essentiellement sur une quête de soi. Si ce type de roman se construit sur le pacte autobiographique (Lejeune 1975), comme c'est le cas du *Baobab fou* de Ken Bugul, le motif déborde l'autobiographie à proprement parler pour inspirer des romans où l'auteur(e) se soustrait à l'une des exigences de l'autobiographie : identité auteur-narrateur-personnage principal. Notre travail n'ayant pas pour cadre l'autobiographie, nous prendrons « récit d'enfance » dans un sens large renvoyant à tout récit ayant l'enfant comme centre d'intérêt.

L'enfant a été, depuis la parution de *L'enfant noir* (1953) le lieu de questionnement de la société. Mais c'est la situation sociopolitique, suite aux guerres civiles et aux génocides dans les années 1990-2000, qui a donné à ce dernier une forte visibilité dans ce paysage littéraire. On peut citer, à cet effet, *Allah n'est pas obligé* (2000) d'Ahmadou Kourouma, *Charly en guerre* (1996) de Florent Couo-Zotti, *Les petits-fils nègres de Vercingétorix* (2002) d'Alain Mabanckou, *Johnny chien méchant* (2002) d'Emmanuel Dongala parmi tant d'autres romans. L'enfant se trouve de plus en plus dans des situations de marginalisation et de violence, ce qui a permis à Gbanou de parler de « l'enfant sans enfance » et à Borgomano des « enfances douloureuses » pour rendre compte de

ses enfants désemparés. Madelaine Borgomano nous donne des détails sur le portrait sombre de l'enfant :

Bouleversées et décalées, les représentations de l'enfance, instables et fortement ambivalentes, deviennent les signes brouillés d'un monde inquiétant. Dans le même temps, aux enfants victimes des grandes catastrophes contemporaines - déplacements de population, famines, guerres, sida etc. - s'opposent les enfants bourreaux - mais ce sont parfois les mêmes. Aux enfants gâtés s'opposent les enfants des rues. Des enfants sont vendus comme esclaves, d'autres recrutés comme soldats, et ceux-ci peuvent prendre le pouvoir ou aider à le prendre, comme le peuvent aussi ces enfants-sorciers que leurs parents redoutent. L'enfance est devenue un état indéfinissable, sans frontières fixes, où tous les stéréotypes sont ébranlés, toutes les valeurs remises en question (1).

La dimension morale des rapports humains est ici mise en exergue.

La production littéraire des trois dernières décennies continue d'esquisser une réflexion sur la violence contre l'enfant, mais, elle est de plus en plus ancrée sur la violence psychologique, notamment une violence émanant du manque. Ainsi, l'expérience que l'enfant fait du manque devient synonyme de violence psychologique provenant par exemple du silence et de l'indifférence des parents vis-à-vis de cet enfant, de l'abandon et de la négligence, de l'absence etc. Le sentiment du manque produit des sensations de douleur et de souffrance que le personnage perçoit comme une violence d'ordre affectif, psychologique et parfois même physique. C'est la raison pour laquelle dans *Ces âmes chagrines* de Léonora Miano, l'un des romans de notre corpus, le personnage principal, Antoine, perçoit ce manque dont l'enfant fait l'expérience comme de l'infanticide : « On n'avait pas le droit de mettre un enfant au monde pour le laisser ainsi, livré à lui-même. On ne

pouvait donner la vie à un être, puis, tout faire pour la lui ôter » (152-153). L'expérience du manque participe ainsi à l'anéantissement du sujet lorsque celui-ci se livre au désespoir, surtout chez l'enfant comme on le montrera dans ce travail. Mais, qu'entend-on par enfance ?

D'abord, dans le langage courant, l'enfance renvoie à une étape de la vie de l'homme, l'âge succédant à l'état de nourrisson et précédant l'adolescence. Ensuite être enfant signifie aussi entretenir une relation de filiation avec un ou des individus : les parents, la parenté. [...] À [cette] double définition [...] s'ajoutent des contenus axiologiques et symboliques qui rendent cette figure discursive extrêmement signifiante, tout en accentuant la plurivocité des sens dont elle se charge (Brassard 12).

L'enfant est une figure discursive et un fait de société, de culture et d'histoire. Dans le langage courant, l'enfance désigne les premières années de la vie d'un être humain jusqu'à l'adolescence. Mais les contours définitionnels sont sujets à des limites car l'on peut se retrouver devant « une transcendance des âges » (Ibid., 13). Lorsque le texte introduit un personnage adulte, c'est à travers un regard rétrospectif que le lecteur parvient à imaginer l'enfance de ce dernier. Cette enfance s'inscrit dans la nostalgie. L'enfance contribue énormément à l'adulte qu'on devient. Notre observation s'accorde avec les propos de Léonora Miano dans un entretien accordé à Yaossi : « Lorsque je regarde les adultes, je vois surtout les enfants qu'ils ont été ; mieux, je cherche les enfants qu'ils ont été » (108). La même observation fait dire à Mélanie Klein dans la préface de l'ouvrage corédigé avec Joanne Rivière, *L'amour et la haine : le besoin de réparation* (2016) que,

[l]es auteurs [précisément les psychanalystes] [...] ont retrouvé l'origine de nombreux éléments de la vie adulte jusque dans la petite enfance [...] ils nous montrent que, chez l'adulte, beaucoup de traits établissent la persistance de modes de pensées primitifs. Ce va-

et-vient de l'enfant à l'adulte et de l'adulte à l'enfant est inhérent au sujet et, de prime abord, peut s'avérer déconcertant. Le fait est que l'inconscient de l'adulte ne diffère pas tellement de l'esprit de l'enfant. C'est pourquoi, tout en établissant une distinction entre la personnalité et le mode de pensée d'un adulte et ceux d'un enfant, il faut reconnaître que, d'une certaine manière, les psychanalystes attribuent aux adultes un mode de pensée infantile (10).

Mélanie Klein fait, dans le même ordre d'idées, une autre remarque dans son ouvrage *Envie et gratitude*. Selon elle, la première relation heureuse à la mère apportera des bienfaits au sujet âgé car le bonheur vécu au cours de l'enfance et l'amour du bon objet qui enrichit la personnalité sous-tendent la capacité de jouissance et de sublimation (Nous paraphrasons, 49). On peut donc voir que les quelques personnages adultes de nos textes ont recours à leur enfance afin de décrire les hommes et les femmes qu'ils/elles sont devenu.e.s, des adultes dont les vies sont caractérisées par le manque.

En partant de l'hypothèse que le manque est le moteur de l'action du personnage et détermine son rapport à son entourage, on comprend très vite que la conjonction entre l'enfant et le manque ouvre la voie à un questionnement d'ordre philosophique quant à l'avenir de la société africaine. Si le manque s'inscrit dans un processus dynamique à travers lequel le désir et l'action du personnage n'en sont que des conséquences conscientes ou inconscientes, les phénomènes comme l'errance ou la prostitution acquerront un sens nouveau, loin de la déchéance morale qu'ont longtemps prônée les analyses de facture sociopolitique. Ainsi, comme on le verra à travers nos analyses, combler le manque signifierait penser un autre avenir pour le continent.

Notre corpus sera constitué de cinq romans émanant de différents horizons de l'Afrique francophone et traduisant des situations de manque affectant tous les personnages qui y sont

représentés. Les intrigues de certains des récits oscillent entre l’Afrique et l’Europe, soit des contextes sociaux et culturels diversifiés, capables de produire des expériences qui sont aussi diversifiées. Il s’agit de *Petit Piment* (2015) du Congolais, Alain Mabanckou, *Ces âmes chagrines* (2011) de la Camerounaise, Léonora Miano, *Tout ce bleu* (1996) du Camerounais, Gaston-Paul Effa, *Père inconnu* (1985) du Camerounais, Pabé Mongo et *Le Baobab fou* (1984) de la Sénégalaise, Ken Bugul. Alain Mabanckou est un écrivain dont la qualité des œuvres lui a valu de nombreux prix littéraires au niveau international. Léonora Miano, pour sa part, est à l’origine d’un mouvement appelé *afropéanisme*⁴. Dans ses romans, elle met en scène des personnages qui réfléchissent sur l’identité et l’émancipation de l’être humain. Quant à Ken Bugul (pseudonyme de Mariétou Mbaye), elle a publié beaucoup d’œuvres dont trois sont une suite autobiographique (*Le Baobab fou* 1984, *Cendres et braises* 1994, *Riwan ou le chemin de sable* 1999). Le premier roman relate la vie difficile menée par l’héroïne auprès des siens, suite à une enfance non-vécue. En occident, elle connaît une aliénation profonde qui la projette dans une quête de bonheur à travers une vie de libertinage. Gaston-Paul Effa, est, de son côté, préoccupé par la question de l’enfance et de l’amour parental. À travers un langage très poétique, trois de ses romans, *Tout ce bleu* (1996), *Mâ* (1998) et *Cheval-roi* (2001), évoquent essentiellement une enfance dérobée que les protagonistes recherchent.

Nous avons fait ce choix pour la raison suivante : il s’agit des textes qui placent l’enfant dans un cadre déficitaire en matière des relations père-fils, père-fille, mère-fils, mère-fille, dans une

⁴ Le terme *Afropéen*, tel qu’il est défini par Léonora Miano, cherche à décrire les personnes d’ascendance subsaharienne ou caribéenne et de culture européenne. « Il faut formuler le concept d’afropéanisme pour qu’il existe », dit-elle, « que l’on comprenne que les Noirs que l’on croise dans la rue ne sont pas forcément des immigrés. Que certains se fichent de l’Afrique, et c’est d’ailleurs leur droit ». Cité par Pauline Vermeren, « Identité nouvelle : une approche philosophique de la notion « afropéa » dans *Africultures* 2014/3-4(no 99-100), pp 66-75.

perspective de la carence affective causée par l'abandon, l'absence ou la présence-absence de la mère ou du père. En effet, « on pourrait parler d'un roman qui prolonge de façon ostensible le discours romantique, puisqu'il tend à exprimer des situations liées à l'affect et à la sensibilité », comme le remarque Jean-Pierre Fewou Ngouloure (62) à propos de *Tout ce bleu* de Gaston-Paul Effa. Et ce constat est valable pour les autres textes de notre corpus qui mettent en valeur des enfants mal-aimés, fragiles et vulnérables en raison de l'absence d'amour faisant leur quotidien. Mais le manque n'y est pas que cela, il y est aussi associé à l'expérience de la perte des repères psychosocio-affectifs et socioculturels, expérience qui est à l'origine d'une crise identitaire pour certains personnages. À travers tous ces textes, on peut lire une pluralité de discours sur le manque, à travers ses fondements sociaux, culturels et moraux, ce qui nous permet une vision panoramique de cette problématique.

L'objectif principal de cette étude est de proposer une nouvelle pensée qu'inaugure les romanciers du champ littéraire africain ou encore une lecture du roman francophone africain mettant en relief le manque comme une conséquence de la violence envers l'enfant, violence qui fait de celui-ci victime d'une « souffrance innocente ⁵» (Le Breton 325). Cette violence dont les origines résident dans le social, le familial, le culturel et même le politique, exerce un effet « déracinant » sur l'enfant qui se retrouve sans plus de repère. Ce travail s'attachera à montrer que ce manque de repère génère un vide qui va définir l'enfant. Ainsi, on peut observer que le manque qui structure le personnage structure en même temps l'écriture. Le travail montrera comment chaque texte délimite le manque par un ensemble de thèmes et de valeurs qui deviennent des motifs de

⁵ David Le Breton utilise ce terme dans son article intitulé « Entre douleur et souffrance : approche anthropologique », pour désigner une souffrance que le sujet n'a pas créée lui-même. Donc c'est une souffrance qui est le fait des agissements d'autrui. (p.325).

questionnement de la société référentielle. Ce travail s'inscrit dans le cadre de l'engagement de la littérature pour parler d'une situation qui perturbe les sociétés africaines, en prônant de la justice sociale pour les enfants qui subissent des traumatismes causés par le manque. Les ouvrages de notre corpus revendiquent de la considération pour les enfants, une minorité (pas au sens du nombre, mais à celui du pouvoir) qui devrait être inconditionnellement protégée.

Malgré la place des écrivains choisis au sein de l'institution littéraire africaine, les œuvres de notre corpus ont fait l'objet d'assez peu d'études ; la seule œuvre faisant exception est celle de l'écrivaine Ken Bugul qui y bénéficie à la fois d'une forte visibilité et d'une respectable ancienneté. L'intérêt au *Baobab fou* a essentiellement porté sur les problématiques de l'exil, de la quête identitaire, du féminisme et de l'écriture des femmes. Très peu de chercheurs se sont préoccupés de trouver la raison profonde qui « meut » la protagoniste. Il n'y a peut-être que Rodah Sechele-Nthapelelang qui évoque le manque affectif, parmi plusieurs facteurs, comme étant un facteur d'aliénation chez l'héroïne. Évoquant la question de l'exil, elle remarque que l'héroïne « se représente son exil comme relevant du manque affectif depuis l'enfance » (279). En outre, Immaculada Díaz Narbona face à la question identitaire, stipule que « la quête identitaire de Ken Bugul ne passe pas seulement par la récupération de la mère » mais aussi de la « généalogie féminine » (129). L'idée servant de fil conducteur dans ces deux études et qui occupe presque le statut d'un cliché du fait de sa citation récurrente, est la suivante : l'absence de la mère de la vie de l'héroïne est la cause de l'absence de repères sociaux et moraux, ce qui résulte en une sorte d'errance.

Quant à *Tout ce bleu*, Papa Samba Diop y a porté de l'intérêt, dans l'article qu'il intitule « L'œuvre naissante de Gaston-Paul Effa : une certaine idée du bonheur ». Il y évoque la nostalgie et

la mélancolie qui font le quotidien du protagoniste du fait de son exil. Le sentiment d'isolement l'amène plus proche de sa mère malgré l'abandon par elle. « L'hiver le fascine par sa neige, le conduit au rêve, puis à la ruminantion de l'abandon maternel. Dès lors, partout, il se sent seul » (Diop 34). Elizabeth Yaoudam produit, elle, un travail s'articulant autour de l'irresponsabilité parentale. Pour elle, l'irresponsabilité et l'insensibilité parentales sont des comportements qui amènent le protagoniste à perdre ses repères, en le propulsant vers la « misère affective » (105106). La quête de l'amour maternel pour ce protagoniste est étouffée par la distance, par son exil. L'article intitulé « Tout ce bleu : à la recherche de l'enfance perdue » problématise aussi la notion d'exil. L'exil devient pour le protagoniste une « expérience amère », car celui-ci se retrouve « perdu dans ses réminiscences troublantes ». On remarque que toutes les analyses vues jusqu'ici sont judicieuses mais on pourrait aller plus loin pour analyser comment l'expérience du manque dans ce roman devient synonyme de douleur, de souffrance.

En ce qui concerne l'œuvre de Mabanckou, *Petit Piment*, Christine Bini, dans « Petit Piment » ou le contre-pouvoir par l'ironie » (2015) se penche sur la question de la politique et du pouvoir afin de montrer que lorsque le pays change de régime, les orphelins, comme le personnage éponyme, sont soumis à l'endoctrinement. Alice Granger, dans une posture critique différente de celle de Christine Bini, aborde parmi plusieurs thèmes, l'importance des liens sociaux, en précisant que le héros, vers la fin du récit avait résolu de mettre « ce lien social de qualité à la base non seulement du tissage de la société, mais aussi de la structuration psychique » (23). Elle pousse plus loin la réflexion en disant que, « jusque-là, Petit Piment était resté dans le statut de la victime, du faible, de l'orphelin, de l'errant, à qui quelques personnages de rang, aimants, ont tendu une main généreuse, maternelle ou paternelle » (Ibid., 23). Ces deux études sont, certes intéressantes, mais elles ne décrivent pas en détails le manque inhérent au texte et dont les personnages souffrent.

Dans son commentaire du roman intitulé *Père Inconnu*, de Pabé Mongo, Pierre Suzanne Onana évoque, à travers l'article, « Au nom du Père, contre lui et au-delà de lui, *Père Inconnu* de Pabé Mongo ou l'odyssée d'une bâtarde en quête d'affection paternelle », la problématique du père absent en ancrant son argumentation autour de la faillite de cette figure. Il note que toute irresponsabilité paternelle hypothèque l'équilibre vital indispensable à l'épanouissement familial. Il avance que, « les implications induites d'une pratique familiale caduque exacerbent la réification des minorités tout en compromettant les droits de la femme et ceux de l'enfant » (141). Il fait un plaidoyer pour l'égalité des sexes, en vue de la restauration de l'image de la gent féminine. Ce plaidoyer mérite d'être étendu aux autres textes du corpus étant donné qu'on y retrouve des cas assez similaires.

Le travail de Pierre Suzanne Onana est bien intéressant en ce sens qu'il évoque la question du manque. Selon lui, « l'un des manques les plus notables auquel fait face la fille est sans conteste la crise d'affection née de l'inexistence dans sa vie d'un père aimant, stable et consciencieux » (Ibid., 142). Mais le déficit paternel est à l'origine de l'expérience d'une douleur acerbe chez l'héroïne, un élément que notre étude tâchera de cerner dans toutes sa spécificité. Kodjo Attikpoe, fait, lui aussi, une étude de *Père Inconnu* où il aborde la question du père absent à partir de deux axes : la bâtardise et la paternité irresponsable. De plus, la vulnérabilité de la figure féminine et surtout celle de la jeune fille est, selon lui, le fait de l'institution patriarcale, le fait de « l'ordre phallocratique » (36). Il poursuit sa réflexion en soulevant un argument pertinent au sujet de la double situation de faiblesse de la protagoniste : en tant qu'enfant et comme sexe faible. L'idée découlant de cette analyse est que, l'absence physique du père entraîne un désir ardent d'amour paternel mais aussi le désir de la construction de l'identité pour la protagoniste.

En ce qui concerne le roman de Miano, *Ces âmes chagrines*, malgré le fait que l’auteure jouit d’une grande renommée au sein de l’institution littéraire africaine, il n’y a encore pas de travail substantiel sur ce texte particulier, à l’exception de Chloé Vandendorpe qui y consacre un paragraphe dans son article « L’intermédiarité dans l’art romanesque de Léonora Miano ». Elle y souligne l’importance de l’« image » pour le protagoniste qui voudrait à tout prix apparaître à la télévision afin d’assurer son intégration à la fois dans la famille et dans la société. Or, ce texte thématise le manque de façon remarquable, explicite, et cette richesse en substance mérite d’être exploitée à sa juste valeur.

En somme, on s’aperçoit que le discours critique sur les œuvres de notre corpus, notamment en ce qui concerne la problématique du manque, demeure relativement sommaire. Le parcours des études existantes sur ce thème révèle des préoccupations pratiquement identiques : l’absence des parents et, par extension, de la figure parentale de la vie des personnages-enfants, suscite une carence affective susceptible de faire naître un penchant pour l’exil chez ceux-ci.

Ces travaux portent certes un intérêt non négligeable et il nous semble que les œuvres sous analyse jouiraient d’une perception plus globale en les complétant par la question du manque toujours effleurée mais jamais abordée en profondeur. Nous estimons que l’enjeu moral de la problématique du manque est de taille et qu’il mérite donc qu’on s’y attarde.

D’après Umberto Eco, écrivain et philosophe italien contemporain, dans *La structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*, il est inconcevable que « l’on puisse faire de la recherche théorique sans avoir le courage de proposer une théorie, c’est-à-dire un modèle élémentaire pouvant servir de guide au discours » (12). Cela étant, le cadre théorique de notre travail sera constitué par la critique thématique et la narratologie, en y ajoutant une analyse ou

lecture sociologique. Mais nous recourrons aussi à quelques concepts de la psychanalyse pour compléter notre analyse du manque. Cette approche pluridimensionnelle nous permettra de situer la problématique du manque dans un contexte à la fois social, anthropologique et discursif. Pour mieux comprendre ce travail, il nous faudra définir les concepts qui le sous-tendent.

La critique thématique dont les précurseurs en sont Jean-Pierre Richard, Gaston Bachelard, Georges Poulet, Jean Starobinski, est une démarche critique axée sur l'étude des thèmes figurant dans un texte littéraire. D'après une définition qu'avance Roland Barthes dans son ouvrage *Michelet par lui-même*, « le thème est itératif, c'est-à-dire qu'il est répété tout au long de l'œuvre [...] il constitue, par sa répétition même, l'expression d'un choix existentiel [...] Le thème supporte tout un système de valeurs [...] » (Cité par Michel Collot 80). Dans son article intitulé, « Le thème selon la critique thématique », Michel Collot avance, lui aussi, une définition qui nous paraît intéressante et même totalisante : « Le thème selon la critique thématique est un signifié individuel, implicite et concret ; il exprime la relation affective d'un sujet au monde sensible ; il se manifeste dans les textes par une récurrence assortie de variations ; il s'associe à d'autres thèmes pour structurer l'économie sémantique et formelle d'une œuvre » (81). Le thème met en exergue des préoccupations existentielles qu'appréhende le lecteur qui interagit avec l'œuvre littéraire. À propos de la nature implicite du thème, comme il a été souligné dans la seconde définition, Jean Pierre Richard la décrit comme « la forme individuelle du connoté » (Cité par Collot 82). Contrairement à la conception traditionnelle du thème comme étant un sujet ou une entité ayant un caractère extérieur à l'œuvre, le thème est implicite, supposé, et s'alimente par un réseau sémantique. Ce type d'approche consiste à repérer, « parmi les virtualités sémantiques du thème, [...] celles qui sont pertinentes pour la compréhension d'un univers imaginaire » (Ibid., 85), et ce projet peut se réaliser moyennant une interprétation minutieuse et exhaustive du texte. Car la

démarche de la critique thématique est à la fois « structurale et phénoménologique » (Collot 89). Ainsi, pour bien saisir le discours du manque ou le discours sur le manque, nous procéderons par un regroupement des éléments répétitifs sous forme de thèmes. Pour mieux cerner la constitution des thèmes, il nous faudra convoquer quelques éléments de la psychanalyse, mettant en valeur l'intériorité du sujet.

À ce propos, le concept de la « mère morte » élaboré par André Green, aidera à comprendre l'un des motifs d'abandon de l'enfant. Selon sa définition, ce concept « ne traite pas des conséquences psychiques de la mort réelle de la mère, mais plutôt d'un imago qui s'est constituée dans la psyché de l'enfant, à la suite d'une dépression maternelle, transformant brutalement l'objet vivant de vitalité, en figure lointaine, atone, quasi inanimée [...] » (222). Ce concept nous permettra de voir que la souffrance qu'endurent certaines mères sera la cause de la souffrance des enfants. À ce concept s'ajouteront ceux de la réparation et de l'envie que nous explorerons en prenant notamment appui sur l'ouvrage intitulé *L'amour et la haine : le besoin de réparation* (1989) de Mélanie Klein et Joanne Rivière, ainsi qu'*Envie et gratitude et autres essais* (1978) également de Klein. L'analyse s'efforcera de démontrer deux idées principales : la notion de réparation nous permettra de montrer que la rupture dans les relations parent-enfant occasionnant le ressenti douloureux du manque n'est pas irrémédiable. Une reconstruction relationnelle deviendra possible si le parent coupable reconnaît ses torts et assume ses responsabilités, un positionnement se traduisant comme la participation au processus de guérison.

L'envie, quant à elle, permettra de comprendre l'un des effets néfastes du manque sur les émotions du sujet. Mais si cette notion se rapporte aux négativités à l'instar de la haine, de la jalousie, du mépris, voire du désir de l'échec et de la destruction de l'autre, il faudrait rappeler qu'elle comporte aussi une dimension positive. Elle peut, dans ce cas, pousser à l'action positive,

donc à une certaine réalisation du soi. Enfin, à la lumière du concept du « Moi-peau » du psychanalyste Didier Anzieu, nous étudierons le rapport qu’entretiennent certains personnages avec leur peau, celle-ci étant l’expression visible du manque inconscient. Le « Moi-peau » désigne, selon Anzieu, la « figuration dont le Moi de l’enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour représenter lui-même comme Moi à partir de son expérience de la surface du corps » (29). Pour lui, on ne peut saisir la peau seulement comme une enveloppe physique ; il faut aussi la comprendre dans sa fonction psychique.

Dans l’intérêt de donner une démarche cohérente à notre analyse, nous recourrons, en plus des deux démarches méthodologiques évoquées ci-haut, à la narratologie, mettant en relief les aspects structurels ou formels du texte littéraire. D’après Gerard Genette, dans *Nouveau discours du récit*, la narratologie s’intéresse aux « mécanismes du texte » (8). C’est « une discipline qui étudie les mécanismes internes d’un récit, lui-même constitué d’une histoire narrée ⁶ ». La « focalisation » sur le personnage aidera à appréhender l’enfant comme « personnage-sujet » (Jouve 133), se référant au sens « existentiel » (Ibid., 133), au sens de la « subjectivité » (133) ; c’est-à-dire, « une individualité dotée d’une épaisseur psychologique. L’histoire vécue par le sujet est l’expérience centrale qui ramène au rang d’instruments narratifs les autres personnages » (133). Tantôt c’est l’adulte qui raconte une réalité vue par les yeux d’un enfant, teintée des souvenirs qui sont accumulés entre l’enfance et l’âge adulte et marquée par la douleur qui persiste. Cette focalisation constituera la force destructrice de ce traumatisme qui continuera à nuire psychologiquement à l’âge adulte. Tantôt c’est l’enfant même qui assume la narration pour relater le récit de son abandon et du sentiment du manque qui fait son quotidien. L’analyse du personnage

⁶ signosemio.com/genette/narratologie.asp

permettra de comprendre la relation que celui-ci entretient avec son entourage, lequel comprend notamment les personnages adultes agissant en acteur du mal envers celui-là. Mais, on s'intéressera aussi à l'ordre de la narration en mettant l'accent sur les « anachronies narratives », comme l'emploie Gerard Genette dans *Figures III* (1972), désignant « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » (79). Les formes bien connues de discordance entre les deux ordres temporels sont l'analepse et la prolepse. À cet effet, nous montrerons en quoi les séquences proleptiques mais en particulier celles analeptiques, sont indicatives de la souffrance psychologique des personnages.

Enfin, dans le cadre de l'analyse ou de la lecture sociologique, il nous faut préciser qu'elle s'applique à une partie de notre travail. À cet effet, notre analyse gagnera en clarté si nous recourons à l'un des concepts centraux de Pierre Bourdieu, à savoir le concept d'*habitus*. Dans sa définition, ce concept décrit « un système de dispositions durables et transposables, structures structurées prédisposées à fonctionner comme structures structurantes, c'est-à-dire en tant que principes générateurs et organisateurs de pratiques et de représentations. » (88-89). Au cœur de ce concept réside la notion de « culture », se référant donc à une manière de penser et d'agir propre à un groupe ou à une société. C'est la société qui inculque une certaine disposition d'esprit, une manière d'être, de penser, d'approprier des valeurs ou des comportements. En nous penchant sur ce concept, notre intérêt est de montrer en quoi les *habitus* des sociétés africaines, un *habitus homogène*, engendrent un hiatus qui se donne à appréhender comme des dispositions affectives carencées chez les enfants. Ces derniers deviennent victimes de l'*habitus* culturel. Le manque peut alors se comprendre comme un « produit culturel », pour reprendre les mots de Barrère et Martuccelli (182).

Ce travail sera divisé en quatre chapitres. Dans le premier chapitre que nous avons intitulé, **L'enfant, le manque et la société africaine : une perspective sociologique**, nous portons un regard sociologique sur la problématique ou le phénomène du manque. On tente de répondre, ici, à la question, d'où provient le manque ? À ce propos, l'analyse vise à décrypter les fondements culturels et sociaux du manque dans le cadre des sociétés africaines d'Afrique subsaharienne. Qu'il soit issu de la famille qui se définit désormais par son caractère disloqué et instable, des valeurs traditionnelles, ou des « comportements de rejet » (Delaunay 34), le manque revêt une composante socio-culturelle qui se donne à appréhender comme étant des motifs d'abandon et parmi lesquels on peut citer, d'une part, les valeurs et pratiques traditionalistes du confiage et de la maternité, ces deux éléments étant inhérents aux valeurs de solidarité propres aux sociétés africaines, la pratique du mariage d'enfants ainsi que la pratique de la polygamie ; d'autre part, il s'agit tout simplement de l'abandonnement. L'analyse du thème de l'abandon s'accompagnera de la lecture du phénomène migratoire comme une source d'abandon ainsi que l'aliénation parentale comme une conséquence de cet abandon. Et pour combler ce sentiment d'abandon ainsi que le manque qui lui est inhérent, les personnages entreprendront une quête d'appartenance auprès des pères et des mères substitués.

Les nombreuses situations d'abandon dans lesquelles se retrouvent les personnages donneront à percevoir la douleur qui les traverse. C'est pour cela que le deuxième chapitre se confectionnera autour de **la douleur du manque**, une douleur que nous cernerons dans son aspect moral et manifesté. Les personnages ressentent de différentes manières mais quasiment au même degré, les événements traumatiques qui déterminent par la suite leurs paroles ainsi que leurs actes. La douleur morale est une douleur d'ordre psychique mais parfois psycho-physiologique tandis que la douleur manifestée est celle des corps douloureux, mise en évidence à travers la peau « malade », le corps « érotisé » et dans le cas extrême, la folie à laquelle succombe l'un des

protagonistes. Mais la manifestation de la douleur liée au manque prendra aussi la forme du trait sentimental et comportemental de l'envie.

Pour ce qui est du troisième chapitre, il s'agira d'analyser **le manque comme entité qui génère le récit**. Nous partons du postulat que le manque ne fonctionne pas uniquement en tant que thème mais qu'il est également le concept générateur du récit même. En d'autres termes, l'agencement des événements dans lesquels sont impliqués les personnages traduisent le manque. Les analyses qui tourneront autour des éléments tels le paratexte, l'identité onomastique, les images du manque, du vide et de l'absence, l'effet d'irréel mais aussi les écarts de la narration, démontreront que le manque se présente comme « principe et origine d'une narration » (Cormier Landry 15).

Enfin, le dernier chapitre traitera des « relations du texte au hors-texte » (Jouve 7). Il sera question d'analyser, ici, **les enjeux littéraires de la poétique du manque**. Pour ce faire, nous étudierons les enjeux éthiques qui marquent les univers romanesques de nos romanciers, car à travers la thématization du manque, ces romanciers se réclament « d'une morale et d'un sens éthique » (Ibid., 18). Nous sommes d'avis que la thématization du manque relève d'un engagement littéraire. On peut évoquer, à cet égard, la question de responsabilité pour les jeunes dans un contexte de manque affectif. Nous montrerons également que l'écriture du manque, est pour l'auteur(e), une tentative de combler son propre manque, son vide existentiel. Ainsi, comme dans un processus cathartique, le texte absorbe le « manque » de l'écrivain et en produit un état psychologique épanoui.

Chapitre I

L'enfant, le manque et la société africaine : une perspective sociologique

1.0 Introduction

L'enfant, le manque, la société : voilà un trio qui marque la littérature africaine depuis la fin des années 1970 pour dénoncer la responsabilité morale d'une Afrique oublieuse de son avenir. On se souviendra, à titre d'exemple, de la représentation de l'enfance que font Mariama Bâ dans *Une si longue lettre* (1979) et Sony Labou Tansi dans *La vie et demie* (1979). En effet, ces deux œuvres situent l'enfance africaine dans un état de déliquescence avancée, état permis par une descente inconsciente dans une modernité en perte de balises morales. L'enfant y paraît en butte à des difficultés d'ordre économique issues essentiellement d'un défaut de prise en charge familiale ou sociale.

Cette constatation a produit un riche discours sur le délabrement de l'enfance que la critique⁷ explique par le manque. On peut citer à cet effet, Jean-Pierre Fewou Ngouloure (2007), Pierre Suzanne Onana (2017), Patrick Kabeya Mwepu (2015). Mais ce manque se lit dans un rapport étroit avec la problématique de l'enfant abandonné. La catégorie des enfants abandonnés peut être variée : les enfants négligés, les enfants de la rue, les orphelins, les enfants sans familles etc. Ce manque peut être imputable aux mutations sociologiques et aux soubresauts politiques et socio-économiques qui marquent l'Afrique depuis les indépendances. Par exemple, on constate que la famille élargie occupe progressivement l'arrière-plan et cède la place à la famille nucléaire

⁷ Le manque définissant l'enfant africain est un concept clé qu'abordent ces critiques à travers leurs travaux respectifs, précisément des articles critiques basés sur des romans singuliers. Mais c'est à travers notre travail de recherche que ce concept acquiert une plus grande envergure.

et à ses valeurs d'individualisme. Le problème du manque auquel est confronté l'enfant africain résulte des « pratiques de rejet » (Delaunay 35) qu'on observe en Afrique. Quels seraient alors ces facteurs de rejet ? La réponse à la question prendra deux voies : dans un premier temps, l'analyse du corpus prendra en compte la nouvelle configuration de la famille africaine et son impact sur l'enfant pour montrer comment l'unité familiale cesse d'être un lieu d'abri pour les enfants, provoquant ainsi une fuite en avant vers une quête d'appartenance. Si la famille manquante devient ainsi le principal facteur de l'abandon des enfants, nous verrons aussi comment la carence économique cimente le phénomène migratoire qui devient aussi le lieu d'appréhension du manque.

1.1 De la nouvelle configuration familiale : l'enfant désorienté

La famille occupe une place privilégiée dans la construction des sociétés. En effet, la famille est l'axe de l'humanité car l'avenir passe par là. Elle est la première source de la transmission et de l'acquisition des valeurs pour l'enfant. La cellule familiale est aussi comme « un monde » où le sujet doit trouver sa place. C'est dans ce milieu que se déroule la construction psychique et identitaire du sujet, commençant notamment par les rapports avec son objet primaire : la mère. Cette construction psychique détermine le lien entre la vie intérieure et la vie extérieure, la seconde étant fortement dépendante de la première. Autrement dit, la vie extérieure est structurée et modelée par le psychisme. *L'enfant noir* de Camara Laye illustre bien ce propos : « J'étais enfant et je jouais près de la case de mon père. Quel âge avais-je en ce temps-là ? Je ne me rappelle pas exactement. Je devais être très jeune encore : cinq ans, six ans peut-être. Ma mère était dans l'atelier, près de mon père, et leurs voix me parvenaient, rassurantes, tranquilles [...] » (9).

Cette description joyeuse et insoucieuse donne l'image de l'équilibre familiale, exprimée par l'union entre les parents d'une part, et d'autre part, le lien parent-enfant bien harmonieux, intact

et rassurant. Le regard que porte l'enfant sur l'adulte y est valorisant, et connote celui, chaleureux, de l'adulte. Alors, toutes les conditions y sont réunies pour assurer l'épanouissement de l'enfant sur divers plans.

Dans l'imaginaire collectif africain d'antan, l'enfant était considéré comme appartenant à la société qui devait assumer sa responsabilité vis-à-vis de ce dernier. Cependant, à l'ère de la mondialisation, les sociétés africaines se modernisent rapidement en entraînant en même temps des mutations dans la structure de la famille. À l'instar des pays occidentaux, la famille africaine se penche de plus en plus vers les valeurs de la famille nucléaire⁸. Les valeurs que prône la famille élargie commencent à être ébranlées sous diverses formes. Par exemple, de nos jours, l'encadrement de l'enfant par la société se raréfie. Les voisins, les amis proches et même les oncles et les tantes n'ont plus le droit de contribuer à la discipline de l'enfant. Même l'institution scolaire se voit arracher ce droit. Dans les sociétés africaines contemporaines, on perçoit que bon nombre d'enfants sont élevés dans des familles recomposées ; il y en a aussi qui appartiennent aux familles monoparentales⁹ où la mère joue le rôle de père et de mère. L'immigration, la séparation, l'abandon pur et simple (cas de grossesses précoces) ou le décès sont souvent à l'origine de cette situation. Mais la polygamie ne serait être occultée car elle reste une pratique solidement ancrée dans les

⁸ L'Afrique subsaharienne connaît depuis plusieurs décennies une dynamique de changements qui se manifeste dans tous les domaines : croissance démographique, exode rural, urbanisation, acculturation et transformations culturelles. La famille est aussi touchée par ces changements et le droit de la famille élaboré dans les années qui ont suivi les indépendances dans la perspective d'un rapprochement avec les structures familiales occidentales [...] <https://journals.openedition.org/droitcultures/4051> ;

⁹ Il existe des études qui rendent compte de l'accroissement de ces types de familles qui constituent en soi, selon nous, un manque. Par exemple, d'après une étude menée par l'organisation appelée « ONU-FEMMES », les familles monoparentales en Afrique subsaharienne représentent 10 % des ménages. <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/Library/Publications/2019/POWWW-2019-Fact-sheet-Sub-Saharan-Africa-fr.pdf>

cultures musulmanes. Ainsi, comme on peut le constater avec Lemay, « dans le signifiant « famille », il y a « faille » (18).

Le Baobab fou est une œuvre autobiographique où la narratrice relate de manière rétrospective l'histoire d'une vie vécue. Elle nous introduit dans une unité familiale qui semble déstructurée et moins chaleureuse, notamment avec l'absence de la mère : « Que pouvais-je faire d'autre que de retourner à la maison qui désormais n'était plus familiale » (81-82), dit la narratrice. Elle ajoute : « J'étais avec des gens qui soudain m'étaient devenus étrangers » (82). L'absence de la mère a occasionné une transformation subite du statut de la famille pour la narratrice. La construction « n'était plus » est évocatrice du changement ; elle renvoie à l'idée d'un manque qui se trouve au centre de la représentation du personnage à la fois dans la famille et dans la société. Alors, comme le veut la synecdoque, la « famille », cette grande unité, a été substituée, chez la protagoniste, par le seul être de la « mère ». N'ayant plus d'ancrage, elle se sent aliénée dans sa famille et dans le monde. Elle devient ainsi « une enfant sans notion de parents » (110). C'est sur cette base que s'articule toute l'intrigue du récit sur le manque. La narratrice apprend au lecteur qu'au fond d'elle, la nostalgie du lien la hantait (BF 143). Elle n'avait pas d'intimité suffisante avec les siens (148) et l'amour était devenu un duel (149). Troublée par « le fantôme solitude » (128) qui [la] suivait silencieusement partout » (110), elle s'interroge sur le sens de la famille : « Bon sang, que signifiait la notion fondamentale de famille, que signifiaient les liens consanguins, que signifiait l'amitié, que signifiait l'amour, que signifiait être ensemble ? Comment les structures avaient-elles éclaté ? (159).

Au sein de cette famille devenue vide, la narratrice est accablée aussi par l'absence de communication. Nous pouvons cerner cette absence de communication sous ses formes variées : le monologue intérieur, les questions rhétoriques, les silences. On part, par exemple, d'un manque

de dialogue pour arriver au monologue intérieur. Conséquemment, le manque de communication ouvre la narratrice à l'isolement.

La communication étant un mécanisme du renforcement des liens, elle est défaillante dans le milieu familial de l'héroïne. Les « lois de parenté, [étant] gouvernées par la nécessité de l'échange [...] » (Jean 223), la narratrice est angoissée par cette absence d'échange. Elle se lamente : « Comment avoir des frères et des sœurs et ne pas pouvoir communiquer avec eux ? » (BF 194). La narratrice est entourée par les nombreux membres de la famille mais se sent aliénée. La nomination des membres de la famille : le frère, la sœur, la tante, la grand-mère, le grand-père, est censée peupler le texte et créer conséquemment une sorte de présence afin que la communication puisse passer. Mais cela n'est pas le cas. C'est plutôt le silence qui plane dans son milieu familial. On pourrait même caractériser ce milieu d'univers du silence. La culture du silence dans les relations parents-enfants est d'ailleurs un phénomène qui va de pair avec l'organisation culturelle de la plupart des sociétés africaines. Il n'est donc pas étonnant de remarquer qu'elle participe du tissage narratif même du roman. Mais le silence a un rôle à jouer dans la famille car, « si la parole est significative, le silence l'est également » (Ledwina 77).

En outre, la désignation des membres de sa famille par « le père », « la mère », « le frère », a bien une référence culturelle. Mais lorsqu'il s'agit de sa mère, elle fait une distinction nette entre le déterminant « la » et l'adjectif possessif « ma ». Cette différence dénote la conscience du manque chez la narratrice, conscience qui est également le signe de la carence relationnelle. Voyons par exemple comment elle évoque le moment de séparation et de retrouvailles avec la mère : « [...] Ce fut ainsi que quand je suis arrivée, *ma*¹⁰ mère n'était plus. Il ne me restait plus que la mère. Ce fut

¹⁰ L'adjectif « ma » est mis en italique par l'auteure elle-même.

le silence. (130). Il y a donc un décalage du « ma » au « la », et ce, pour montrer qu'on part du rapprochement au détachement, pour renforcer l'idée que la relation mère-fille est dorénavant tendue. La narratrice ressent une distance à la fois physique et psychologique envers sa mère. Et cette distance est bien soulignée par le silence qui s'établit entre les deux : « La mère et moi ne nous parlions jamais » (129). Et même lorsque la communication passe entre les deux, elle est vide et artificielle : « Nous parlions de choses et d'autres, mais nous ne nous sentions point mère et fille » (129). Mais, s'il y a une absence de communication entre elle et sa mère, c'est aussi parce que la narratrice a le cœur endurci. Le problème de la communication se dresse aussi entre la grand-mère et elle : « La grand-mère morte un an auparavant sans que je ne susse rien d'elle. Elle non plus ne me parlait pas [...] » (130). Conséquemment, le monologue intérieur devient son meilleur allié : « Le monologue intérieur était la seule communication vraie que j'avais trouvée [...] Toutes les idées que je voulais échanger [...] je les emmagasinais et j'étouffais » (135). Ainsi, la crise du langage correspond à la crise de l'héroïne.

Si dans *Le Baobab fou* la famille est une entité vide et absente, elle se présente comme le lieu de négociation dans *Ces âmes chagrines*. Antoine le protagoniste lutte pour trouver sa place, pour se sentir appartenir à cette petite famille recomposée où son « beau-père » désire avoir sa mère pour lui seul. Du fait des mutations sociales et familiales qui caractérisent les sociétés africaines contemporaines, on y voit une nouvelle configuration de la famille : la famille recomposée. Dans le contexte socioculturel ivoirien, la famille recomposée « apparaît comme une nouvelle configuration qui conduit de fait à une redéfinition de la structure et des liens familiaux chez l'enfant » (Djo et al. 338). Ce phénomène peut naître de « l'augmentation des divorces et des remariages dans la société ivoirienne » (Ibid., 338) ; et ce constat vaut pour la plupart des sociétés africaines de l'Afrique subsaharienne. Mais l'idée centrale que nous voudrions souligner ici, est

que, au sein de cette unité famille naît souvent des relations crispées et ardues entre ses membres, la plupart du temps entre les beaux-parents et les enfants.

En effet, le narrateur nous renseigne sur la relation antagoniste entre Pierre et Antoine : « [...] il n'avait eu que ce beau-père, l'animal qui lui avait dérobé toute possibilité d'avoir une mère » (CAC 59). Le mot « animal » utilisé à l'endroit du beau-père montre la rancœur qu'éprouve Antoine vis-à-vis de ce dernier et le mot « dérobé » témoigne de son sentiment de rejet. On peut y sentir de la violence presque. Thamar présente des excuses à son fils : « Pierre a des problèmes. Il a besoin de moi » (77). Dans sa réplique, le fils déverse sa fureur sur sa mère : « Moi aussi j'ai besoin de toi » (77). Cet échange entre mère et fils est le signe manifeste d'une négociation. Mais contrairement aux attentes naturelles du lecteur, ce milieu familial n'offre aucune solution au problème du manque de l'enfant. Le petit Antoine ne réussit pas cette négociation. Pierre, cet homme riche, devient la priorité. Donc, « la raison du plus fort est [...] la meilleure », comme dirait La Fontaine.

Le désir d'appartenir à une famille apparaît aussi dans *Petit Piment* où le personnage éponyme est sans famille, théoriquement sans espoir de bâtir quelque filiation que ce soit. Petit Piment incarne les nombreux enfants sans parents qui défilent dans les rues des villes africaines. Le manque de repères pour eux devient synonyme d'un avenir incertain. Petit Piment n'a pas les mêmes chances que son ami Bonaventure, personnage secondaire qui vit aussi à l'orphelinat de Loango. Ne connaissant pas ses deux parents, il envie cet ami de connaître au moins un de ses parents, même s'il est question d'une famille monoparentale : « Je me disais que toi tu as de la chance parce que tu as au moins une maman que tu connais... » (75), précise le narrateur. Même si Bonaventure n'a aucun repère du père biologique, il a au moins une mère qu'il connaît. Mais

sachant que Bonaventure se sent abandonné dans cet orphelinat dans lequel l'a placé la mère, on peut avancer l'idée qu'il ne suffit pas d'avoir un parent ni de le connaître tout simplement, comme le juge Petit Piment, mais plutôt d'en avoir un qui possède le sens de la famille et qui fera la fierté de l'enfant.

La famille, cette « niche sensorielle » selon Boris Cyrulnik (39), se conçoit désormais comme un milieu déstructurant où l'enfant doit parfois négocier pour être accepté. Elle devient de plus en plus « un espace générateur de déceptions et non de joies » (Yaoudam 112).

1.2 Les valeurs et les pratiques sociales prédisposant l'enfant au manque

Un peuple se définit par sa culture ainsi que par les rapports qu'il entretient avec son entourage. Ces dernières décennies, du fait des avancées technologiques qui lient les différents pays du monde, les mouvements migratoires ainsi que d'autres facteurs, on peut voir un brassage des cultures qui rendent la définition même de « culture » une notion instable. Malgré ce fait, il y a des traits distinctifs de tout peuple qui subsistent. Dans le contexte africain, certaines des valeurs et pratiques sociales sont susceptibles de créer des espaces d'abandon des enfants qui donnent conséquemment voie au manque. Les textes de notre corpus présentent chacun des éléments d'abandon se déclinant sous deux grands axes : (1) les valeurs et les pratiques sociales traditionalistes ; (2) l'abandonnement. Ces facteurs situent l'enfant dans un état de carence sociale, économique et émotionnelle. De cette carence germe un enfant désorienté, sans attache ni sociale ni familiale, ce qui le rend fragile et disponible pour toutes sortes d'abus. Examinons de près ces facteurs.

1.2.1 Les valeurs et les pratiques sociales traditionalistes

Spécialiste de la littérature africaine, Adama Samake affirme que « les contenus des œuvres romanesques africaines sont référés au texte historique, socioculturel, philosophique et idéologique spécifique de l’Afrique noire francophone » (56). Nous mettons l’accent ici sur le « socioculturel ». Au sein des romans de notre corpus se lisent des valeurs et pratiques traditionalistes qu’on peut appréhender comme des « questions qui viennent de derrière, tenues en réserve », pour reprendre la phrase de Macherey (87), mais qui sont aussi « une sorte d’éclatement à l’intérieur de l’œuvre » (Ibid., 93). Il s’agit des valeurs qui détiennent presque la même importance à travers les époques et l’histoire. Or, ces mêmes valeurs et pratiques prédisposent l’enfant au manque. Parmi elles, la maternité semble en tête de file. Si elle est traditionnellement au centre de la famille, c’est en son sein même que naît la problématique de l’enfant carencé. Comme on le constate à travers *Le Baobab fou*, le manque est signé par le départ de la mère, un départ qui ressemble au refus de la maternité qui est la niche d’où s’épanouit l’enfant. Ce départ est si important pour la narratrice qu’elle se donne la tâche de décrire minutieusement son processus. À ce sujet, elle nous explique: « Le train arriva, s’arrêta, ma mère monta et il s’ébranla » (81). La gradation dans ce passage dénote le départ brusque de la mère. Comme emportée par la force du vent, la mère disparaît de la vie de l’héroïne ; et « l’enfant hurlait à la mort » (81). Le départ de la mère ainsi précipitée, l’héroïne se voit projeter dans une « vraie solitude » (98), dans le vide. Car ce déplacement maternel a été pour l’héroïne un trauma qu’elle aura du mal à gérer, ne pouvant retrouver la mère ni dans la sœur qui s’occupe d’elle ni dans aucune autre figure féminine de substitution.

Si elle doit rejoindre la mère au bout d’un an (129), la blessure ouverte ne se soigne pas pour autant. Elle laisse par contre voir l’instabilité émotionnelle de l’enfant atteinte dans la

confiance en la maternité protectrice. Et cette maternité manquante ouvre la critique à une autre pratique africaine qui n'est pas moins une pratique aliénante pour l'enfant : le confiage.

Le confiage des enfants est une pratique sociale en Afrique subsaharienne qui date de très longtemps. Il constitue un moyen ou un réseau de soutien et de solidarité pour la famille et lui apporte un équilibre et une stabilité sociales. En d'autres termes, le confiage est une mesure palliative contre la situation de crise familiale. Le confiage se tisse entre les différents membres de la famille élargie : oncle, tante, grand-mère, grand-père, et même les voisins et les amis proches. C'est pour le bien-être collectif car dans les circonstances urgentes, chacun peut dépendre de l'autre. Qu'il soit pour une durée courte ou indéterminée, les raisons du confiage sont multiples ; on peut confier un enfant à cause de la précarité financière des parents, la scolarité de l'enfant dans une ville distante des siens, un voyage imminent, la discipline d'un enfant entêté. En outre, dans une famille monoparentale, le parent qui aurait des contraintes relatives au travail peut confier son enfant. On peut aussi ajouter qu'un enfant peut être confié à titre de reconnaissance, pour apporter aussi de l'assistance aux personnes d'une certaine vulnérabilité. Biaou Marcel Oloukoï nous fournit des statistiques au sujet des enfants en situations précaires :

Les chiffres sur la proportion d'enfants vivant en dehors de la famille nucléaire sont assez significatifs. Par exemple, dans les capitales subsahariennes comme Lomé au Togo, on parle de 25% des adolescents de 10 à 15 ans qui grandissent chez des adultes qui ne sont pas leurs parents. Au Liberia, on estime à 40% le nombre de femmes dont au moins un enfant vivrait en dehors du domicile parental, et au Nigeria 37% d'hommes et 33% de femmes hébergent des enfants dont ils ne sont pas les parents biologiques (3).

Si ces chiffres montrent la banalité de la pratique, ils restent silencieux quant à la détresse psychique qu'elle cause chez l'enfant. Il faut descendre au cœur des romans de notre corpus pour comprendre le désarroi de l'enfant ainsi mis entre la famille et la société dans la privation de l'affection qui devrait pourtant être le premier berceau pour lui.

Ce désarroi qui caractérise l'enfant apporte avec lui une sorte d'inhibition qui fait de cet enfant une sorte de contingence. Il se voit comme non méritant, ne valant que peu, sinon rien, lui qui n'a su mériter l'amour parental. À la culpabilité de son état, il compensera en s'affirmant par les moyens du bord, caïd ou victime de la rue. À l'époque où l'immigration est d'attrait, la parentalité manquante, si elle constitue un honneur, transitoire certes, elle produit une sorte de marginalité que le regard social ne manque de stigmatiser, provoquant ainsi un sentiment de déréliction généralisée chez l'enfant.

Si dans *Ces âmes chagrines* le confiage participe à la sauvegarde de l'équilibre d'un ménage fragilisé par la « recomposition », il est dans *Petit Piment* synonyme de débarras, d'éloignement avoué d'un élément indésirable. Il est ainsi la preuve d'un échec d'éducation, d'une tentative de délégation de l'autorité éducatrice à une instance qui supprime, tout en la tuant, la famille. Le même motif réapparaît dans *Tout ce bleu* où l'instance tierce, le couvent ici, joue le rôle de redresseur de moral. La notion de sacrifice qui accompagne le confiage de l'enfant laisse percevoir la position d'objet dans laquelle se trouve l'enfant, ses sentiments et ses besoins n'étant à la responsabilité de personne. Le roman convoque alors une posture inversée de la part du lecteur qui, « en tant que sujet, se reconnaît dans le personnage le plus personnalisé » (Jouve 133) : dans quel état d'âme, dans quelle situation émotionnelle et psychosociale se trouve l'enfant ainsi confié à l'inconnu, au hasard religieux ?

Le confiage d'enfant se révèle dès lors une pratique qui expose l'enfant à des situations de risque et de vulnérabilités. Nous pouvons citer, à cet égard, le cas de la protagoniste de *Père Inconnu* qui vivait dans une famille monoparentale. Consciente des manques de sa fille unique et désirant son bien-être, la mère de la protagoniste fait tout pour assurer un environnement sécuritaire à cette dernière. Mais dès le moment où elle la confie à la tante Xaverie, le manque d'autorité l'expose à un libertinage qui lui vaut une grossesse prématurée (83-84). Ici, la raison du confiage n'est pas donnée, alors on peut assumer qu'il est tout simplement dû à l'*habitus*, « un acquis » (Bourdieu 252) de l'univers social déterminant l'action spontanée de la mère. On constate aussi, dans *Le Baobab fou*, que l'héroïne n'a pas le privilège de savourer l'amour de la mère car elle est placée, successivement, chez différents membres de la famille élargie ; tantôt chez le frère, tantôt chez une grande sœur. Elle est aussi confiée à une tante : « J'avais passé une année scolaire chez la tante comme une étrangère. J'étais seule [...] » (130), constate-t-elle. « [...] Il m'avait confiée à une sœur que je ne connaissais pas [...] Cette dernière avait accepté de me prendre chez elle (151), ajoute-t-elle. Elle est même confiée à un homme qui ne fait pas partie de la famille : « La deuxième année au lycée, j'étais allée habiter chez le surveillant général, originaire du même endroit où habitait la mère » (130), confie-t-elle. Mais elle fut chassée de cet endroit au bout de trois mois (131). Ainsi, comme on le constate notamment dans l'extrait sur le confiage à la tante, l'héroïne se sent « étrangère » et « esseulée » dans ce milieu ; elle ne connaît pas non plus cette sœur. Tous ces éléments nous renseignent sur son état d'âme : elle perçoit le confiage comme de l'abandon.

À partir de ces deux derniers exemples, on pourrait facilement avancer que les dérapages « moraux » des enfants en confiage sont liés au vide intérieur, émotionnel, que ses enfants essayent de combler. Mais peut-on combler le trou laissé par l'amour d'une mère, d'un père ? Ce vide, ce

manque semble être le moteur de la fuite en avant de nos personnages qui se recherchent où ils ne sont pas, se casent où il n’y a pas de case, s’accrochent à ce qui fuit, se rattrapent dans l’anéantissement : un parent qui manque est une part de soi qui s’échappe.

Que le confiage reste une auto-déresponsabilisation, il n’y a pas de doute. Mais que dire du mariage forcé des jeunes filles qui les installent dans un état traumatique où la catatonie et l’ataraxie dénotent l’ampleur de la douleur de ces enfants qui ne seront pas des enfants, de ces enfants privées de la possibilité d’advenir en tant qu’être d’amour, aimés et aimant. Trois romans de notre corpus, *Tout ce bleu*, *Le Baobab fou* et *Père Inconnu*, inscrivent la tradition du mariage des mineures au cœur de l’expérience du manque chez l’enfant africain. Car à travers cette tradition, la jeune fille perd son enfance. On en conviendra avec l’UNICEF,

Le mariage d’enfants est une grave violation du droit de chaque enfant à atteindre son indépendance et à réaliser son plein potentiel. Environ 650 millions de jeunes filles sont mariées avant leurs 18eme anniversaire (UNICEF, 2018). Actuellement, même si cette pratique diminue dans de nombreux pays, elle recule à un rythme très modeste en Afrique subsaharienne, où le mariage d’enfants reste encore fréquent.¹¹

Dans *Tout ce bleu*, la mère de Douo est donnée en mariage à l’âge précoce de 15 ans ; elle est une adolescente donc toujours une enfant. Le narrateur raconte l’épisode de ce mariage : « Ses parents l’avaient mariée sans qu’elle ait vu celui à qui elle était promise depuis sa naissance. Elle avait suivi son époux dans une ville inconnue, loin des siens, dans une région dont elle ignorait la langue. Elle était malade de nostalgie, de regret, d’impuissance de s’exprimer. Elle avait alors

¹¹ www.humanium.org/fr/le-mariage-denfants-en-afrique-subaharienne-le-cas-du-niger/. Consulté le 20 novembre 2023.

quinze ans » (12). On peut donc voir à travers ce passage que la mère est, elle aussi, arrachée du sein maternel. Elle est soumise à l'épreuve du deuil à double niveau : le deuil de sa propre enfance et celui de son fils aîné, Douo. On peut évoquer ici la violation des droits de cette jeune mère. Enfant, elle est privée du droit de refuser le mariage.

Dans *Le Baobab fou*, deux situations en rendent compte : premièrement, la narratrice, donnant la raison du départ de sa mère, informe le lecteur que sa sœur « était trop jeune à quinze ans pour s'occuper d'un enfant » (130). Ensuite, elle décrit comment la mère vient à sa rescousse dès l'annonce qu'un prétendant rôdait autour d'elle. La narratrice de *Père Inconnu* donne aussi, à son tour, des informations au sujet du mariage précoce pour de nombreuses filles : « Je connais des filles qui sont allées en mariage bien moins grandes que moi » (60). On peut observer à travers l'étude de ces trois exemples, une forme de violence sexuelle qui s'y perpétue, car ces filles ne sont pas encore adultes. « Ce qui est important dans une œuvre, c'est ce qu'elle ne dit pas » (Macherey 86). Dans un sens large, le phénomène des mariages forcés prive ces jeunes filles de la chance de jouir de leur enfance.

Si le mariage forcé apporte aux enfants ce sentiment de vide incommensurable où s'épuise l'être qui se cherche dans l'absence de soi et des siens, qu'en est-il de la polygamie ? Celle-ci, en effet, introduit un concept de famille différent, où tout le monde est uni mais dissociée, pris en charge et abandonné en même temps. C'est au-delà de la surface qu'il faut retrouver le profond sentiment de vide que vivent les enfants très souvent déboussolés. C'est du moins ce que le lecteur perçoit quand la narratrice du *Baobab fou* dit : « Nous étions une famille traditionnelle musulmane » (145), « une famille sans structures réelles » (85) ; et « j'avais toujours été en dehors des événements de [cette] famille » (142). Pour la narratrice, la fonction structurale de la famille

semble s'être dissoute, lui conférant une fonction « déstructurante » d'où les enfants émergent « sans attache » (85).

La description que fait l'héroïne de l'habitation familiale d'une de ses tantes à qui le frère l'avait confiée nous éclaircira davantage sur le caractère creux de cette structure familiale : « Elle [la tante] était la seconde épouse d'un homme qui avait quatre femmes légales. Je me retrouvais dans une famille immense, tout ce monde habitait ensemble. Les femmes, les enfants, les neveux, la sœur du mari. Je me retrouvais ainsi tombée du ciel comme le fruit du caïcedrat (151). On y voit une sorte de « trou » qui engouffre la narratrice. Ce cercle est celui du rejet. Elle s'y sent abandonnée (175). Ce ressenti pourrait être partagé par les autres enfants qui s'y trouvent car on peut y voir une « *relation* de l'explicite à l'implicite » (Macherey 86). Alors, on a affaire à une famille disloquée par sa structure même, par son manque d'unité à la fois physique et symbolique. Comme nous le voyons donc, la structure élargie de la famille de la narratrice, au lieu d'être inclusive, exclue plutôt. De l'extérieur elle est plénitude, mais de l'intérieur elle est vide. En un mot, on peut dire que la famille devient porteuse d'absence. Ainsi, le manque émerge de ce semblant de plénitude qui devient vide.

1.2.2 L'abandonnement

Comme nous l'avons signalé dès le début de notre analyse sur les valeurs, il existe des situations sociales et des comportements des adultes qui sont, en effet, des motifs d'abandon de l'enfant dans la famille et dans la société. Mais ces motifs qui légitiment l'indésirabilité de l'enfant né des conditions qui ne peuvent lui être imputables démontrent encore l'irresponsabilité familiale et sociale. Pareil enfant évolue dans un contexte psychosocial de la « privation » : s'il peut se nourrir le hasard aidant, il ne sera jamais émotionnellement rassasié du fait d'une appartenance

familiale inconnue ou incomplète, d'une filiation qui ne sera jamais établie. « Enfant trouvé » ou orphelin, il grandira en marge d'une société qui, si elle ne le lapide pas, elle le taxe de tous les maux, le rendant parfois même responsable des calamités qui affectent la société. De ce type d'enfant, on peut d'abord en retenir ceux nés d'un viol.

Le viol est évidemment un crime. Pourtant, bien que mal vu par la société, la victime vit sous un regard de stigmatisation. Très souvent, les femmes qui subissent le viol dans les sociétés africaines, comme ailleurs, n'ont pas le courage de l'avouer aux institutions qui sont censées leur apporter de l'aide dans la quête de justice et de rétablissement. La peur d'être rejetées les confine psychologiquement et même physiquement. Les conséquences du viol pour la femme sont énormes. Aujourd'hui, les lois des sociétés africaines reconnaissent la violence sexuelle comme un crime. On peut évoquer, à cet effet, le cas du Sénégal où « dans [sa] législation actuelle, le viol, à savoir un acte sexuel commis avec violence, contrainte, menace ou surprise, n'est qu'un délit, passible de cinq à dix ans de prison ¹²».

Thamar de *Ces âmes chagrines* a connu la violence sexuelle lorsqu'elle fut dans son pays natal, le Mboasu. Cette expérience devient le déterminant de la relation qu'elle entretient avec ses enfants, notamment avec les fils nés de ce viol, Max et Daniel. Le narrateur nous donne de l'information à ce sujet : « [...] les autres [enfants] étaient nés de la violence des hommes. Elle les avait acceptés sans pouvoir s'attacher à eux, laissant Modi, sa mère, les élever, leur donner l'affection... » (126). On peut voir ici la conséquence de la violence sexuelle sur l'état psychique de Thamar qui se trouve dépossédée du désir naturel d'aimer sa propre progéniture. Elle manque

¹² www.lepoint.fr/afrique/viols-en-afrique-le-long-combat-contre-l-impunite-05-12-2019-2351558_3826.php#11. Consulté le 19 novembre 2023.

la force d'étendre l'amour à ces enfants-là. Le fait de confier ces enfants à sa mère correspond à les rejeter. Cette situation s'apparente à l'idée des naissances illégitimes. À ce sujet, Valérie Delaunay remarque que « les naissances illégitimes de mères célibataires ou adultères ne trouvent aucune place au sein des familles » (37). Certes, la grand-mère représente la famille pour ces enfants, mais avec Thamar, les liens familiaux sont bien fragiles. C'est le point de vue de Max qui nous renseigne sur le sentiment d'abandon qu'il éprouve car il parle ouvertement du manque de cette mère depuis qu'elle avait fait son départ pour la France (CAC 50). Le détachement émotionnel et physique de la mère affecte donc les enfants.

Pareil à l'enfant du viol, l'enfant de « père inconnu » est un autre drame. Comme le montre le cas du personnage de Bonaventure de *Petit Piment*, chez lui le sentiment d'abandon devient synonyme de l'infini de la douleur. En effet, Bonaventure est né d'une relation adultérine et le père refuse de le reconnaître malgré les tentatives de la mère de faire prendre à cet homme ses responsabilités : « Zacharie Kokolo, son père biologique dont il portait le nom, avait disparu au moment de l'annonce de la grossesse » (67). Vivant une situation de précarité, elle le place à l'orphelinat de Loango (51). En fin de compte, Bonaventure est abandonné non seulement par le père qui refuse de le reconnaître, mais aussi par la mère. L'enfant se trouve en état d'attente impatiente et pénible ; une attente vaine car à la fin du récit les retrouvailles n'aboutissent pas : « L'avion n'a pas atterri ici [...] On m'a encore oublié » (73). Ni la mère, ni le père ne le récupéreront de cet orphelinat.

Petit Piment est un roman peuplé d'enfants qui ne connaissent pas leurs pères. Pour cette raison, ils ont été abandonnés à l'orphelinat où le prêtre, Papa Moupelo, devient pour eux un père comme le dit le narrateur : « Il était notre autorité morale, le père spirituel de ces enfants qui,

comme moi, n’avaient pas connu leur père biologique » (20). Et lorsque le prêtre est muté de cet orphelinat, ces enfants ressentent encore l’abandon. Si *Ces âmes chagrines* reprend le même motif de l’enfant de père inconnu, il s’écarte des autres romans par le fait qu’Antoine a fermé la quête du père pour se concentrer sur la mère pendant que les autres recherchent leur père ou du moins une figure paternelle de substitution.

Mais suffit-il d’avoir un père pour l’incorporer dans sa structure psychique ? C’est la question que soulève le roman *Père Inconnu* où la protagoniste, malgré le fait qu’elle a fait la connaissance du père, celui-ci reste une catégorie vide dans la mesure où il n’arrive pas à une reconnaissance publique. La protagoniste a tellement intériorisé son identité de « bâtarde » qu’elle ne sait plus quoi faire de ce père qui la dissimule, qui la rencontre seulement en cachette. Elle s’accommode bien de sa bâtardise et garde ouverte et vide l’espace de la présence du père (17, 44).

Le nombre d’enfants abandonnés en Afrique¹³ est fortement lié à la négligence du père. Celui-ci a, en effet, arrêté de servir de modèle et d’autorité morale pour la famille et se démarque

¹³ [Au Bénin], à cause de la pauvreté, la majeure partie des mineurs quitte leurs familles, est abandonnée ou violée. Un enfant sur trois travaille dans des conditions inhumaines et sans garanties dans les grands marchés de Cotonou ou de Porto Novo et près de 800.000 enfants vivent dans les rues. https://www.fides.org/fr/news/31671-AFRIQUE_BENIN_800_000_enfants_de_rue_ayant_quitte_leur_famille_abandonnes_a_cause_de_la_pauvrete_vic-times_de_conflits_et_abus

Au Cameroun, l’accroissement des enfants abandonnés est cité comme l’un des signes les plus dramatiques de la marginalisation socio-économique des mères célibataires et de leur enfant (Calvès, 2006). On constate que les enfants recueillis dans les institutions (pouponnières, orphelinats) sont souvent abandonnés ou confiés par des mères célibataires. C’est particulièrement le cas en Algérie où une étude menée dans les années 1980 montre que les enfants abandonnés, dont le nombre est en augmentation constante, sont quasi exclusivement le fait de jeunes mères célibataires (Lacoste-Dujardin, 1986). Une étude au Sénégal analyse 33 dossiers d’expertise psychiatrique pour infanticide, entre 1968 et 1994. Seulement deux cas de pathologie mentale ont été identifiés. Il s’agit, en très grande partie, (30/33) de femmes célibataires ou mariées mais dont l’époux est parti en migration (Menick, 2000). Une autre étude de cas au Sénégal illustre l’infidélité comme cause de néonaticide (Sow et al., 1989). Une étude en milieu hospitalier à Brazzaville, présente le cas de 9 nouveau-nés hospitalisés pour prématurité ou infection néonatale en 1997 qui ont été abandonnés. Les mères étaient toutes jeunes (mineures pour les trois quarts) et sept d’entre elles célibataires (Miakayizila et al., 2000).

par son absence. S'il traverse notre corpus en homme irresponsable, c'est dans *Père Inconnu* que ce portrait acquiert une visibilité accrue.

Le père abandonne sa fille pendant huit longues années. Il ne la connaît pas à cause de cette longue absence qu'on juge délibérée et malintentionnée. Il échoue dans ses responsabilités pourtant il ne se remet pas en question. Lorsqu'il réapparaît après cette longue absence, sa famille le traite de « déserteur » (38). Le père présente alors des excuses : « La] conjoncture était mauvaise, c'est tout » (38), précise-t-il. Après s'être présenté de façon précipitée à sa fille pour faire sa connaissance, le père disparaît encore, sans même songer à voir la mère de cette fille (42). L'homme échoue doublement : dans son rôle de père et dans son rôle de mari, ce qui révolte la mère.

Un autre contexte qui génère le sentiment d'abandon et du manque chez les enfants des sociétés africaines est la situation des parents qui ont un « handicap » qui rend difficile voire impossible l'exécution de leurs rôles de parent. Deux romans illustrent ce phénomène, *Le Baobab fou* et *Ces âmes chagrines*. Tandis que dans le premier roman le handicap est physique, il est psychologique dans le second.

Dans *Le Baobab fou*, le père est physiquement présent, certes, mais il est rendu symboliquement absent par la cécité qui devient une entrave au lien intime avec sa fille. La narratrice nous le révèle : « Il avait perdu la vue quand j'avais cinq ans » (35). Le fait de ne pas être vu par le père (36) constitue un écueil à l'échange. Le lien est donc fragilisé et la narratrice se sent esseulée et abandonnée. Mais la fonction du regard est substituée par la fonction tactile, comme le présente la narratrice alors qu'elle parle au père : « [...] tu sais, j'ai grandi, j'ai des seins, donne ta main, touche-les. Tout en lui parlant je lui pris la main et je la posai sur des bouts de seins

en bourgeons » (36). Ainsi, c'est seulement à travers le toucher du père qu'elle se sent un peu rassurée, qu'elle se sent enfant. Cette scène des échanges entre père et fille permet une réflexion sur la fonction du père. On peut voir à travers cet « échange tactile », une tentative par la narratrice, consciente du handicap du père, de lui redonner la capacité d'exercer sa fonction de père dont on peut évoquer le rôle de protection et de soins pour elle. Car, « le père, vieux et entièrement consacré à la prière, ne pouvait pas s'occuper de moi » (130), précise-t-elle.

Mais en plus de la cécité du père, l'écart d'âge existant entre la narratrice et le « père » qu'elle aurait raison d'appeler « grand-père », contribue aussi à attiser son sentiment d'abandon et de manque : « Je [...] l'aimais et souhaitais ardemment le connaître. Je le voulais père ; je le voulais mon père [...] mais c'était plutôt l'aïeul » (95). L'information que nous livre la narratrice par rapport à l'âge de son père présente l'image d'un double handicap, car la vieillesse, comme la cécité, impose des limitations à l'être.

De cette relation père-fille, on retiendra l'idée d'une relation sinon inexistante, du moins artificielle, du fait de l'absence symbolique du père. Le handicap du père, ajouté à l'âge, devient un élément contribuant à instaurer le vide paternel. Le droit à l'affection et au parrainage pour la narratrice s'en trouve fort menacé.

Le handicap psychique est un autre facteur qui limite les parents quant à l'assurance de leurs rôles. Il peut être la cause du sentiment du rejet chez l'enfant, surtout quand c'est la mère qui en est affectée. En pareil cas, l'enfant fait l'expérience de la « présence-absence » qu'André Green appelle l'expérience de « la mère morte ». Ce concept ne désigne pas la mort réelle de la mère, mais « une imago qui s'est constituée dans la psyché de l'enfant, à la suite d'une dépression maternelle, transformant brutalement l'objet vivant, source de vitalité de l'enfant, en figure

lointaine, atone, quasi inanimée [...] » (222). En effet, il ne s'agit pas ici de la mort physique de la mère mais plutôt d'une mort symbolique : si la mère est toujours en vie, elle est inexistante dans la vie de l'enfant de qui elle est coupée par son handicap psychique. La mère est, du coup, perçue comme « une présence imparfaite, inaccomplie, vécue souvent, elle aussi, comme une absence » (Litsardaki 163). Pour André Green, l'état psychique de la mère, en l'occurrence la dépression maternelle, produit des effets néfastes sur le psychisme de l'enfant. À la suite de cette dépression maternelle, l'enfant se désinvestit de la mère. D'après Kathleen Kelley-Lainé, « le Moi dépend de l'investissement de l'objet et de son amour pour pouvoir se sentir exister » (87). Or, l'objet qu'est la mère, a du mal à répondre aux besoins d'affection et d'attachement de l'enfant. Métamorphosée en « figure atone », c'est-à-dire une figure manquant de vitalité, d'énergie, sa présence n'apporte plus de chaleur à l'enfant. L'enfant est ainsi exposé au sentiment de rejet. C'est bien la situation qui prévaut dans *Ces âmes chagrines* de Léonora Miano.

Telle une « mère morte », Thamar transmet sa misère psychologique à son fils Antoine, le personnage principal. Dans sa nouvelle relation, Thamar rencontre encore de la violence conjugale sous la forme de l'insensibilité de Pierre son compagnon, au point qu'elle devient méconnaissable physiquement et moralement aux yeux du narrateur : « Thamar avait changé, se métamorphosant en une petite chose fragile » (75). Antoine doit faire face à la dure réalité de la métamorphose de sa mère, d'une mère aimante à une mère distante. Thamar n'est plus une mère bénéfique à son fils. Le jeune garçon doit lutter pour avoir même un fragment de l'attention de sa mère, mais cela sans succès. Il doit intérioriser un objet maternel atone. Voilà l'*habitus* dans lequel Antoine vit et grandit.

Alors quelle attitude Antoine adopte-t-il face à la mère morte ? Privé de l'attention de la mère, Antoine se met à pleurer très souvent pendant la nuit, cette période où la solitude bat son plein. : « Toutes les nuits, il pleurait à chaudes larmes dans son lit l'aube [...] » (74). Antoine le petit garçon est dans une phase de socialisation se perpétuant naturellement tout d'abord au sein de l'unité familiale. Mais malheureusement, il incorpore un *habitus* qui entravera sa vie sociale et émotionnelle. Il se déploie alors une sorte de reproduction sociale comme l'explique Bourdieu, car Antoine hérite de la « froideur » de sa mère. On peut parler ici d'un *habitus* moral qui consiste en un manque de « sensibilité » que manifestera Antoine envers sa mère en premier et ensuite envers les gens qu'il rencontrera. Nous avons amplement parlé de ce comportement négatif dans les chapitres ultérieurs. Placé à l'internat, il y trouve un prétexte à ne pas rentrer chez lui. Il sollicite l'aide d'un ami de classe pour passer les vacances avec la famille de celui-ci. Même quand il rentre à la maison, Antoine adopte un *habitus* de domination et de vengeance contre sa mère.

1.3 L'immigration, une forme d'abandon et une source du manque chez l'enfant

D'après Ludovic Obiang, « l'heure est aujourd'hui à l'élaboration d'une culture mondiale ou d'une « civilisation de l'universel », traduite par la création d'espaces transnationaux » (113), permettant la circulation des personnes et des biens. Or ces espaces semblent parfois occupés par des citoyen.ne.s socialement, culturellement et parfois même moralement déterritorialisé.e.s. Ces espaces qui se construisent à travers une migration ressemblant davantage à une fuite en avant permettent d'observer une sorte de déstructuration du lien entre le sujet migrant et son point d'origine. Non que cela soit le résultat d'une volonté délibérée, mais parfois du fait des conditions souvent difficiles dans lesquelles se vit cette « transnationalité ». Mais la réalité est que cette

migration impose un fardeau émotionnel qui se ressent essentiellement chez l'enfant, la « critique sociale » aidant, comme un rejet d'où émerge une représentation douloureuse du parent absent.

Dans *Ces âmes chagrines*, on constate que l'absence occasionnée par l'immigration entraîne la cassure ou du moins la fragmentation de l'unité familiale. Le narrateur rapporte les événements menant à l'abandon d'Antoine, le protagoniste, vivant avec sa mère Thamar en France. Mais Thamar a aussi d'autres enfants, Maxime et Daniel, qu'elle abandonne : « Il y avait déjà trois gosses chez elle [Modi]. Thamar en avait mis deux au monde, avant de quitter le pays : Maxime et Daniel » (38). Certes, le récit de la souffrance d'Antoine est le point de focalisation pour le narrateur, mais dans le cadre de l'immigration, celui-ci nous fait ressentir notamment la souffrance de Max et implicitement celle de l'autre frère abandonné en Afrique : « [...] l'Hexagone était le territoire qui lui avait ravi sa mère [...] il avait quatre ans, la dernière fois qu'ils s'étaient vus » (50). Cette longue période d'absence « lui avait pesé » (132). C'est la raison pour laquelle « il n'était plus certain de pouvoir la reconnaître » (50), reconnaître sa mère Thamar. Le fait de ne pas pouvoir reconnaître la mère suggère la difficulté que rencontrera Max dans la tentative de raviver la filiation, car cette longue absence a fait prendre des rides à la relation mère-fils. De surcroît, le « territoire de l'Hexagone » devient la personnification d'un briseur de relations. Cette séparation est incarnée par l'usage du verbe « ravi ¹⁴», traduisant l'image d'un arrachement de la peau commune¹⁵. Cela montre combien l'aventure, la quête du bonheur par les parents dans un ailleurs, prédispose les enfants à la précarité affective. L'absence de Thamar rend aléatoire la vie des enfants laissés derrière. Et même si elle désire que ces enfants la rejoignent en France, deux éléments

¹⁴ Ce même mot est employé par la narratrice du *Baobab fou* pour décrire son arrachement de la mère. Cela rend compte de l'intertextualité. P.136.

¹⁵ Cette expression se rapporte à la théorie du Moi-Peau proposée par Didier Anzieu dans son ouvrage éponyme.

peuvent constituer un défi pour elle : le manque de moyens car elle ne dépend que de Pierre son compagnon ainsi que l'incertitude d'obtenir un visa et dans un temps raisonnable.

Mais Thamar n'est pas la seule à abandonner sa progéniture. Le phénomène est plutôt courant :

Les ruelles des quartiers populaires [...] étaient pleines d'enfants abandonnés par de jeunes mères s'étant enfuies à la poursuite du rêve. Quelques-unes, celles qui avaient de la chance et surtout peu d'enfants, avaient réussi à faire venir ces petites marmailles auprès d'elles, au Nord. Le plus souvent, elles ne revoyaient jamais leur progéniture. Ces gamins n'avaient pas toujours la chance qu'une grand-mère comme Modi veille sur eux (169-170).

Ce phénomène s'inscrit dans un changement d'*habitus*, car l'*habitus* n'est pas une disposition statique, elle est mobile, altérable, en fonction des tendances et des conditions sociales que connaît ou vit un peuple donné. Un *habitus collectif* se transcrit bien là car on peut y voir « une structure incorporée », prédisposant les peuples africains à immigrer en masse. Mais comme nous le constatons, au sein de cette collectivité se perpétue la particularité de la mère qui immigrer en confiant les enfants aux membres de la famille. L'emploi du mot « jamais » dans l'extrait ci-haut montre que l'immigration vers l'occident, devenue un *habitus* des peuples africains, a des répercussions graves pour l'enfant. Souvent, même la communication moyennant les nouveaux outils technologiques ne parvient pas à pallier le sentiment d'abandon et du manque chez ces enfants. Donc, en voulant assurer une qualité de vie et un meilleur lendemain aux enfants qu'elles laissent derrière, les jeunes femmes comme les jeunes hommes africains, finissent par détruire, par perdre des êtres chers.

1.4 De l'abandon à l'« aliénation parentale »

Le syndrome d'aliénation parentale (SAP) est un concept de psychologie introduit par Richard A. Gardner dans les années 1980. Il se définit comme le fait qu'un enfant prenne une part active au dénigrement, à la disqualification, à l'exclusion ou au bannissement d'un parent (le parent cible), et ce, sous l'influence de l'autre parent (le parent aliénant).¹⁶ Selon Gardiner, ce trouble naîtra dans le contexte d'un conflit sur la garde de l'enfant et résulterait d'une combinaison d'endoctrinements par le parent aliénant et des contributions de l'enfant à la diffamation du parent aliéné. L'enfant, préoccupé par l'un de ses parents, le critique, le déprécie et le dénigre d'une manière ou d'une autre, et sans motifs valables. Selon Gardiner, l'endoctrinement du parent aliénant serait soit délibéré et volontaire, soit inconscient et, dans ce cas, involontaire. Cependant, le parent qui exerce un contrôle sur l'enfant saurait que la situation est au détriment de l'autre adulte, mais l'accepterait puisqu'elle lui est avantageuse. Parmi les nombreuses causes on peut citer les cas d'abandon qui s'illustrent à travers les romans *Père Inconnu* et *Petit Piment*.

Dans *Père Inconnu*, on s'aperçoit que la narratrice qui est en quête de présence paternelle refuse de suivre l'ordre de sa mère de haïr le père irresponsable qui l'a abandonnée. Elle nous rappelle, à cet effet, la parole de la mère : « Les hommes sont des monstres, me répétait-elle. Il faut les fuir à quelque titre que ce soit, au titre de père ou de mari » (45). La scène décrite ici rend compte de la « monstruosité » du père. Ce qualificatif de « monstre » est aussi utilisé par la tante Xavérie à l'endroit du père de l'héroïne : « Ton père est un monstre » (78). Ainsi, les défauts du père sont amplifiés, caricaturés, pour le rendre encore plus détestable. On constate, en effet, que

¹⁶ Récupéré de : cliniquepsychologiequebec.com ; consulté le 02 décembre 2020.

non seulement la mère monte sa fille contre le père mais aussi contre toute la figure masculine, y compris son futur époux. Selon Philippe Julien, psychanalyste, écrivain et ancien membre de l'école freudienne de Paris, « il n'y a de véritable autorité paternelle que reçue d'une femme [...] Affirmer que le père comme Nom est fondé par la mère, n'est pas dire que ce père est assigné par elle à remplir tel rôle, à accomplir telle tâche. Ce n'est pas exalter l'être-à-la botte » (Cité par Gonzaga 80-81). Ces propos rendent compte du fait que la mère a beaucoup d'autorité dans la détermination des relations père-enfant.

Mais, malgré cette tentative de la mère d'emmener sa fille à rejeter le père, la fille s'obstine fort bien : « [...] j'étais résolue à partir avec lui, malgré les injonctions de ma mère » (PI 43). La narratrice dépeint ici la scène de l'apparition brève du père où celui-ci et sa fille se retrouvent, certes, mais se séparent subitement ; la rencontre dure une seule journée. La narratrice refuse de prendre part dans ce processus d'aliénation en évitant la rupture d'avec le parent irresponsable. Portant un jugement critique et raisonné sur cette question de l'aliénation, la narratrice défend les droits de l'enfant ; elle ne comprend pas pourquoi c'est sur elle que la mère déverse sa colère et non sur le père coupable : « Un enfant, quels que soient les griefs et les incompatibilités entre les parents, a toujours le droit, tant que sa propre vie n'est pas menacée, d'aller de l'un à l'autre ! » (70-71). Elle poursuit : « Ma mère avait raison de se fâcher, mais ses résolutions et ses jugements étaient excessifs ; mon père avait eu tort de nous abandonner, mais je le trouvais désormais excusable. S'il se corrigeait et s'il faisait amende honorable en décidant d'épouser ma mère et de nous emmener, nous devrions accepter sans rancune. (43). L'enfant, de façon générale, ne garde pas de rancune. Il paraît certain que tout ce qui compte pour l'héroïne c'est de pouvoir renouer avec son père malgré les défauts de celui-ci afin de combler son vide à la fois affectif et identitaire.

Comme l'affirme Pascale Roger, « bien que les lois de l'ordre symbolique soient plus larges que les lois de la famille, le père en chair et en os (*leiblichen Vater*), malgré toutes ses imperfections, malgré la névrose, mais surtout grâce à l'incertitude même de sa nature, semble donc le support le plus opérant du *Nom-du-père* et du processus de symbolisation » (73). Ces propos justifient le penchant de l'héroïne à ne pas crucifier le père comme le font la mère et la tante. La place du père est toujours valorisée par cette fille.

Pour ce qui est de la mère, l'acte qu'elle pose peut sembler justifiable car l'on pourrait s'attendre à une telle réaction dans un cas pareil. Tandis que la mère est préoccupée par les aspects moraux de la situation et la souffrance psychologique de sa fille, la fille, elle, ne s'adonne qu'à la sensibilité. Elle ne pense qu'à retrouver son équilibre psychique et émotionnel. Le besoin du père pour elle devient un désir obsessionnel.

Si la protagoniste de *Père Inconnu* désire un rapprochement du père malgré l'instigation de la mère à haïr celui-ci, l'aliénation parentale devient opérationnelle chez Bonaventure, qui lui, est repulsé par l'abandon du père. Bonaventure est agacé par le nom Kokolo qu'il porte, le nom du père qui l'a abandonné : « Puis, soudain son visage s'assombrissait. Je savais alors qu'il fulminait une rage contre cet homme [...] » (PP 72), raconte le narrateur. Mais, si Bonaventure nourrit de la rancœur tenace contre le père irresponsable, cela est l'œuvre de la mère :

[...] il me peignait maintenant un être froid, profiteur et friand de jeunes femmes. Ces paroles semblaient sortir plutôt de la bouche de sa mère qui noircissait le portrait de cet individu chaque fois qu'elle parlait de lui à son fils. Autrement comment Bonaventure aurait pu être au courant des agissements d'un être qu'il n'avait jamais vu et qu'il croyait le plus égoïste, le plus méprisant, mais le plus riche de la terre ? (72-73).

Nous constatons ici que Bonaventure est l'objet d'une aliénation parentale car il succombe aux instigations de sa mère de haïr son père. De ces deux cas, on observe que l'aliénation parentale marche quand le manque est lié à un sentiment de vengeance contre le père absent. Dans ce cas particulier, on y perçoit facilement comment le manque peut se résorber dans un repli sur un Œdipe qui serait en perpétuel conflit avec l'autorité. Mais là où l'aliénation n'aboutit pas, c'est parce que le vide occasionné par le manque est investi d'une énergie positive qui propulse l'enfant en avant vers la quête du père et, à défaut de le retrouver, vers son substitut.

1.5 La substitution comme réponse à l'abandon et au manque

Donald. W. Winnicott affirme que « si personne ne se trouve là pour faire fonction de mère, le développement de l'enfant s'en trouve infiniment compliqué » (205). Cette affirmation est autant significative pour le nourrisson que pour l'enfant grandissant dans la mesure où elle convoque la place du substitut. Le sentiment d'abandon et du manque engendre le désir et la quête d'un ancrage familiale. Car comme le remarque Vincent Jouve, « l'état de crise est sans doute le plus propice à [l'] imbrication du désir [...] Le personnage le plus torturé est également le personnage le plus « vivant » » (112). Ainsi, il est réconfortant de voir que le lien de substitution, correspondant à un nouveau lien de parenté, vient pallier le manque chez certains des personnages. En effet, la parole de la narratrice du *Baobab fou* est indicative de l'importance de ce lien de parenté : « Tout cela ne faisait que me faire rêver d'un monde où j'aurais une famille avec qui partager les bonheurs et les chagrins. Une famille dans laquelle je participerais. Je voulais l'amour. C'était pour chercher quelqu'un avec qui je pourrais pleurer et rire » (149). La substitution étant cruciale pour combler le sentiment d'abandon, au moins dans une certaine mesure, certains personnages le trouveront auprès des êtres féminins tandis que chez d'autres, il sera question de la figure paternelle.

Dans *Tout ce bleu*, Douo passe du statut d'un enfant « sans famille » (22) à celui de « fils des religieuses » (31). Au sein de sa nouvelle cellule familiale, il est traité d'« enfant-roi » (22) par les Sœurs dont « aucune ne le privait de son affection » (21), si bien que le narrateur se demande, « parmi toutes ces femmes, laquelle était sa mère ? » (21). Il enchaîne : « N'étaient-elles pas, toutes, ses mères ? » (21). Dans le jugement du narrateur, l'enfant aurait l'impression que la « mère » et les « Sœurs » sont toutes les mêmes. Effectivement, Douo jouissait d'un équilibre intérieur à ce moment de sa vie. Ainsi, il se réinvente une famille. Son sentiment d'abandon est quelque peu comblé. Mais plus tard il perdra ses êtres aimés et sombrera encore dans le manque.

Le même schéma narratif se déploie dans *Petit Piment*. Le personnage éponyme trouve, lui aussi, une mère-substitut, Maman Fiat 500, une femme qui jouera un rôle crucial dans la réhabilitation de celui-là. Le narrateur, ayant développé une conscience aigüe du manque du fait de la disparition à plusieurs reprises des personnages aimables de sa vie, fait ce constat : « À la différence des jumeaux, [...] je pouvais enfin me vanter d'avoir une « une mère adoptive » » (202). Il s'agit d'une femme qui « se souciait de son avenir » (201). Pour exprimer davantage le bonheur de se retrouver dans une famille, il affirme : « Alors je semblais mener une vie normale entre mon petit travail au port et mes visites régulières chez ma maman [...] » (207). À défaut d'avoir sa mère biologique, il se réjouit d'en avoir une remplaçante. Le narrateur nous apprend que Maman Fiat 500 et ses filles constituent dorénavant une « petite famille d'adoption » (202) pour lui. Comme le note Biaou Marcel Oloukoï, « dans cette partie du monde [c'est-à-dire l'Afrique subsaharienne], l'appartenance à la famille, au groupe ou à la communauté fait encore figure de standard social et garde une valeur symbolique et structurante pour l'individu » (5). Ainsi se comprend la joie du protagoniste d'avoir pu tisser de nouveaux liens parentaux. Maman Fiat 500 pose un acte généreux en récupérant Petit Piment de la rue. Les amis du protagoniste s'étonnent aussi du billet de dix

mille francs qu'elle lui remet pour sa petite besogne. Mais le rôle de substitution dans la vie du protagoniste est passager car on apprendra plus tard dans le récit que Maman Fiat 500 sera chassée par les autorités qui ne voudront plus de prostituées dans la ville, à travers « une opération dite « Pointe-Noire sans putes zairoises » » (PP 175).

Dans *Ces âmes chagrines*, c'est le rapport Modi/Antoine, donc le rapport grand-mère/petit-fils qui permet d'illustrer le rôle de la substitution. Quand Antoine, alors un petit garçon âgé de sept ans, est emmené passer les vacances au Mboasu, la grand-mère le comble de soins, car, elle veut « lui donner ce qui lui manquait. De l'amour » (39). Mais le petit Antoine qui a le cœur endurci n'apprécie pas trop cette démonstration d'affection parce que dans sa logique d'enfant, « [...] si sa mère ne le trouvait pas assez bien pour le garder à ses côtés coûte que coûte, comment cette étrangère pouvait-elle l'accepter ? (82). On voit donc ici que le rôle de substitution connaît une crise.

Comme pour le personnage d'Antoine de l'œuvre citée ci-haut, la fonction de substitution est également en crise pour l'héroïne du *Baobab fou*. La narratrice nous partage ses angoisses : « Au départ de la mère, pourquoi le père ne m'a-t-il pas serré dans ses bras ? » (175). Ici, on peut voir que la narratrice aurait souhaité que le père puisse jouer le rôle de remplaçant de la mère qui l'a abandonnée, mais cela s'avère difficile voire impossible, à cause des raisons que nous avons évoquées plus haut : la cécité et l'âge avancé du père. Sa « seconde mère » ne peut également combler ce hiatus : « La première épouse du père ne pouvait pas remplacer la mère » (130), avouet-elle. Et donc, même la présence de la seconde épouse du père qui est considérée comme une maman pour l'héroïne dans le contexte africain, ne peut combler l'absence de la mère.

Quant à la substitution paternelle, elle s'exemplifie à travers la quête d'une présence viril chez la protagoniste de *Père Inconnu*. Elle recherche avec acharnement une figure masculine dont la présence lui donnera une vie sociale équilibrée. « À cinq ans, il est vrai, ce n'était pas encore le désir d'un père qui me tourmentait, mais plutôt la recherche d'une présence virile. S'il y avait eu un homme, n'importe lequel, qui se comportait véritablement en papa, la découverte, plus tard, que je n'avais pas de père ne m'eût pas tant chagrinée » (14), précise la narratrice. Cette parole de la narratrice témoigne du besoin urgent d'une figure paternelle dans sa vie. Elle affirme : « J'enviais tout ce qui était relatif à un père » (16). « J'avais tellement envie de tenir un bras de père » (14). À ce sujet, Pascale Roger précise : « Le père absent, la fonction paternelle ne pourra se produire qu'à l'aide de prothèses symboliques [...] » (74). Notons que l'emploi ici de « prothèses symboliques » est bien significatif. Qu'est-ce donc une prothèse ?

Les prothèses sont des dispositifs servant à remplacer une partie du corps, un organe ou une articulation dans le but de restaurer la fonction qui est compromise. Habituellement, les prothèses reprennent la forme et l'aspect de l'organe qu'elles remplacent¹⁷. Cette notion de prothèse se rapporte à la notion de « substitution du père en tant que symbole, en tant que signifiant à la place de la mère » dont parle Lacan (3). Il affirme l'idée selon laquelle la fonction paternelle est représentée par le phallus. En effet, l'absence du père « réel » ne neutralise ou ne déconstruit en aucun cas la fonction paternelle. Pour Lacan, « un Œdipe pouvait bien se constituer même quand le père n'était pas là » (14). À ce propos, l'idée globale de la fonction paternelle pouvant être assumée par la figure masculine est valorisée.

¹⁷ Prothese.ooreka.fr/comprendre/protheses-définition

C'est ainsi que se valorise la place des pères spirituels dans *Tout ce bleu* et *Petit Piment*. Certains personnages masculins auront la chance d'avoir des pères substitués qui combleront, même de manière passagère, le vide créé par l'absence des pères réels dans leurs vies.

Dans *Tout ce bleu*, Douo a pour substitut, le père Gilbert et le père Marie-Pâques Gaspard, tous deux prêtres au couvent où réside ce dernier. Mais c'est particulièrement envers le père Marie Pâques Gaspard qu'il a un attachement plus profond. Cet homme devient comme un père adoptif pour Douo : « À mi-chemin entre ciel et terre, l'immobile reflet du Père Gaspard révélait à Douo Papus la présence protectrice d'un père » (41). Ce qu'il confirmera lui-même : « Certes, je ne pensais pas au Père Marie-Pâques comme à un père, pourtant il ne faisait pas de doute qu'il fut venu occuper en moi une place que l'absence du père y avait laissée vide » (97). Cette image méliorative du père substitut renforce l'idée de l'importance du lien de la substitution. La place du père réel a été substituée par celle du père religieux. Mais la mort de cet homme vient ouvrir à nouveau le sentiment du vide qui l'avait, pour un moment, abandonné.

Poursuivant l'étude de la substitution, nous pouvons évoquer, dans un autre cadre, la place de l'amitié dans la fonction de substitution. Les amitiés enfantines ou encore la solidarité enfantine viennent doter les enfants de force pour surmonter leurs sentiments d'abandon. « Parfois, l'amitié avec les pairs peut jouer un rôle protecteur dans le développement de l'enfant » (Reilly 30). Ces propos nous permettent de comprendre l'amitié qui lie Petit Piment et Bonaventure. Mais leur relation transcende même la sphère de l'amitié pour devenir un lien de parenté car Petit Piment se voyait comme un grand-frère qui devait protéger Bonaventure : « Nous sommes des frères [...] » (PP 66), dit le narrateur. Et il remarque encore ailleurs : « Il est quand même un peu mon frère [...] » (84). L'héroïne de *Père Inconnu* a, elle aussi, le sens du bienfait de l'amitié et fait savoir au

lecteur combien elle en avait besoin : « Ma soif d'amitié était si grande que j'étais prête à l'étancher dans la première jarre tendue par une main charitable, fût-elle traîtresse » (75).

L'élément humain mis à part, le ressenti du manque occasionne une nouvelle disposition, un nouvel *habitus* qui est d'ordre intellectuel. Il s'agit du « contact avec les livres¹⁸ » qui devient aussi une source d'apaisement pour les personnages. La lecture en tant qu'activité intellectuelle sert de mesure palliative au sentiment du manque. Dans le but de compenser leur manque, certains des personnages s'adonnent à la lecture ainsi qu'à l'écriture. On remarque cette tendance chez la narratrice du *Baobab fou*, lorsqu'elle nous rappelle ses activités à l'université :

Parfois ivre de sommeil, d'amour insatisfait, je retrouvais la petite chambre du pavillon E, prenais une douche et m'endormais, lisais ou rêvais. Je lisais tout. La littérature engagée me tenait, j'y cherchais une voie. Sur les murs j'écrivais toutes les formules, toutes les phrases qui pouvaient contenir mes élans et les apaiser quand ils étaient tourmentés. Je me soutenais des formules (169).

On peut décrypter dans ce passage, la présence d'une métaphore à double effet : d'une part, la capacité du langage à faire remonter en surface le manque de la narratrice, à lui donner une sensation profonde, d'autre part, la capacité de ce même langage à assouvir ce ressenti ou cet état d'âme. Autrement dit, pour la narratrice, « la lecture fait renaître la douleur mais permet d'échapper à la réalité frustrante » (Yaoudam 122) de son quotidien.

Dans la même veine, la narratrice de *Père Inconnu* s'adonne à la lecture. Elle en donne une explication en ces termes : « J'avais aussi des plaisirs solitaires, notamment la lecture dans laquelle

¹⁸ C'est à Giusi Alessandra Falco que nous empruntons l'expression « le contact avec les livres ».

je me plongeai avec fureur. Je dévorai, pendant la seule année de 6^{ème}, plus de cent ouvrages, bandes dessinées et récits divers » (74). Nous pouvons déduire ici que la lecture, comme le désir ardent de l'amitié, constitue l'un des éléments lui permettant d'assouvir le manque qu'elle ressent. Et, comme dans une suite logique, elle ajoute à la liste d'activités qui lui procure de l'assouvissement, la fréquentation de l'église, ce lieu qui lui fait oublier ses problèmes : « Il m'arrivait aussi d'aller m'agenouiller toute seule dans notre petite chapelle. Les filles me lorgnaient hypocritement et les Sœurs croyaient à une vocation. En vérité, je ne priais pas. Mais le calme de ce lieu était bienfaisant pour moi » (74).

Le protagoniste de *Tout ce bleu*, « enfant, il s'était réfugié au cœur de la littérature » (45). L'emploi dans cet extrait du mot « réfugié » suggère la recherche de l'abri et de la quiétude. Douo lisait même des livres trop savants pour un enfant de son âge (45). « Douo-Papus s'appliquait à lire des textes obscurs de Saint-Exupéry, Simone Weil et Bernanos » (31). Sachant qu'il souffre du manque de la mère, la lecture devient pour lui un moyen de combler ce manque. Il est aussi passionné par l'écriture, se décrivant lui-même comme un « scribe nostalgique » (46), qui invente chaque jour « et le fils et la mère » (54).

La lecture devient, pour ainsi dire, un lieu-refuge pour les protagonistes en manque. « Le livre », précise Yaoudam, « est le lieu de l'anéantissement et l'abandon du lecteur. La lecture devient un mystère qui ferme la porte à la vacuité et ouvre les voies de la libération » (122).

Comme on peut le constater, avec la présence ou l'intervention de la figure de substitution, le sentiment du manque est comblé dans une certaine mesure chez la plupart des personnages mais ne disparaît pas, car même les substituts évoluent, eux-aussi, comme des êtres évanescents au sein des récits.

Conclusion

Nous avons essayé, dans ce chapitre, d'établir un rapport entre ces représentations sociales et l'abandon de l'enfant, lequel abandon mène au manque. L'analyse a permis de lire une variété de facteurs plaçant les enfants dans les marges suite à l'expérience du manque. Ces facteurs sont généralement liés à ce qui peut se résumer par l'état de la famille qu'on pourrait qualifier « d'état de crise ». À cette crise contribuent un certain nombre de phénomènes qui impactent négativement la psychologie de l'enfant tels le confiage de l'enfant, les mariages forcés, les croyances, la défaillance physique et psychique des parents, l'immigration et bien d'autres qui ajoutent à la pesanteur psychique la contrainte économique qui situent l'enfant dans un état de carence totale.

La présence perpétuelle du sentiment d'abandon inspire aux personnages-enfants le désir d'avoir des pères et des mères substituts, d'avoir des liens de parenté qui compenseraient leur manque. Les amitiés et la lecture constituent également une échappatoire au sentiment du manque. Mais l'apaisement ressenti chez ces derniers n'est qu'éphémère car les cris endeuillés saturent les univers textuels et subsistent jusqu'au bout des récits. Ce constat nous emmène à examiner, dans le chapitre suivant, comment s'exprime la douleur du manque.

Chapitre 2

La douleur du manque : quand les mots se traduisent en maux

2.0 Introduction

Le chapitre précédent a montré que le manque a une dimension sociologique. Il a été question d'analyser à travers notre corpus, les valeurs et les pratiques socio-culturelles à l'origine du manque chez les enfants des sociétés africaines. On observe que le ressenti du manque est la cause de la souffrance chez ces enfants, même malgré l'intervention du lien de substitution. Le présent chapitre se situera dans la continuité du premier pour étudier la douleur liée au manque.

L'intérêt porté au phénomène de la douleur est assez évident chez les philosophes comme Platon et Épicure, chez les romanciers comme chez les poètes tels que Baudelaire. Les textes à l'étude sont tous imprégnés de la problématique de la douleur liée au manque. Mais, en toute objectivité, dire la douleur peut constituer un défi car « [...] il n'existe aucun test pour la mesurer » (Laroche et Soyeux 7). Notre objectif sera d'analyser ces « univers poétiques affectifs » pour reprendre l'expression de Pierre Bec, afin de comprendre la douleur liée au manque, une douleur qui se rapporte à un manque de présence. Par souci de clarté, il importe de préciser que nous utiliserons les mots « douleur » et « souffrance » de façon interchangeable, car ces deux mots dénotent une sensation pénible. Nous partons du postulat que la douleur fonctionne comme mode de caractérisation des personnages. C'est la douleur qui détermine leurs actions ainsi que les liens qui se perpétuent entre eux et leurs géniteurs/génitrices. La méthode consistera à repérer et analyser, sous trois volets, les unités lexicales dénotant la douleur. Le premier volet prendra en compte la douleur psychique et morale. Le deuxième volet qui convoquera notamment une lecture psychanalytique, montrera que la douleur liée au manque est à l'origine d'une défiguration

corporelle ; mais le corps y apparaît aussi dans sa fonction cathartique. Enfin, le troisième volet révélera que la douleur liée au manque peut engendrer des traits comportementaux douloureux. Cette dernière mention nous situe dans la relation de soi à l'autre.

2.1 De la douleur morale

Par douleur morale, nous entendons « une douleur qui exprime son existence, mais ne transparait pas dans un comportement extérieur quelconque » (Bec 547). Il s'agit d'une douleur d'ordre psychologique qui réside donc dans l'intimité du moi. Elle peut être considérée comme étant la douleur la plus aigüe car le sujet aura beaucoup de mal à la supporter. Les romans *Ces âmes chagrines*, *Le Baobab fou*, *Petit Piment*, *Père Inconnu*, *Tout ce bleu*, proposent des personnages soumis à l'épreuve d'une douleur morale se résumant au sentiment d'une blessure, à savoir le tourment, la tristesse, la pesanteur, le désir douloureux, provoqués par l'abandon et la nostalgie de l'enfance, le sentiment d'une froideur douloureuse ainsi que du creux ressenti dans l'être. Mais la douleur morale se vit aussi à deux, comme dans une relation symbiotique.

2.1.1 La nostalgie de l'enfance : une douleur psychologique

Issu du mot grec « nostos », signifiant le mal du pays, et de « algos », la souffrance, la nostalgie renvoie parfois à une mélancolie et une tristesse. C'est un sentiment douloureux, en lien avec la perte, mais aussi une sensation de plaisir de retrouver ses souvenirs heureux ; la personne ou le lieu associé au souvenir est souvent idéalisé par le nostalgique, qui embellit son passé et le regrette d'autant plus¹⁹.

¹⁹ <https://psychotherapie.ooreka.fr/astuce/voir/680273/la-nostalgie>

La douleur s'exprime à travers la nostalgie de l'enfance dans *Le Baobab fou* et *Tout ce bleu*, des romans à inspiration autobiographique ainsi que *Ces âmes chagrines*, et cela, par le biais d'un langage tourmenté.

Le Baobab fou est foncièrement l'œuvre de la nostalgie d'une enfance perdue. La narratrice questionne tout en culpabilisant, en se révoltant contre la mère qui n'a pas su tisser de bons liens avec elle et qui l'a abandonnée alors qu'elle était encore toute petite. Le questionnement, « Ah mère ! Pourquoi partais-tu ? » (80), est la manifestation d'un cri d'angoisse et aussi d'une plainte douloureuse. Le départ de la mère, donc la perte de son seul objet de joie, représente un événement douloureux et un malheur pour l'héroïne. Le verbe à l'imparfait « partais » incarne le souvenir du départ et inscrit ce départ en même temps dans la mesure du temps qui ne s'écoule pas et qui déterminera par la suite les péripéties du récit. Mais, il s'agit en même temps d'une durée qui immobilise la narratrice. L'usage de l'imparfait est la manifestation des réminiscences qui s'intensifient et qui deviennent plus proches du moment présent.

Même avant son départ, la mère était un peu distante de sa fille et cela pourrait expliquer pourquoi la narratrice, alors une enfant, jouait seule. Jouant toute seule sous le baobab, la narratrice s'enfonce la perle d'ambre dans l'oreille en voulant faire comme les autres femmes : « Dans mon village, les femmes portaient des perles enfilées des épingles de nourrice aux oreilles. J'avais associé la perle d'ambre trouvée dans le sable à cette image de la femme de mon village pour m'enfoncer la perle dans l'oreille [...] Soudain un cri ! Un cri perçant ! » (30).

S'étant enfoncée dans un gouffre duquel elle devient difficilement récupérable, métaphoriquement parlant, le cri qu'elle pousse à partir de ce gouffre n'atteint guère la mère.

Devenue adulte et face aux difficultés, elle pousse un cri de tourment audible : « Oh Dieu ! Qu'avait fait la mère » (179). Donc elle blâme la mère pour tous ses problèmes, comme nous le verrons dans cet autre extrait : « Je n'avais rien et je cherchais toute l'enfance dans toutes les situations que je vivais dans le pays du remplacement où je m'abandonnais dans le tragique depuis le départ de la mère » (177). L'expression « je cherchais toute l'enfance » est indicative du désir car pour l'héroïne, la perte de son enfance est une perte qui a créé un vide en elle. Mais cette perte se manifeste dans son caractère évolutif : elle débute à la période de la toute petite enfance en passant par la période de l'adolescence pour enfin atteindre l'âge adulte : « Toute mon enfance et toute mon adolescence s'étaient déroulées dans les vapeurs de recherches constantes de l'indéfini » (64). Les mots « vapeurs » et « indéfini » dépeignent l'image du néant d'une vie. Le lecteur a l'impression que la douleur demeure une constante chez la narratrice. Par exemple, de la page 38 à la page 120 du récit, la douleur qu'elle éprouve et exprime est toujours vive. Son paradis d'enfance est à jamais perdu.

De même, le personnage d'Antoine de *Ces âmes chagrines* désire, lui aussi, retrouver son enfance car ayant été beaucoup privé de l'affection maternelle. Mais il y a une différence dans la forme que prend la perte de l'enfance pour Antoine et pour la narratrice du *Baobab fou*. Tandis qu'Antoine vivait sous le même toit que sa mère dans sa tendre enfance mais qu'il est séparé d'elle lorsqu'il devient adolescent et fréquente l'internat, la narratrice du *Baobab fou*, elle, est séparée physiquement de sa mère, très tôt, à l'âge de cinq ans. Mais fondamentalement, les deux personnages expriment le regret et la peine de n'avoir reçu que des bribes d'affection, une quantité d'amour peu signifiante avant la séparation définitive des leurs.

En lisant de près *Ces âmes chagrines*, on remarque une fréquence des mots et expressions relatifs à la blessure de l'enfance chez Antoine. Il nous faut préciser que la référence à cette blessure

est souvent au pluriel. Ainsi, le narrateur évoque les « vieux chagrins » (25), les « vieilles blessures » (114), les « failles » (115) qui habitent Antoine et que nous pouvons cerner comme la métaphore de ce manque qu'il ressent. L'« immense déchirure » (195) en est aussi un qualificatif. Les adjectifs « vieux » et « vieilles » attribuent une « date », « une période d'existence » à sa souffrance, pour montrer que celle-ci remonte à un passé lointain. On a donc affaire à une douleur ancienne, voire « chronique », dont les répercussions perdurent. Comme le remarque le narrateur, ce ressenti prenait « de la vigueur, se chargeant d'intensité à mesure que s'écoulaient les années » (25).

À travers ce roman, la nostalgie de l'enfance inflige des sentiments de tourments au protagoniste sous la forme d'une pesanteur douloureuse. Ce mal-être psychique est comparable à une force destructive qui épuise son être en le laissant vide et affaibli moralement. Le corps d'Antoine se transfigure en lieu de souffrance. Par exemple, le corps d'Antoine est décrit comme « un minuscule corps abritant de si grands tourments » (95).

Tout comme dans les deux œuvres citées ci-dessus, la nostalgie a un grand retentissement dans l'être de Douo, le personnage principal de *Tout ce bleu*. Elle est ancrée dans la douleur de la séparation de la mère qu'il doute de ne jamais revoir. C'est « à l'âge de cinq ans » (15) que Douo est abandonné. Ayant déjà mentionné que la narration de ce récit est faite en alternance, tantôt par un narrateur hétérodiégétique, tantôt par le personnage principal lui-même, le narrateur hétérodiégétique nous décrit « ce fantôme, cet enfant qui savait si mal grandir, ne se consolait pas d'avoir perdu sa mère, et avait les larmes aux yeux chaque fois qu'il se rappelait le jour où elle l'avait abandonné, chaque fois qu'il pensait qu'il mourrait loin d'elle, dans l'anonyme communauté des exilés » (103). L'emploi du mot « fantôme » dans cet extrait montre que le protagoniste se sent vide et les mots « consoler » et « larmes » impriment la tristesse de son enfance.

Le protagoniste, désormais un adolescent, se voit revivre, à travers les réminiscences, le sentiment douloureux d'une heureuse enfance malheureusement coupée court. Chagriné et esseulé, il regrette cette perte : « N'avais-je pas été chassé du paradis, jeté dans un autre monde ? » (91). Si Douo est préoccupé par la question de son enfance, c'est parce qu'elle lui a été dérobée (17) ; un fait témoignant de la méchanceté envers ce garçon et du non-respect de ses droits d'enfant. De ce fait, la projection d'un univers infantile dénaturalisé ne sera pas sans conséquence. Il se perpétuera dans l'intériorité du protagoniste une angoisse de salut : « l'angoisse du salut m'obsédait » (98), constate le narrateur. Mais comment comprendre cette idée du salut à laquelle il fait référence ? La réponse se rapporte à la foi en Dieu, au salut divin, car pour Douo, « [sa] vie ne semblait rien en elle-même ; seule la parole divine, la louange pouvaient lui conférer une valeur et, en un mot, la sauver » (98).

Au demeurant, la nostalgie du bonheur perdu entraîne le sentiment du chagrin : « [...] le manque d'amour maternel, que toutes mes passions d'adolescent avaient tenté d'occulter [...] en prenant un masque, cette privation n'avait fait que changer de nom, et elle n'en était pas moins chagrin » (117), raconte le narrateur. Douo porte en lui la perte de son enfance comme une « ancienne blessure » (112), « ses blessures » (23) étant devenues des « plaies à vif » (23). La tristesse de Douo est ponctuée par son expérience du « déchirement » (19). Il se souvient de sa vie de bonheur perdu :

Sans doute ne connaissais-je de lien plus âpre, plus tendre que ce passé à jamais révolu, les réminiscences d'un temps qui, loin de m'apaiser, risquaient au contraire de rouvrir en moi une ineffaçable blessure » (104-105) ; « [...] c'était la nostalgie qui entravait, qui déchirait : elle était attente, désir d'une autre vie, ailleurs, que je n'attendrais pas, et le plus cruel, c'était qu'elle s'acharnait à rappeler à grands cris le paradis perdu (115-116).

Le fait de décrire la nostalgie comme une « attente », comme un « désir », peut l'inscrire dans l'espoir que nourrit le personnage d'une retrouvaille avec sa mère. Ce désir l'épuise moralement : « Je ne savais quelles forces de destruction étaient en moi, à l'œuvre depuis toujours, si bien que toute ma vie avait été une lutte ou une ruse constante avec elles ; à ce vain, à ce douteux combat pour préserver, un bonheur déchiré, j'avais dû, des années durant, dépenser le plus clair de mon énergie et comment cette perte vive ne m'eut-elle pas laissé vide et démuné ? (101-102). Penser devient douloureux pour le protagoniste. Les réminiscences sont douloureuses car elles ne font qu'empirer ses blessures intérieures. Mais c'est lorsqu'il se trouve en exil, en France, que la nostalgie est vivifiée (104).

La nostalgie est une douleur de la mémoire comme on l'a vu chez Antoine de *Ces âmes chagrines* ainsi que chez l'héroïne du *Baobab fou*. Mais chez Douo de *Tout ce bleu*, il s'agit des sentiments paradoxaux, ambivalents, des sentiments doux-amers, à savoir, le regret du paradis perdu exprimé par le sentiment du rejet, de l'isolement, du manque, comme nous l'avons vu dans les extraits ci-haut, mais en même temps l'amour intact pour la mère, car elle l'a entouré d'une affection profonde durant le peu d'années passées ensemble. Le grand amour qu'il porte à la mère est démontré ici : « [...] j'avais été un enfant plein de ma mère, j'avais agi tout entier dans la pointe vive de l'excès et de la démesure » (69). La présence des mots « plein », « excès », « démesure », dans ce passage, montre l'attachement et l'amour profond du protagoniste pour sa mère. Bien que menant souvent un combat psychique, à travers l'activité mémorielle constante, Douo hérite et revit aussi cette bonne enfance d'antan, à travers l'imagination : « Le soir, dans la chambre du couvent, Douo-Papus se revoyait blotti contre les seins, fleuris, bourgeonnants de sa mère » (49). Cette bonne enfance se caractérise par une remémoration des émotions heureuses. Puis le narrateur nous informe davantage sur cet état d'âme de bonheur : « Ce recours définitif aux souvenirs, je

n'en reviendrais plus, je m'endormirais pour toujours avec eux, blotti contre les images de mon enfance et les premiers jeux avec ma mère. Le seul temps de ma vie où je fus pleinement heureux, où le seul moment présent suffirait à me combler, ne se distinguait plus de la nostalgie » (66). Ces propos du narrateur nous font comprendre la raison pour laquelle il se considère désormais comme un « être de mémoire » (69). Alors, à travers l'activité mémorielle, il parvient en quelque sorte à conserver son unité psychique.

Mais ces sentiments pénibles et palpables, sont aussi mis en évidence à travers l'épreuve de la souffrance par des personnages qui n'ont pas du tout connu d'amour parental. Pour eux, la recherche des parents qui les ont abandonnés a pour but de combler le manque ressenti au moment même où se déroule le récit. Car, ils grandissent avec l'évolution des récits.

2.1.2 Le sentiment d'abandon et la quête de retrouvailles chez les personnages abandonnés à eux-mêmes

Les romans *Petit Piment* et *Père Inconnu*, à la différence des trois autres déjà évoqués, mettent en scène une autre catégorie de personnages, des enfants mal-aimés qui souffrent du fait de n'avoir pas du tout connu d'amour parental. Ils n'ont pas de mémoires de leur enfance passée auprès de leurs parents. Ils vivent l'absence et l'abandon par ces adultes qui les ont rejetés. Le désir de retrouver leurs géniteurs demeurera tout au long des récits la force motivante d'une sempiternelle quête. Mais ce désir devient aussi un désir douloureux car les personnages sont dans une attente mêlée d'une constante inquiétude, de doute et de souffrance.

Dans *Petit Piment*, nous ferons le portrait des deux personnages principaux. Il s'agit du personnage éponyme et son ami Bonaventure dont nous avons déjà évoqué le problème d'abandon auquel ils font face dans le premier chapitre. Les deux garçons, alors bébés et ayant le même âge,

ont été abandonnés devant les portes de l’orphelinat de Loango : « Quand la jeune mère débarqua avec Bonaventure dans ses bras à la porte d’entrée de l’institution, j’étais déjà là, depuis une semaine, et nous étions âgés de deux mois tous les deux... » (71), affirme le narrateur. Il est bien évident que les deux garçons n’ont aucun souvenir de leur enfance passée auprès des leurs, particulièrement de leurs mères. Mais si Petit Piment supporte mieux la peine de son abandon que Bonaventure, c’est peut-être parce qu’il n’a aucune personne à blâmer, aucun « référent », pour ainsi dire. C’est aussi peut-être parce qu’il est plus fort que Bonaventure, celui-ci étant un jeune garçon très sensible. Nous avons vu dans le premier chapitre comment Petit Piment agissait comme un grand-frère et protégeait Bonaventure. Pour Petit Piment, le ressenti de la douleur causée par le manque n’advient pas de façon abrupte, il est progressif. La lecture nous donne à voir qu’il ressent pour la première fois la douleur lorsqu’il perd Papa Moupelo, le prêtre de l’orphelinat qui est aussi comme le père qu’il n’avait pas eu et ensuite Sabine Niangui, celle qui est presque une mère pour lui. Mais c’est avec la disparition de Maman Fiat 500, celle qu’il appelait « maman », que sa douleur s’est exacerbée. La preuve : c’est la perte de Maman Fiat 500 qui occasionne son aliénation mentale, après qu’il l’a cherchée sans la retrouver.

Pour ce qui est de la protagoniste de *Père Inconnu*, elle nourrit l’espoir de renouer avec son père qui avait été absent pendant huit ans, car il avait abandonné sa mère au moment de la grossesse : « Huit ans, pensai-je. Mon âge. Son absence du village avait la même durée que ma vie » (37). Et pendant ces huit années d’absence, la narratrice nous renseigne : « Je ne l’avais vu qu’une demi-journée, il y avait quatre ans maintenant » (58). Grandissant seulement auprès de sa mère, elle se voit entourée d’affection. Mais cette présence et affection maternelles ne la comble pas entièrement. L’absence du père crée en elle un désir douloureux : « [...] le désir d’un père [...] me tourmentait » (14) ; « ...J’en étais malade » (16). Ces passages traduisent le manque viscéral, un

sentiment qui émane des profondeurs des entrailles. On peut voir ici le phénomène de somatisation du manque car le mal psychique cause un mal physique léger. Il s'agit donc d'un désir transperçant qui s'exprime à travers un cri douloureux : « Ah mon père ! Mon père ! Pourquoi abandonner ta mignonne petite fille [...] » (43). L'appel renferme angoisse et désespoir. La narratrice se pose tant de questions qui demeurent sans réponse. On peut voir également dans cet extrait un intertexte religieux avec la passion du Christ où le Christ est abandonné par son Père au moment où le fils a le plus besoin du Père. De la même manière, la jeune fille est abandonnée par son père à une période de la vie où tout enfant a besoin d'un père pour mieux se forger une identité.

Tous ces exemples lexicaux que nous avons puisés dans *Père Inconnu*, *Le Baobab fou*, *Ces âmes chagrines*, *Tout ce bleu* et *Petit Piment*, inscrivent en filigrane le poids de la souffrance que portent les personnages en leur for intérieur. La perte, sous la forme de la nostalgie de l'enfance ainsi que de l'épreuve de l'abandon au moment où se déroule le récit, ouvre définitivement les yeux des personnages sur leurs malheurs, des malheurs devenant comme des spectacles qui se rejouent sans arrêt. La cumulation des douleurs ressenties transforme, évidemment, les personnages en êtres d'une fragilité et une sensibilité extrêmes.

2.1.3 De la « froideur » à l'appel aux sens

Dès *l'incipit* des récits, les personnages sont mal situés à l'intérieur de leurs unités familiales. Ce positionnement influera sur le développement de certains comportements et émotions, à l'instar du trait affectif d'un noyau froid, d'un froid douloureux. Pour mieux comprendre cette notion, l'analyse portera sur trois œuvres, à savoir *Le Baobab fou*, *Père Inconnu* et *Ces âmes chagrines*.

L'absence de communication étant une caractéristique du milieu familial de la narratrice du *Baobab fou*, elle raconte un temps passé en famille et où la sensation de froid envahit son être : « Tout le temps que j'étais restée chez le frère, j'avais froid. Dans le cœur, dans l'âme, dans les rapports » (140). On peut remarquer que le « froid » résidant dans le cœur de la narratrice est métaphorique d'un sentiment de pesanteur, d'une douleur sourde, diffuse. L'extrait prend l'allure d'une gradation ascendante : on part de l'aspect corporel qui est le cœur pour aller vers l'âme et enfin s'ouvrir grandement sur les rapports humains. Cette suite d'évocations suppose une progression qui crée un effet d'amplification afin de montrer que tout tourne ultimement autour des relations humaines. Donc la froideur est ce qui caractérise désormais les rapports entre la narratrice et les membres de sa famille. Lorsque le frère de la narratrice meurt, elle pleure sa mort « dans une cage d'escalier froide » (148) et non en famille. Autrement dit, elle pleure la mort du frère dans la solitude. Elle questionne : « Comment les choses, les rapports en étaient-ils arrivés à un tel point que je ne pouvais plus pleurer en famille et encore moins rire. La famille ! » (148). Alors, la chaleur humaine lui manque profondément. Tout se glace autour d'elle.

Pour la narratrice de *Père Inconnu*, les câlins que fait le « père externe » (qualificatif qu'emploie la narratrice à l'endroit du père de Frérot son demi-frère) à son petit frère lui inspire l'envie tout en la rendant sensible car elle découvre que le petit frère a un père à part et qui est aussi bien présent : « J'étais devenue tellement sensible que cette découverte me glaça et donna un tour de clé supplémentaire à mon enfermement » (19). Nous pouvons lire dans ces propos que la narratrice est devenue jalouse du fait du manque qui l'a toujours habitée. Pour ce faire, on peut assimiler le mot « sensible » à la froideur qui caractérise la narratrice. On observe aussi que la présence du verbe « glaça » impute un effet engourdissant à son être. L'adjectif « supplémentaire » montre qu'elle vit tout le temps l'épreuve de l'enfermement, en ressentant un cercle se refermer

de plus en plus autour d'elle. Cette idée est renforcée par la présence de l'adjectif possessif « mon » précédant le mot « enfermement ».

La froideur comme critère de caractérisation des personnages se manifeste également chez Antoine dans *Ces âmes chagrines*. La récurrence des événements angoissants dans la vie de ce personnage a fini par produire une douleur dont la froideur est l'un des symptômes. Juste en le fixant d'yeux, la froideur se perçoit. Rappelons qu'Antoine aspire devenir une vedette de cinéma. Monsieur Herbert voudrait choisir Antoine pour le rôle d'une farce métaphysique. Alors Antoine lui demande pourquoi l'avoir choisi et M. Herbert lui répond : « Je te sens proche de cette figure. Quelque chose dans tes yeux indique une froideur en toi, que tu n'as pas créée » (161). Ainsi, Antoine est trahi, malgré lui, par sa personnalité. Au demeurant, « il se faisait appeler Snow » (17). Ce sobriquet, qui se traduit en français par « Neige », peint l'image d'une âme glacée, froide, donc incapable d'émettre de la chaleur. La blancheur de cette substance, (Snow), signifierait également l'affaiblissement des forces dont la pâleur est un attribut pour le protagoniste. De fait, pour reprendre les mots d'Anne Rochebouet, « le blanc, s'il peut être une couleur, renvoie aussi à un manque, une absence » (51). À cet effet, on peut penser au rôle qu'a joué la mère dans cette transformation négative du jeune garçon. Le narrateur raconte : « Elle se disait que c'était sa faute s'il était dur. N'était-ce pas elle qui en avait fait un être au sang glacé en le confiant à des étrangers ? » (CAC 26). L'usage du mot « dur » dans cet extrait est synonyme de froideur et l'expression « un être de sang glacé » est la périphrase de cette même qualité émotionnelle. De fait, le froid en lui est extériorisé pour devenir une douleur manifestée. À cet effet, on peut affirmer que « la modification des affects, de l'essence de l'affect donc, semble se signaler par une modification sensorielle » (Waledisch 28). On est donc ici face à un appel aux sens afin de permettre au lecteur de mieux comprendre les remuements intérieurs du personnage.

Mais, du côté positif, la « froideur » devient aussi un élément protecteur, une sorte d'immunité contre les adversaires. Elle fonctionne comme mécanisme de défense pour le protagoniste. Le narrateur nous le confirme : « Le jeune homme [Antoine] avait appris à cultiver une certaine froideur pour se préserver des bouillonnements qu'il sentait parfois venir en lui » (CAC 62). Ainsi, le sentiment de « froid » rimant avec « effroi », peut exprimer le désir conscient ou inconscient du protagoniste de se garder de toutes ses frayeurs, venant tantôt des remuements intérieurs, tantôt de l'attachement ; car s'attacher aux autres le positionnera au seuil de la vulnérabilité. La valeur connotative de la froideur étant la douleur, nous pouvons avancer avec Bernard Duplan (2015) qui établit dans ses recherches en psychologie sur des processus algiques, antalgiques et transférentiels propres à la douleur, que la douleur ne peut pas être considérée uniquement comme un symptôme à valeur déficitaire. Elle apparaît à la fois comme une sensorialité protectrice, suscitant le lien, avec des difficultés d'autant plus grandes qu'il existe une problématique narcissique identitaire sous-jacente.

Antoine, ayant vécu les affres d'une mère morte, ce froid affectera sa vie psychosocioaffective. Devenu adulte, il « se sentait bien plus vulnérable que dans son enfance » (CAC 152). La quête de sérénité et d'assouvissement prédisposent Antoine à des relations interpersonnelles fragiles. Il ne se montre pas sensible aux besoins d'autrui. « [Le] jeune homme n'aimait pas les femmes, n'aimait pas les gens en général » (97). Donc l'état intérieur d'Antoine est extériorisé sous forme d'un détachement excessif de l'autre, surtout dans ses rapports avec son demi-frère, Max. Nous pensons avec Estellon Vincent (2013) que le phénomène désastreux d'une mère morte entraîne « la perte de la vitalité des échanges, la fragilisation du socle narcissique (de la confiance en l'identité en tant qu'elle engage une mêmeité d'être), la perte du socle de la confiance en l'autre, fragilisation extrême de la croyance dans le lien [...] » (para. 1). Bref, Antoine

fait porter à l'autre le poids de son manque, ce qui explique la crainte de la mère, Thamar, que ce dernier ne fasse d'autres victimes. Il escroque autrui sans vergogne. Il réclame un grand pourcentage du salaire de son frère Max pour lui avoir prêté sa carte d'identité pour le travail. Antoine pose cet acte dans l'intention de punir, de nuire à Max car celui-ci a reçu plus d'affection que lui.

Outre la dimension psycho-socio-affective, la vie psychosexuelle d'Antoine est également souffrante car comme l'affirme Vincent Estellon (2013), « l'enfant développe un noyau froid qui sera ultimement dépassé mais qui laisse une marque indélébile sur les investissements érotiques des sujets en question » (para.1). Énumérant ce qui constitue l'une des fonctions maternantes, le narrateur nous fait part du regret qu'affiche le protagoniste du fait de ne pas avoir reçu de sa mère des conseils sur comment se comporter envers les filles. (Nous paraphrasons CAC 59-60). Il ressort de ces propos que les relations intimes sont marquées par le manque et l'absence. L'amour s'avère difficile voire impossible. Antoine ne peut s'attacher émotionnellement dans ses rencontres amoureuses. Il ne jouit que des plaisirs charnels et s'en lasse aussitôt. Comme exemple, citons le cas de sa copine, Bérengère : « Il prenait cette relation pour ce qu'elle était : pas grand-chose [...] Il l'oublia sitôt qu'elle fut hors de sa vue » (73-74). De ce fait, les problèmes affectifs se voient directement liés aux problèmes érotiques. Les relations intimes se compliquent aussi pour Max, le demi-frère d'Antoine et le narrateur en détermine directement la cause : le manque d'amour maternel :

Les années s'étaient écoulées sans souci majeur pour Maxime. Seule sa vie amoureuse avait souffert de ces circonstances particulières, non parce que les femmes étaient inaccessibles, mais parce qu'il n'avait pu se résoudre à s'y fier. Les femmes, on pouvait

les aimer, pas se reposer sur elles. Aussi n'avait-il eu que de très brèves aventures, des relations hygiéniques, bien que non tarifées, il y avait tenu. Quelquefois, songeant à cet aspect des choses, il se disait, sans jamais en parler à quiconque, qu'il aurait peut-être vu tout cela d'un autre œil, si sa mère, la première femme de sa vie, ne s'était pas si brutalement soustraite à ses regards [...] (55).

À cause de l'absence de la mère parce qu'elle a choisi d'aller vivre en France, l'éducation sentimentale de Max est restée inachevée, voire manquée. Mais on peut observer également que l'usage du verbe « soustraite » transcrit l'idée d'un arrachement, d'une déchirure de la peau de la mère (une peau commune) occasionnant une blessure narcissique, tel que l'explique Didier Anzieu dans sa théorie du Moi-peau (1985). Celui-ci élabore huit fonctions que représente le Moi-peau, parmi lesquelles nous retenons celle dénommée « *Soutien de l'excitation sexuelle* ». Selon Anzieu, le Moi-peau capte sur toute sa surface l'investissement libidinal et devient une enveloppe d'excitation sexuelle globale (127). Allant dans le même sens que Vincent Estellon précédemment cité, le psychanalyste Anzieu affirme que, « si le soutien de l'excitation sexuelle n'est pas assuré, l'individu devenu adulte ne se sent pas en sécurité suffisante pour s'engager dans une relation sexuelle complète aboutissant à une satisfaction génitale mutuelle » (128). Nous pouvons observer que l'absence d'un corps à corps avec la mère nuit à la vie érotique de ces deux frères car le concept du Moi-peau met en exergue la relation mère-enfant, et dans ce cas particulier, une relation mère-fils difficile et souffrante.

Dans une autre perspective, on remarque que la froideur et ses connotations d'inertie, de langueur, de mort, iront jusqu'au point d'exercer un effet engourdissant sur tout le corps d'Antoine. Le narrateur raconte :

S'étant rendu un soir dans un club privé, on s'y trémoussait. Or, il ne lui avait jamais été agréable de remuer son corps. Il n'avait ni le sens du rythme, ni la capacité de coordonner ses mouvements de manière suffisamment précise pour ne pas appeler sur lui toutes les humiliations. C'était peut-être quand il devait danser qu'il prenait conscience de son désarroi, de son inaptitude à dépasser ses vieilles blessures (CAC 114).

On voit se révéler ici un manque de liaison âme-corps-esprit. Ceci montre l'extériorité d'un être en perpétuel mal.

Cet effet d'engourdissement ou de la perte des sensations est perceptible aussi chez l'héroïne du *Baobab fou*. La narratrice affirme : « Je n'avais plus la notion des larmes amères depuis le départ de la mère de la maison familiale, ni celles des joies instantanées depuis la fois où j'avais pris le train pour aller rejoindre la mère un an après son départ » (138). L'énoncé tout entier est évocateur de la perte de la vitalité dans la relation mère-fille. Le fait de ne plus rien sentir est suggéré par les phrases négatives « n'avais plus la notion des larmes amères [...] ni celles des joies instantanées ». Mais l'effet d'engourdissement atteint même le langage. C'est le caractère indicible du trauma qui provoque la crise du langage chez la narratrice : « Il y a des foules de sentiments, de multiples ressentiments que nul ne peut dire, encore moins décrire. Je crois que tout ce qui se passe en nous, nous ne l'exprimons jamais entièrement. Car cela nous dépasse » (51), constate la narratrice. Ce passage indique que parfois les mots sont insuffisants ou inaptes à décrire véritablement nos sentiments les plus profonds. Cette crise de langage est le reflet d'une intériorité engourdie, crispée, capable d'influencer le processus langagier. Alors, le ressenti du manque chez la narratrice, atteint, en effet, un état insondable, indéfinissable.

Demeurant dans la logique du caractère indicible du trauma dont fait l'expérience la narratrice du *Baobab fou*, on remarque que la narratrice homodiégétique de *Père Inconnu* a une perception pareille. À titre d'exemple, on peut évoquer la réussite au CEPE qui ne lui procure pas autant de joie (49), contrairement aux attentes du lecteur. Mais, il nous faut signaler la différence dans la fonction du langage chez ces deux héroïnes : tandis que pour la narratrice du *Baobab fou* la douleur est si profonde que les mots lui manquent ou ne sont plus aptes à l'exprimer, cette douleur s'exprime à travers l'image chez la narratrice de *Père Inconnu*. La narratrice affirme : « Je crois que nous épuisons parfois nos joies et nos douleurs longtemps à l'avance. Si bien que lorsque l'événement attendu arrive, nous sommes comme des cordes distendues qui ne vibrent plus » (49). La proposition « comme des cordes distendues qui ne vibrent plus » est une comparaison qui donne à imaginer la perte de la voix. Donc c'est le mot qui traduit l'image de la souffrance sans le décrire en détail. Comme l'affirme Cristina Solé Castells, en référence à l'univers romanesque de Boris Vian, « la vraie douleur, la plus profonde et cuisante, est celle qui ne s'exprime pas au moyen des mots » (202). Ainsi, la douleur que vivent ces deux héroïnes se distingue par son caractère indicible.

En somme, on a pu voir autant d'images de froid qui révèlent le sentiment de mal-être des personnages. Mais au-delà de la perception de la douleur comme une sensation du froid, cette douleur creuse dans l'être des personnages pour approfondir le vide qui s'y loge.

2.1.4 Des personnages creux

Nos analyses, jusqu'ici, démontrent que le manque « exerce ses sévices » (Bec 568) contre les personnages. Marqués par une souffrance débiliteuse dont la violence inouïe du manque est à l'origine, ces derniers sentent un creux dans leur être. Ils sont devenus des « entités creuses ». C'est

comme le remarque Madeleine Borgomano (2022), « c'est dans ces enfances douloureuses que se sont construits les personnages vides, creux et même odieux qui servent de "héros" dérisoires aux romans » (2).

Dans *Père Inconnu*, les camarades de classe rappellent constamment à la narratrice qu'elle est bâtarde et cela lui fait mal. Elle vit donc dans la peur d'être jugée et rejetée par ceux-là. La douleur s'était « logé » dans son cœur (16). Pour cette raison, elle s'écrie : « Et je pleurais. J'étais devenue une fontaine de larmes qui coulait sans arrêt » (17). De la même manière, la narratrice du *Baobab fou* décrit, elle aussi, sa douleur comme émanant d'un lieu profond qui est celui de son âme : « Les larmes coulaient de ce puits de solitude qu'était mon âme. Je me laissais pleurer et m'entendais parler de suicide » (171). À l'image du creux caractérisant cette narratrice peut s'ajouter le vide qui [l']emplissait et qui devient profond en elle (120). En fait, c'est ce vide qui l'emplit qui fait jaillir en elle les larmes. Ces évocations à propos des deux protagonistes peignent l'image d'une noyade dans la douleur. On peut lire dans ces deux passages une sorte d'intertextualité, saisissable à la fois au niveau de la syntaxe et de la sémantique. Soulignons que l'apparence des vocables « fontaine », « puits », appartenant au même registre, situent, en particulier, le creux de ces protagonistes dans le champ sémantique d'une source d'eau, soit dans la métaphore aquatique. En outre, les verbes à l'imparfait « coulait » et « coulaient », décrivent l'écoulement des larmes pour donner à celles-ci un caractère infini, intarissable. Ainsi, ces deux protagonistes sont présentées comme des « réceptacles » qui font générer en elles des larmes. Elles se noient dans ces larmes. Ces deux extraits illustrent bien un rapport de dialogue. Le « rapport de dialogue » est un concept proposé par Bakhtine dans son ouvrage *Problèmes de la poétique de Dostoïevski* (1970). Il y soutient que, « si deux jugements sont répartis entre deux énoncés différents appartenant à deux sujets différents, naîtront entre eux des rapports de dialogue » (214).

Pour Bakhtine, l'idée des « deux jugements » s'associe à un rapport logique d'identité mettant l'accent sur des « jugements parfaitement identiques » qui produiront, par conséquent, un seul et unique jugement écrit (ou prononcé). (Nous paraphrasons 214). On peut donc remarquer dans le rapprochement de ces deux passages, un rapport logique d'identité permettant au lecteur de cerner l'ampleur de la problématique de la douleur liée au manque, une douleur qui est ressentie plus ou moins au même degré par les personnages. Ultiment, on peut y voir une préoccupation textuelle identique participant du grand projet esthétique propre à la problématique du manque.

Si à travers *Père Inconnu* et *Le Baobab fou* le manque se présente dans son caractère « passif » car le creux qu'il crée y est déjà et fait jaillir la douleur comme du volcan, il acquiert un caractère plutôt « performatif » à travers *Tout ce bleu* : « Le glaive du ressentiment perçait en moi » (104), dit le narrateur. Le manque comme métaphore du « glaive du ressentiment » est ce qui perce l'être du protagoniste pour lui faire mal. Ce caractère « destructeur » du manque se réitère dans le propos suivant : « [...] le manque [...] s'était creusé en lui, et l'avait acculé à l'imaginaire » (50). Soulignons que cet énoncé « s'était creusé », bien qu'au passif, peut bien se comprendre aussi dans son rôle performatif d'autant plus que l'action du creusement s'effectue. Ayant subi l'acte du creusement, l'effet du vide se produit chez le protagoniste. Le vide devient, conséquemment, le mode de caractérisation du protagoniste : « [...] il n'était plus lui-même qu'un grand vide autour de ce point infime et inoubliable » (50). Le sentiment de ce « grand vide » correspond à la nullité de l'existence pour Douo. Le narrateur évoque aussi l'idée des réminiscences étant capable de rouvrir en Douo (104) des blessures ineffaçables. A travers l'usage du mot « rouvrir », on peut voir que le percement de l'être du protagoniste qu'effectue le manque se répète. Et d'ajouter : « je n'avais pas dix-huit ans et je survivais à un monde mort qui s'était englouti en moi » (104). On peut constater à travers cet énoncé que l'expression « monde mort »

peint une image sépulcrale, donc une autre image du creux du protagoniste. Elle est la métaphore du paradis perdu pour Douo. Le syntagme verbal « je survivais » dénote le fait d'endurer une épreuve et l'idée que vaincre cette épreuve s'avère une lutte difficile. Mais la forme verbale transitive « englouti » donne une image encore plus forte comparée aux deux premières, celle d'être enseveli, d'être avalé par le creux qui l'habite et qui le définit. Comme si cela ne suffisait pas, le narrateur nous décrit encore l'image du protagoniste que nous voyons « s'enfoncer dans le néant troué d'images d'une mémoire trompeuse et ravaudée » (13). L'emploi ici du pléonasme « s'enfoncer dans le néant troué » sert à intensifier le sentiment du vide dans son être. Le manque s'est donc accaparé de tout son être.

Alors on peut voir dans toutes ces descriptions que le mot se creuse comme le fait l'être des personnages. Mais la douleur du manque n'est pas seulement un sentiment individuel, elle peut être aussi collective ou partagée.

2.1.5 De la relation de symbiose ou quand la douleur se ressent mutuellement

La symbiose désigne « l'association étroite entre deux ou plusieurs organismes différents, mutuellement bénéfique, voire indispensable à leur survie ²⁰ ». Elle désigne aussi au sens figuré, « la relation marquée par une union étroite et très harmonieuse ³ ». Dans le contexte psychanalytique, ce terme rend compte de la relation mère-enfant. Lorsqu'Alice Balint introduit ce terme dans son article « Love for the Mother and Mother-Love » (1949), elle y partage l'idée que « la première relation mère-enfant, désignait, pour certains, un état où les intérêts de l'un coïncidaient avec les intérêts de l'autre » (Cité par Darian Leader 43). En d'autres termes, la notion de symbiose

²⁰ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/symbiose/76048>

³ Ibid.

convoque l'idée de l'harmonie, et dans notre contexte, l'harmonie entre le couple mère-enfant. Comme le disait Simone de Beauvoir, « l'enfant fait la joie de sa mère et inversement tout enfant est heureux grâce à sa mère ». La quête de l'équilibre psychique et du bien-être affectif n'est pas l'apanage des seuls protagonistes en souffrance. À travers les textes, on peut voir aussi des mères qui vivent la misère affective et psychologique du fait de l'arrachement des enfants de leurs côtés. Elles vivent ainsi le manque de l'enfant. Cette notion s'illustrera à travers deux romans : *Père Inconnu* et *Tout ce bleu*.

La notion de la relation de symbiose est représentée parfaitement dans *Père Inconnu*. On voit dans cette œuvre que la mère de la narratrice est autant chagrinée que sa fille. La narratrice nous fait part de la souffrance de sa mère à son égard : « Ma mère était malade de mon chagrin. Elle ne trouvait qu'un remède pour me sortir de mon angoisse : l'oubli de mon père. Et elle mettait toute son application pour y parvenir » (45). Donc la mère reconnaît le déficit affectif de sa fille et en est touchée. Mais, à un autre niveau, la mère de la protagoniste fait, elle aussi, une expérience personnelle de la souffrance du manque. Lorsque son compagnon part avec leur fils, Frérot, elle en souffre de manière atroce : « Ma mère abandonnée commença à maigrir. Elle soliloquait comme une folle. J'avais pitié d'elle. Elle semblait être en proie à une tristesse plus grande que la mienne. Mais laquelle ? Était-ce la déception amoureuse ? Était-ce le départ de Frérot ? Elle sombra dans une torpeur qui ne semblait pas devoir prendre fin » (22). La narratrice ignore la raison exacte de la souffrance de sa mère. Mais, que cette souffrance provienne de la perte du fils ou de celle de l'amant, le manque de présence humaine y est central. Le schéma du manque représenté ici est de cet ordre : d'une part, la protagoniste ressent la douleur causée par le manque du père, d'autre part, la mère ressent la douleur causée par le manque du fils et ou de l'amant. Mais dans un sens large, on peut voir une certaine réciprocité dans les sentiments. Le sentiment de peine entre mère et fille

est assez mutuel ; elles sont toutes deux en manque d'une présence. Le manque est, en effet, vécu à deux, créant ainsi un espace d'amoindrissement de son effet douloureux. Pour preuve, la narratrice fait une affirmation qui peut convaincre le lecteur : « Nous étions à présent deux femmes malheureuses qui pouvaient se soutenir mutuellement » (22). Alors, désormais, la souffrance du manque peut se partager entre mère et fille.

En référence à l'univers romanesque de Gaston Paul-Effa, la critique, Elizabeth Yaoudam, écrit : « [l'] univers effaien est peuplé d'êtres solitaires qui se complètent [...] » (121). Dans *Tout ce bleu*, tandis que le fils est privé de son enfance, la mère, elle, est privée de sa maternité. Quelques descriptions imagées rendent compte d'une fusion, d'un corps à corps entre la mère et le fils : « Elle rêva qu'elle et Douo n'avaient qu'une paire d'épaules, qu'une seule et même paire de hanches, que l'enfant n'avait pas encore émergé de son ventre et qu'elle l'y garderait encrypté » (12). Le narrateur poursuit : « Maintenant, on lui prenait son enfant, le seul être de chair et de sang avec lequel elle communiait à l'extrême de la sensation. [À la surface] de son front, de ses joues, de ses yeux, Douo ressentait les contractions du visage de sa mère. Noués l'un à l'autre, la mère et l'enfant chaviraient » (13). On peut déduire de cette scène qu'ils ressentent tous deux la douleur de la séparation à travers l'image de la séparation physique, bien que Douo soit un bébé. Mais le protagoniste nous parlera tout au long du récit de cet « arrachement » de sa mère, suggéré par la métaphore de la naissance ou de l'accouchement dès le début du récit (13, 14). Mais, même dans la séparation, et comme dans une expérience télépathique, la mère et le fils ressentent tous deux la peine de cette séparation de façon assez identique : « La vie de ces deux êtres, mère et fils, entravée, mutilée. En partie l'un par l'autre, l'un à cause de l'autre, empêchés de s'accomplir tous deux. Et dans leur amour même mutilé, par leur incurable vocation au sacrifice. Seule maintenue entre eux l'ombre même de Dieu » (71). Le fait d'évoquer Dieu peut signifier que cet Être divin sera la seule

source de leur salut. Car, on constate la grande foi que Douo a déjà en Dieu. Mais si l'expérience de la douleur liée au manque est visible chez Douo, c'est dans le diptyque *Mâ* que les pleurs de la mère sont rendus plus évidents à cause de la perte de son fils.

On peut donc affirmer, à partir de l'analyse de ces deux œuvres que, les couples mère/fille, mère/fils vivent tous deux, et de façon assez identique, la souffrance du manque.

2.2 De la douleur manifestée : une lecture psychanalytique

Le parcours de la question de la douleur morale révèle une douleur qui ronge les personnages dans leur intériorité certes mais acquiert progressivement un caractère physique ou corporel. C'est-à-dire, la douleur liée au manque devient aussi tangible, palpable, matérielle, manifeste. Notons que l'analyse de la douleur manifestée est notamment d'ordre psychanalytique. Dans le roman francophone d'Afrique sub-saharienne, le portrait du corps-souffrant a souvent été fait en rapport aux mutilations physiques, donc aux éléments de causalités externes. Or, on remarque que le corps assume une nouvelle fonction de « code langagier » en ce sens qu'il donne désormais voie au manque et, inversement le manque fait souffrir le corps. Il s'agit de « la rencontre du sentiment et de l'organique » (Waledisch 32). Dans ce sous-chapitre, nous discuterons de trois éléments majeurs dans notre corpus qui établissent le rapport du corps à la douleur liée au manque, à savoir la description que fait le narrateur de *Ces âmes chagrines* au sujet de la relation que le personnage d'Antoine entretient avec sa peau (cela est de l'ordre psychosomatique), ensuite l'aveu de la narratrice du *Baobab fou* sur sa sexualité et enfin la description de la maladie neurologique dont souffre Petit Piment. Nous mettons dans ce dernier cas l'emphase sur la perturbation dans les fonctions et mouvements normaux de l'organisme.

2.2.1 Le concept du « Moi-peau » dans *Ces âmes chagrines*

Nous abordons la question de la peau comme un prisme à travers lequel interroger la douleur liée au manque. La peau est l'enveloppe extérieure du corps, une couche sensorielle qui permet à l'homme d'interagir avec le milieu extérieur. Didier Anzieu (1985) définit ainsi le « Moi-peau » :

[U]ne figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même comme Moi contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps. Cela correspond au moment où le Moi psychique se différencie du Moi corporel sur le plan opératif et reste confondu avec lui sur le plan figuratif (29).

Tel que le conçoit Didier Anzieu, on ne peut saisir la peau seulement comme une enveloppe physique ; elle a aussi une fonction psychique dont il faut tenir compte. Pour lui, « la peau a une importance capitale : elle fournit à l'appareil psychique les représentations constitutives du Moi et de ses principales fonctions » (119).

Selon Anzieu-Premmeur, « le contact de la peau, le toucher maternel associé au « *holding* » et les expériences précoces sont décrites dans leur rôle fondamental pour le développement du Moi et du fonctionnement inconscient à l'âge adulte. Le Moi-peau, c'est une métaphore de la peau qui recentre l'enfant dans une « continuité amoureuse » (18). Elle ajoute que « le Moi-peau fait référence à l'internalisation d'une capacité de ressentir, contenir et transformer sensations et émotions en représentations et affects, plus tard en pensées. C'est une interface qui permet le sentir [...], être touché et se toucher soi-même [...] Le contact avec le corps maternel à l'occasion des soins et de la tendresse donne le sens d'une peau continue et commune avec la mère » (Ibid., 18).

Dans *Le Baobab fou*, nous lisons : « [...] Comme c'était différent au village ! Où l'enfant était collé à la mère à tous les moments de la vie » (171). On peut saisir ici le niveau d'attachement en termes de l'allaitement fréquent, le port au dos, le sommeil aux côtés de la mère, etc. Autrement dit, et pour utiliser les mots du psychanalyste anglais, John Bowlby, « l'attachement serait le premier mode de relation du bébé au personnage maternel. Il se construirait lors des premières années de la vie et serait favorisé par cinq éléments : la solidité du portage, la chaleur de l'étreinte, la douceur du toucher, l'échange de sourires et l'interaction des signaux sensoriels et moteurs lors de l'allaitement » (Cité par Sylvie Consoli 198). Ce niveau d'attachement corporel permet de créer un lien fort entre la mère et l'enfant.

La peau fantasmatique commune de la mère et de l'enfant les tient attachés (dépendance symbiotique mutuelle) mais anticipe leur séparation à venir. L'épreuve de la séparation effacera la peau commune dans une épreuve de double intériorisation, celle de l'interface qui devient enveloppe pour les contenus mentaux, et celle de l'entourage maternant qui donne jour à des pensées, des affects et des fantasmes ²¹.

La lecture de *Ces âmes chagrines* nous permet de voir que l'expérience de cette peau commune est bien lacunaire chez le personnage d'Antoine. Antoine a dû beaucoup pleurer dans sa tendre enfance pour l'attention de sa mère qui était métamorphosée en mère morte. Il n'a pas beaucoup joui de la « qualité du *holding* maternel » (Anzieu-Premmereur 19). Pour preuve, le narrateur dit qu'« il ne lui restait aucun souvenir des premières années de sa vie, celles qu'il avait passées contre le sein de Thamar. Il ne se souvenait pas qu'elle l'avait câliné, appelé Petit Prince,

²¹ Guy Lesoeurs. « Analyse du le Moi-peau de Didier Anzieu ». En ligne le 11 janvier 2015. <https://www.ladissertation.com>. Consulté le 10 mars 2019.

et emmené partout avec elle [...] » (CAC 59). L'emploi du verbe « câliné » est bien suggestif de l'expérience de la peau. On peut aussi ajouter que ce peu de temps passé contre le « sein » de la mère, comme l'indique le narrateur, suggère que le protagoniste a connu un sevrage prématuré. De ce fait, du point de vue du narrateur, on déduit qu'Antoine désire toujours le toucher de sa mère. C'est peut-être la raison pour laquelle quand le personnage-enfant devient adulte, il refuse le statut d'adulte : « Surtout, que nul ne rencontre le garçonnet de sept ans qu'il savait être encore » (62). Si Antoine refuse le statut d'adulte, cela signifie qu'il recherche quelque chose. Car, la quête s'avère être la marque du manque et parfois de la douleur. On cherche ce qu'on n'a pas ou ce dont on a été privé. Antoine en tant que personnage-adulte demeure enfant à l'intérieur de lui, malgré lui. Une partie de lui désire encore ces câlins dont il fut privé. Or, une « séparation prématurée de la peau commune avec la mère donnerait lieu dans l'après-coup à des présentations de corps abîmé, déchiré, écorché » (Anzieu-Premmereur 18). À cet effet, le narrateur fait une description de la peau d'Antoine qu'on peut appréhender comme étant une peau malade :

À cette heure matinale, bien qu'on soit dimanche, Antoine s'était déjà sérieusement attelé à quelques soins de peau : gommage, masque, application d'une crème matifiante, surtout sur la partie médiane du visage, qu'il avait particulièrement luisante, effet, là aussi, d'un atavisme contre lequel il ne pouvait pas grand-chose [...] Snow avait fréquemment recours à la diète protéinée et, ponctuellement, à la médecine esthétique, notamment, à des injections d'une substance faisant exploser les cellules graisseuses. Cela ne lui posait aucun problème de devoir, pendant un moment, se soustraire aux regards, le temps de voir dégonfler ses œdèmes (CAC 19-20).

On peut affirmer que la présence du mot « œdèmes », une maladie épidermique, dans ce passage, démontre que cette expérience corporelle d'Antoine aurait une origine psychique. Car, un mauvais état psychologique est capable d'affaiblir le système immunitaire pour enfin faire apparaître à la surface de la peau toutes sortes de « déchirures ». Nous savons, au moins en lisant le passage, que cette maladie de la peau n'est pas liée à une affection. Le lecteur, ayant suivi l'évolution du personnage d'Antoine depuis le début du récit, est au courant des nombreuses émotions réprimées qui auraient pu générer ce symptôme physique. À ce propos, la peau d'Antoine devient une peau « écorchée », pour reprendre le terme de Anzieu-Premmereur, méritant d'être restituée car « l'image c'était tout ce qu'il possédait, tout ce qu'il pouvait avoir de plus que les autres. Elle devait demeurer conforme à ses besoins, en imposer suffisamment pour dissimuler les failles qui le traversaient » (CAC 115). L'usage ici du mot « image », donc l'apparence, se rapporte à la peau et le verbe « dissimuler » suggère que cette peau agit comme un masque. En outre, l'évocation du mot « failles » aussi présent dans le passage, corrobore l'idée du corps abîmé du protagoniste. Comme dans une syllepse, le mot « failles » peut avoir deux sens : d'abord au niveau de la sensibilité, des affects, il fonctionne comme métaphore du « manque » ou du « ressenti du manque » chez Antoine ; et ce mot désigne ensuite, les carences épidermiques de celui-ci. Le protagoniste a donc recours aux soins cutanés excessifs dans le but, semble-t-il, de rebâtir « un support physique et psychique solide » (Anzieu-Premmereur 19). Pour Bernard Duplan (2015), la douleur apparaît aussi comme une tentative de symbolisation d'un affect sensoriel dont le brin somatique est prédominant, l'enjeu des soins étant de favoriser la recombinaison de cet affect par des soins symbolisants. Ainsi peuvent se justifier les soins corporels excessifs que se donne le protagoniste. Celui-ci s'adonne beaucoup au maquillage, aux soins cutanés esthétiques, afin de créer l'impression qu'il est bien dans sa peau. Car, plus sa peau est « neuve et lustrée » (De Beauvoir

204), plus elle donne à son corps « une fraîcheur éternelle » (Ibid., 204). Or, soigner la peau ne répare que le superficiel. Antoine est un être bien souffrant. C'est ce qui fait dire Anzieu que :

[À] la carence de cette fonction conteneur du Moi-peau répondent deux formes d'angoisse. L'angoisse d'une excitation pulsionnelle diffuse, permanente, éparse, non localisable, non identifiable, non apaisable, traduit une topographie psychique constituée d'un noyau sans écorce ; l'individu cherche une écorce substitutive dans la douleur physique ou dans l'angoisse psychique : il s'enveloppe dans la souffrance. Dans le second cas, l'enveloppe existe, mais sa continuité est interrompue par des trous. C'est un Moi-peau passoire ; les pensées, les souvenirs, sont difficilement conservés ; ils fuient [...] L'angoisse est considérable d'avoir un intérieur qui se vide, tout particulièrement de l'agressivité nécessaire à toute affirmation de soi. Ces trous psychiques peuvent trouver à s'étayer sur les pores de la peau (125).

Cette « expérience tactile » (Ibid., 121) reflète la fragilité intérieure de l'être du protagoniste. Par conséquent, l'attention démesurée accordée à la peau, constitue, en effet, une forme de thérapie pour établir littéralement une unicité au niveau de sa peau et de son « moi », et aussi, métaphoriquement, avec la mère. Il désire exister à l'intérieur de la peau de la mère, avoir la mère dans la peau. C'est comme l'affirme Anzieu : « Le Moi-peau est une partie de la mère – particulièrement ses mains – qui a été intériorisée et qui maintient le psychisme en état de fonctionner » (121). Donc, entretenir la peau, c'est soigner la mère en lui afin de la sentir proche de lui. Ultiment, ce geste peut s'interpréter comme une tentative pour le protagoniste de guérir de son manque.

Mais, notons que le discours sur la peau convoque une notion connexe, à savoir le motif du regard, relevant du paradigme du paraître, donc de l'image. Car savoir se faire accepter et apprécier en société est une entreprise non-négligeable. Si Antoine a tant lutté pour s'attirer le regard de la mère sans succès, il ferait tout pour ne pas être l'objet d'exclusion sociale, une expérience qui doublerait sa peine. Il est donc nécessaire pour lui de se créer une « existence » dans et à travers le regard de l'autre. Par l'autre, nous entendons la famille, le public, le monde. À travers les soins esthétiques, le jeune homme cherche à s'attirer du regard d'admiration car il nourrit farouchement le désir d'être vu et aimé d'autrui : « [...] il sortirait pour prendre un verre quelque part, exister publiquement, être vu » (CAC 31). Les verbes « exister » et « vu » renforcent l'idée que, sans le regard d'autrui, la vie n'aura pas de sens. Car, l'homme est un être social. Nous pouvons y juxtaposer l'exemple de Thamar, pour qui, le fait d'être remarquée par autrui devient l'objet d'un désir obsessionnel. Lorsque Thamar est enfin récupérée par son fils Max, le narrateur omniscient affirme : « [...] Thamar s'aperçut qu'elle n'avait pas tout à fait envie de mourir. Ce qu'elle avait tant cherché était là : un regard » (130). Le seul regard de Max change sa vision à elle du monde et de sa propre existence.

Associée également à l'idée de l'image est la fonction du vêtement. Il est dit qu'« en période de faible confiance en soi [...] il s'apprêtait avec une ardeur peu commune même pour un audacieux dans son genre, préférait des vêtements aux couleurs vives, brillantes. C'était à la fois son cocon et son armure, il se sentait protégé, capable de se défendre si nécessaire, d'attaquer le plus souvent » (99). Le vêtement est un objet qui recèle un double sens pour le protagoniste : en tant que mannequin, donc naturellement un individu à la mode et voué à l'artifice, le vêtement est pour lui le symbole de sophistication mais joue aussi la fonction de dissimuler ses faiblesses, dissimuler son vide intérieur. C'est ce que dit aussi Chloé Vandendorpe dans son article «

L'intermédialité dans l'art romanesque de Léonora Miano ». Pour elle, le vêtement apparaît pour le protagoniste « comme une « armure » vis-à-vis du monde extérieur. Il lui permet de refuser tout accès à la profondeur de son être » (174).

Ainsi, l'analyse de la relation de l'être à sa peau, comme c'est le cas d'Antoine, montre que la peau a une fonction particulière, celle d'interface entre l'intériorité et l'extériorité. Et ce constat vaut aussi pour l'héroïne du *Baobab fou*.

2.2.2 « Je me donnais aux hommes par besoin d'affection » : une étude du *Baobab fou*

Dans *Le Baobab fou*, on observe un phénomène particulier. Il ne s'agit pas de la « défiguration » du corps par le manque mais plutôt du bienfait qu'apporte le corps aux émotions et à la psyché de l'héroïne. Ce phénomène se traduit par une sorte de boulimie consistant à faire « pénétrer » de la « matière organique et inorganique » dans le corps : prendre de la drogue, se prostituer, et cela, dans le seul but de calmer les douleurs, même si ce ressenti d'apaisement est éphémère. La narratrice le confirme : « [...] Je me refugiais dans la drogue » (BF 98) ; « Je fumais beaucoup de marijuana et prenais de plus en plus de sirop d'opium, pour chercher vraiment abri, comme sur le quai de la gare, au village, au départ de la mère » (110). Et « avec la drogue, je découvris le monde des trafiquants, des boîtes de nuit et de la prostitution » (98). Tous ces actes ont une seule visée : combler le vide originel, comme nous le constaterons dans ces propos tenus lors d'un entretien accordé par l'auteure à « Le Quotidien » :

Quand je dis prostitution, ce n'est pas le tapin. C'est-à-dire quelqu'un qui se met sur le trottoir en mini-jupe. Moi, je me donnais aux hommes par besoin d'affection et de reconnaissance, du fait de mes antécédents d'une petite fille dont personne ne voulait. Parce

que j'étais séparée de ma mère. J'étais une personne plus ou moins mal aimée dans ma famille. Et ce mal aimé, c'est parti d'abord de ma mère qui a préféré sa petite fille à moi. Et j'en ai beaucoup souffert. Donc, je me disais, personne ne veut de moi. On ne m'aime pas. Donc, je me donnais pour combler ce vide [...].

De fait, cet entretien peut constituer un aveu choquant, mais en même temps il ouvre une voie de libération pour l'auteure, à travers la justification qu'elle donne aux actes posés. Alors cet aveu ne se verrait plus comme une « faiblesse de l'auteure » (Bakhtine 25) mais plutôt un acte de courage, soit la démonstration de « sa plus grande force » (Ibid., 25). Par conséquent, elle s'acquitterait du poids de tout regard réprobateur.

On peut ainsi avancer que l'acte sexuel relève d'un manque. On retient de ce récit intime que la douleur est ce qui dicte les actes que pose la narratrice. Si elle tient ce propos qui seraient choquant notamment dans la conception populaire africaine au sujet de la sexualité de la femme et surtout à cette époque-là, cela est manifestement dû à une douleur qui l'a longtemps habitée et a sapé toutes ses forces, ses joies, son moral. La douleur prédispose et acclimate à la vulnérabilité. La problématique de la sexualité est, pour la narratrice, intimement liée à la souffrance causée par le manque, souffrance qui tire sa source de l'abandon par sa mère durant l'enfance. Par ailleurs, la mention des hommes et non d'un seul homme auxquels elle se donnait peut suggérer de nombreux efforts psychologiques menés par la narratrice dans l'intention de combler son vide, tel un malade qui visite médecin après médecin en quête de guérison d'une maladie chronique.

Mais, il est à noter qu'il s'opère une sorte de « synergie » entre la fonction du manque et celle du corps, celui-ci jouant le rôle d'« amortisseur » des coups durs infligés par celui-là, afin de produire un effet d'apaisement sur l'état psychologique de l'héroïne. C'est ce que nous

dénommons une fonction cathartique du corps. La *catharsis* se définit comme « l'action correspondant à nettoyer, purifier, purger [...] la *catharsis* lie la purification à la séparation et la purge tant dans le domaine religieux, politique que médical » (Cité par Roch 155). L'aveu de la narratrice laisse entendre que « la douleur [causée par le manque] a modifié ses rapports à son corps, lui permettant de ressentir et de penser son corps différemment ²²». Au demeurant, la douleur, comme le constate David Le Breton,

[n]'est pas le décalage dans la conscience d'une effraction organique, elle mêle le corps et le sens. Elle est somatisation et sémantisation. Elle n'est pas une sensation mais une perception, c'est-à-dire pour l'individu la confrontation d'un événement corporel à un univers de sens et de valeur. Le ressenti n'est pas l'enregistrement d'une affection, mais la résonance en soi d'une atteinte réelle ou symbolique (326).

Nous avons donc affaire à « une certaine érotisation de la douleur » (Ibid., 328), qui « induit parfois une jouissance, un arrachement à soi vécu sur un mode propice » (Ibid., 328). Si la narratrice disait qu'elle offrait son corps aux hommes par besoin d'affection, c'est parce que la psyché et le corps ne sont pas deux éléments à part. Les deux entretiennent un rapport bien étroit. À cet effet, nous pouvons évoquer deux des fonctions de la théorie du « Moi-peau » qui permettent de mieux saisir la fonction du corps : « contenir affects et émotions ; offrir une recharge libidinale et être le support d'une excitation sexuelle » (Anzieu-Premmereur 19). De fait, au ressenti douloureux du manque chez l'auteure advenu depuis l'enfance, s'unit et se fusionne la sensation d'excitation sexuelle, de jouissance sexuelle. Nous sommes ici face à un « dualisme entre plaisir et douleur » (Le Breton

²² Sarah, Lamarche. « Le corps douloureux : enjeux et obstacles d'une écriture incarnée ». 2015.
<https://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca>

328), car « le mélange des sensations désamorce l'acuité de la douleur et le sentiment d'accomplissement qui accompagne l'épreuve induit une satisfaction, un plaisir difficile à caractériser avec des mots ordinaires » (Ibid., 328). L'acte sexuel peut alors se traduire comme une tentative d'« anesthésier » sinon de « guérir » de la douleur que le manque a fait ancrer en elle. À travers cette expérience corporelle, l'auteure parvient à adoucir son mal par le plaisir, à « extérioriser » son manque, ce qui lui permet de bâtir ou de rebâtir son rapport au monde. C'est comme le dit Simone de Beauvoir dans son ouvrage *Le deuxième sexe : Tome I*, « le corps [est] l'instrument de notre prise sur le monde » (60). Ainsi, on peut affirmer qu'à travers cette expérience, l'héroïne assume sa sexualité. Autrement dit, cette « expérience érotique » (Ibid., 212), est pour l'héroïne, une sorte d'affirmation de sa féminité, soit « l'expression d'un être achevé » (Ibid., 264). Car, pour reprendre Simone de Beauvoir dans le même ouvrage, « ce n'est pas la nature qui définit la femme : c'est celle-ci qui se définit en reprenant la nature à son compte dans son affectivité » (65). La purification pour l'héroïne consiste donc à combler le vide qu'elle ressent. C'est de cette manière qu'on peut cerner la notion de *catharsis* que nous explorons dans cette analyse.

Mais il importe de noter que la douleur liée au manque est capable d'entraîner également des troubles neurologiques comme nous le verrons dans notre prochain sujet d'analyse.

2.2.3 De l'aliénation mentale comme réaction à la douleur du manque dans *Petit Piment*

[...] chacun vit sa propre expérience individuelle de la douleur avec toute la difficulté de partager cette expérience avec les autres. Cela signifie que les pensées, les réactions et les comportements vis-à-vis de la douleur sont propres à chacun [...] Du point de vue du ressenti, nous sommes donc tous différents (Laroche et Soyeux 6).

Cette citation est tirée de l'ouvrage de Françoise Laroche et Esther Soyeux *Les douleurs inexplicables* (2012). Elle porte sur la représentation de la notion de la douleur, un phénomène complexe touchant au corps et à la psyché. Parmi les nombreuses questions y abordées figurent les réactions de chaque individu à la douleur ainsi que des explications sur comment se comporter face à cette épreuve. Ainsi, cette citation sert de contexte approprié pour mener la discussion sur le sort atroce du protagoniste de l'œuvre intitulée *Petit Piment* dans la mesure où ce personnage réagit d'une manière différente de celle des autres personnages lorsque la souffrance causée par le manque envahit son être.

Dans *Petit Piment*, on peut parler d'une « défiguration » du corps au sens propre du terme (comme chez Antoine de *Ces âmes chagrines* étudiée plus haut) chez le personnage éponyme. La douleur liée au manque a fini par l'impacter en trouvant une voie d'entrée dans sa vie, car la douleur, « si elle dure, elle arrache le corps à la conscience de soi et le pose comme un autre. Elle devient persécutrice et confronte à l'expérience concrète du dualisme » (Le Breton 328). On constate que la faculté de penser de Petit Piment se désagrège graduellement. Il est dorénavant victime des troubles neurologiques :

Je ne vis nulle part Maman Fiat 500 et ses filles. Je pris le bus du retour vers ma cabane que je considérais désormais comme le seul lien qui me restait avec cette petite famille qui était certainement en route vers le Zaïre. Je tournais en rond dans cette petite parcelle. Je ne savais plus que faire et ignorais jusqu'à la notion du temps, et c'est sans doute à partir de ce moment que j'ai commencé à sentir des trous béants dans ma tête, à entendre comme des groupes de personnes qui couraient à l'intérieur, les échos des voix qui parvenaient de maisons vides, des voix proches de celles de Bonaventure, de Papa Moupelo, de Sabine

Niangui, des jumeaux, mais surtout celles de Maman Fiat 500 et ses dix filles. Puis, plus rien. Je ne me souvenais plus de rien, ni même de qui j'étais (PP 209).

Ce passage laisse transparaître l'idée d'une profonde métamorphose de l'être du protagoniste. On y voit un être en état de confusion et une altération de ses fonctions cognitives. Il devient une victime des troubles mentaux, de l'égarement de l'esprit, comme se veut la définition de la folie.

Dans l'imaginaire collectif africain, le caractère social du phénomène de la folie est tant valorisé ; il est un medium de remise en question de l'ordre social, donc des comportements ainsi que des normes de la société. Parfois, le fou revêt même une image sacrée, surréelle. C'est ce que montrent les romanciers dans leurs œuvres. Contrairement à la théorie occidentale de la folie comprise comme une maladie organique, Valentina Tarquini remarque que « la conception traditionnelle de folie en Afrique [...] n'exclut point le principe du trouble mental mais l'explique dans un cadre de participation collective à un désordre survenu dans le monde ²³ ». Dans cette analyse, on verra que pour mieux cerner la fonction littéraire de la folie et du fou, il nous faudra la considérer dans sa fonction médiatrice. À cet effet, nous montrerons comment ces deux conceptions évoquées ci-haut s'appliquent au protagoniste.

Pour Anaëlle Touboul dans *Histoire des fous : Approche de la folie* (2016), « la folie [...] apparaît comme une expérience dont on ne ressort indemne et dont les marques sont indélébiles » (471). Le protagoniste est devenu fou. Même les gens de son voisinage le traite désormais « d'attardé mental » (PP 221). Le narrateur affirme : « [...] plusieurs de mes collègues vinrent frapper à ma porte avec insistance afin de me ramener à la raison » (211). Il nous fait part en outre d'une

²³ Valentina Tarquini, « Les fous en marche. La figure du fou dans le roman d'Afrique noire d'après les indépendances ». *Publifarum* no 19 – Ricerche Dottorali in Francesistica.

perte d'équilibre physique : « les troubles de mémoire modifiaient mon allure et [...] je marchais en zigzaguant [...] » (215). Ce passage démontre un manque de coordination chez le protagoniste. Évidemment, il a perdu la raison, ayant fait l'expérience de nombreuses situations traumatisantes. Cette folie prend aussi la forme d'une obsession, l'obsession de voir le nombril d'une femme d'agent de police :

[...] pendant les périodes de pleine lune, surtout durant les années bissextiles, je voulais à tout prix voir le nombril d'une femme d'agent de police. Je dormais avec cette obsession, je me réveillais avec elle [...] Lorsque je croisais n'importe quelle dame dans la rue, je lui demandais si son conjoint était un agent de police. Elle écarquillait les yeux de stupéfaction (219).

Tous ces « dérèglements » emmènent le médecin à conclure : « Je ne voudrais pas vous donner trop d'espoir car la maladie que vous avez est irréversible [...] » (242).

Mais, comme nous allons le constater, il se manifeste deux différents discours à propos de la maladie de Petit Piment. D'abord, pour le psychiatre, il s'agit d'une aliénation mentale, des « lésions cérébrales très avancées » (242). Et pour décrire cette maladie, le narrateur remarque :

Le neuropsychologue entama alors des explications alambiquées que j'écoutais sans broncher. J'entendis des termes aussi compliqués que ceux que j'avais lus dans la salle d'attente, les uns plus amphigouriques que les autres : Alzheimer, agnosie, amnésie antérograde, amnésie rétrograde, amnésie antéro-rétrograde, amnésie lacunaire ou amnésie sélective [...] Après cette succession de charabias il conclut :

- Ça ne m'étonnerait pas que nous ayons affaire au syndrome de Korsakoff [...] »
(240-241).

Il ressort de cet extrait que les termes médicaux employés, à valeur de « perte », consistent à montrer l'état de détérioration de l'appareil psychique du personnage éponyme. Pour ce qui est du deuxième discours, provenant du guérisseur, celui-ci se présente comme étant une simple question de faim : « Ces docteurs blancs, est-ce qu'ils savent qu'avant de soigner quelqu'un il faut d'abord le faire manger, hein ? Moi j'ai eu des malades ici qui, en réalité, n'étaient pas malades mais avaient tout simplement faim, et fallait voir comment ils mangeaient ! Comme toi ! ». (248). Cette remarque accorde une valeur empirique à la déclaration que fait le protagoniste : « je ne suis pas malade, docteur » (242). Ensuite, le guérisseur confond le mot « korsakoff » avec « kwashiorkor²⁴ » (248). Le narrateur nous fait part d'une scène de dialogue entre le guérisseur et lui :

- « Le docteur Kilahou a dit que j'ai le Korsakoff [...] ». Ensuite, le guérisseur répond :

- « Petit Piment, ce docteur t'a raconté des salades ! Le kwashiorkor est une maladie pour enfants ! Tout le monde le sait, sauf lui ! Il a trop étudié en France où on a dû garder son cerveau » (248).

²⁴ Le dictionnaire « Larousse Médical » définit le mot « kwashiorkor » ainsi : « Forme de malnutrition de l'enfant résultant d'une alimentation pauvre en protéines, les besoins caloriques globaux pouvant être par ailleurs couverts. Le kwashiorkor sévit dans tous les pays en voie de développement, en particulier en Afrique tropicale et équatoriale, et touche les enfants entre 6 mois et 3 ans, au moment du sevrage. <https://www.larousse.fr>

En effet, les termes « Korsakoff » et « Kwashiorkor », vu leurs constructions morphologiques, agissent comme des paronymes, ce qui symboliserait une dynamique de complémentarité. On peut donc avancer que les deux discours, discordants à l'avance, car soulignant l'opposition entre la folie et la faim, assument en fin de compte une nature homogène dans la mesure où l'idée de « faim », de « malnutrition », devient le dénominateur commun des deux diagnostics. C'est la raison pour laquelle le guérisseur dit explicitement que Petit Piment a juste faim. Le mot « faim », dans sa dimension métaphorique, est muté de son attribut corporel à la sphère de l'affect. La faim devient ainsi « manque ».

De fait, c'est exactement ce que Petit Piment veut faire comprendre au médecin, que la douleur « n'est pas celle d'un organisme, elle ne se cantonne pas à un fragment du corps ou à un trajet nerveux » (Le Breton 324). Mais Petit Piment s'exprime d'une manière non-intelligible à l'entendement du médecin lorsqu'il lui explique la cause de sa maladie. Selon lui, tout est lié à la perte de ses « compléments circonstanciels » (PP 235). La référence aux « compléments circonstanciels » se rapporte à un métalangage (périphrase) qui se traduirait comme « les proches ». Donc on peut reformuler la pensée du protagoniste comme suit : le sentiment du manque dont l'absence des proches ou des êtres aimés est à l'origine, est l'élément qui cause son aliénation mentale. Le lecteur parviendra à cerner cette interprétation à sa juste valeur, car elle est bien limpide. Pourtant, cette expression du protagoniste semble vide, inopérante, dépourvue de sens pour le médecin car celui-ci ne parvient pas à la déchiffrer. Il demande donc au protagoniste de s'exprimer plus clairement. Mais, si on se tient à la grammaticalité de cette expression, le complément circonstanciel est le complément non "essentiel" contrairement au complément d'"objet". Serait-ce peut-être une manière d'exprimer la perte totale, jusqu'au non-essentiel, au contingent ?

En fait, le diagnostic fait par le docteur Kilahou concernant les troubles mentaux de Petit Piment ne nie pas certains aspects de troubles mentaux mais en affirme surtout la cause. De ce fait, si ce jeune garçon est fou, c'est d'une folie causée par le manque d'amour, donc d'une causalité humaine ou altruiste. Nous pouvons soutenir notre argumentation par le constat que fait Gonzaga Galvis Quiceno : « Si cela manque, même un tout petit peu, ce manque d'amour produit les malades qui peuplent les hôpitaux psychiatriques, nos cabinets, les prisons et qui déambulent dans les rues de nos villes » (22-23).²⁵

Somme toute, la dialectique entre manque et corps nous permet d'appréhender le corps comme un canal, un moyen expiatoire de la douleur liée au manque. Toutefois, cette douleur « n'est pas du corps mais du sujet. Elle n'est pas cantonnée à un organe ou à une fonction, elle est aussi morale [...] Nécessairement elle déborde le corps. Elle est donc vécue comme une souffrance. Quand l'individu est percuté par la douleur, c'est la chair de sa relation au monde qui en pâtit » (Le Breton 325).

Mais l'expérience de la douleur n'est pas seulement subie par le sujet comme une expérience personnelle, intime, elle déborde vers l'extérieur en entraînant des conséquences sur

²⁵ Il paraît intéressant et important d'ouvrir une parenthèse sur une perspective surgissant des analyses ci-dessus. La chercheuse, Anaëlle Touboul (2016) soutient que, « le médecin a quelque chose à apprendre du patient » (441). Le patient dans notre contexte est le personnage de Petit Piment. Ainsi, « c'est sur le plan extradiégétique de la littérature que la science est invitée à se nourrir » (441). Nous pouvons voir ici l'amalgame entre la médecine et les sciences humaines. Anaëlle Touboul poursuit plus loin la réflexion en soulignant que :

[La] pratique de la médecine contemporaine, notamment mentale, impose de plus en plus de penser le statut du patient autrement qu'en fonction d'une perspective strictement médicale et biologique, et rend plus nécessaire encore le développement d'une médecine existentielle. Celle-ci s'enrichit de l'étude de différents parcours individuels de patients et pose comme une nécessité la capacité du médecin à se projeter dans la situation du malade. Le récit de folie littéraire ne représente alors plus uniquement pour les médecins un modèle qui s'ignore ou une simple propédeutique, mais il permet de créer une communauté d'expérience entre patients et praticiens (441-442).

Ce propos justifie donc la tentative du narrateur d'inviter le docteur Kilahou à mieux comprendre la situation que vit ce dernier. Conséquemment, ce médecin pourra adopter une approche holistique pour le traitement de ce dernier.

les relations interpersonnelles, manifestées à travers les relations qu’entretient le sujet souffrant avec autrui sous forme d’envie, de rancœur, de colère et de vengeance.

2.3 L’envie, la rancœur, la colère, la vengeance : des états affectifs et des attitudes douloureuses

La douleur éprouvée par les protagonistes et certains personnages secondaires génère une suite de négativités d’ordre psychique, émotif et comportemental, à savoir : l’envie, la rancœur, la colère, la vengeance. Les rapports entre la plupart des personnages et leurs parents sont bien douloureux. Pour apaiser ou rendre mieux supportable leur douleur, les personnages affichent des comportements hostiles envers autrui, envers leurs proches. C’est bien le manque qui modifie les comportements ainsi que les émotions des personnages. Pour corroborer nos propos concernant ces dispositions affectives, nous nous référons à la remarque que fait Catherine Joussetme²⁶ : « Les expériences traumatiques contribuent à construire un imaginaire de représentations relationnelles intériorisé, lequel influence l’établissement des liens affectifs subséquents, et conduit souvent l’itinérant à établir des relations insatisfaisantes (instables, frustrantes) ou dangereuses (abus, violence). (Cité par Reilly 31). Il convient de préciser que, tantôt les quatre émotions humaines évoquées plus haut se cumulent, s’entremêlent dans l’être d’un seul personnage, tantôt elles font leur apparition à titre individuel.

Par souci de clarté, nous montrerons la désignation exacte du terme d’envie car son emploi peut bien relever de l’ambiguïté ou d’un usage synonymique. D’après la définition que nous donne le dictionnaire *Larousse*²⁷, le mot « envie » est d’une part, associé à la simple idée du désir, le fait

²⁶ Catherine Joussetme est professeur de pédopsychiatrie à l’Université Paris-Sud XI.

²⁷ <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/envie/30147>

de désirer quelque chose ; autrement dit, avoir "envie" de cette chose ; d'autre part, de l'étymologie latine « invidia », et c'est cela notre centre d'intérêt, il est question d'un ressentiment envers l'autre, le fait de regarder l'autre d'un œil jaloux. Dans son ouvrage intitulé *Envie et gratitude* paru en 1957, Mélanie Klein pose les bases d'une réflexion sur l'envie en explicitant l'idée des « relations d'objet et des processus d'intériorisation, dont la source réside dans l'oralité » (18). Selon elle, « l'envie contribue à rendre l'élaboration du bon objet difficile à l'enfant : il sent que le sein s'est emparé à son profit de la gratification dont il a été, lui, privé ; le sein est ainsi vécu comme responsable de sa frustration » (18). Klein y définit l'envie comme « le sentiment de colère qu'éprouve un sujet quand il craint qu'un autre ne possède quelque chose de désirable et n'en jouisse ; l'impulsion envieuse tend à s'emparer de cet objet ou à l'endommager » (18). Autrement dit, la réussite de l'autre peut causer du malaise émotionnel chez la personne envieuse. Mais le sens inverse est autant significatif, c'est-à-dire le malheur de l'autre peut également procurer le sentiment de paix intérieure chez la personne envieuse. Il est question ici d'une envie venimeuse, malveillante, s'inscrivant dans une fonction dévastatrice. Klein établit une distinction entre l'envie et la jalousie dont nous ferons un éclairage rapide :

[...] alors que l'envie implique une relation du sujet à une seule personne et remonte à la toute première relation exclusive à la mère, la jalousie comporte une relation avec deux personnes au moins et concerne principalement l'amour que le sujet sent comme étant dû, amour qui lui a été ravi – ou pourrait l'être – par un rival (18).

Mais il convient, d'emblée, de préciser que ces deux émotions sont fondamentalement motivées par la même force : la colère. Nous portons un intérêt particulier aux répercussions de l'envie sur le plan interpersonnel.

Dans *Ces âmes chagrines*, le protagoniste, Antoine, tire plaisir de la souffrance d'autrui, mais surtout sa mère. À ce sujet, Klein fait une remarque dans l'avant-propos de son ouvrage *Envie et Gratitude* (1957) qui peut nous éclairer sur ce comportement ou désir : « [...] l'envie était le facteur le plus actif pour saper, à leur base même, l'amour et la gratitude, dans la mesure où elle s'attaquait à la plus archaïque de toutes les relations humaines : la relation à la mère » (11). Antoine fait souffrir sa mère en premier, et par la suite, Max son demi-frère ainsi que toutes les personnes auxquelles il loue sa carte identité pour des gains substantiels. Max dont les papiers n'étaient pas en règle vivait sous le couvert de son frère Antoine. Le narrateur décrit Max comme appartenant au groupe de personnes qui n'avaient pas « d'existence officielle » (CAC 62). Alors il vivait dans l'ombre, comme bon nombre de migrants sans papiers. Il devait verser la moitié de son salaire à Antoine. À cet effet, le narrateur explique qu'« [Antoine] était persuadé que Maxime souffrirait de voir ainsi s'envoler le fruit de son labeur. Sa jouissance résidait là » (60). Pour ce qui est de son ami Staf, « la méthode était simple : le salaire était versé par l'employeur sur un compte appartenant à Antoine [...] » (98). En voici un extrait plus élaboré :

Antoine ne se fichait pas mal des autres Subsahariens auxquels il aurait pu louer sa carte d'identité hexagonale. Ils étaient nombreux, faciles à trouver, ne demandaient que cela. Les exploiter ne lui apporterait pas la même satisfaction. Quant à spolier Maxime d'une partie de ses gains tout en ayant l'air de lui venir en aide, ce n'était pas la même chose que recevoir l'argent que ce dernier lui donnerait volontairement (113).

L'emploi des verbes « exploiter » et « spolier » à l'égard du protagoniste montre ce qu'il est devenu : un manipulateur, un être méchant, tel un vampire qui se contente de sucer le sang de ses victimes. À ce sujet, Klein précise que « le plaisir d'autrui tourmente l'envieux qui ne se complaît que dans

la détresse des autres » (19). L'accent étant mis sur l'autre, Pascale Hassoun souligne aussi dans son article intitulé « L'envie », qu'« on pourrait croire que dans l'envie, l'autre est trop investi » (133). Précisons à présent le contexte dans lequel Antoine exploite son frère Max : « Antoine avait eu l'occasion de se venger de ce demi-frère [...] », Max, car celui-ci « avait toujours reçu ce qui lui avait manqué : de l'amour » (CAC 58-59). Antoine, ayant connu une enfance malheureuse, est jaloux que Max ait eu Modi, leur grand-mère, comme une mère substitue et que son univers ait été rempli d'affections : « Elle avait été une mère pour lui, pour les deux autres, Daniel, Jérémie » (59). En outre, « à lui, [Max], Thamar n'avait jamais manquée. Il l'avait peu connue » (59). La juxtaposition de ces deux propos souligne l'idée du double avantage qu'a reçu Max en ce qui concerne le bien-être affectif. En d'autres termes, dans la perception et le jugement du protagoniste, son demi-frère n'a pas connu la souffrance du manque. Cette pensée exacerbe le sentiment d'envie chez Antoine. Pour cette raison, il refuse de révéler le domicile de Thamar à Max. Ce geste peut s'interpréter comme le refus de créer un environnement propice pour que la mère puisse recevoir de l'aide mais aussi le désir ardent pour Antoine de posséder la mère pour lui seul afin de rattraper, semble-t-il, tout le précieux temps, tous les moments d'affection perdus. Nos propos concordent avec les mots de Pascale Hassoun :

L'envie est ce mal-voir, *ce voir qui fait mal*, parce que l'infans cherche un espace où il y aurait du vide ou bien de la séparation [...] et il voit un autre enfant – son partenaire – *colacteam* – qui peut, lui, avoir de la jouissance de l'objet parce que sans doute il est déjà suffisamment séparé pour le faire, ou bien parce que le problème de la séparation ne se pose pas encore pour lui. Il voit donc un autre enfant le précéder. Il y a une sorte de contretemps, un autre enfant venant jouir de l'objet au temps où lui-même est dans un processus de séparation (130).

C'est justement l'impression que pourra avoir le lecteur à l'égard de Max, celui-ci ayant été dans une certaine mesure « comblé » d'affection. Or, Antoine, lui, en est clairement dépourvu. Il est jaloux des qualités et de la réussite de Max. L'envie se manifeste à travers un malaise que ressent le protagoniste lorsque Max lui annonce la nouvelle de son départ pour l'Afrique. À ce sujet, le narrateur nous apprend que « dans la rue, il [Antoine] fut pris d'une sorte de malaise [...] C'était toujours les mêmes qui l'emportaient » (CAC 66). Le mot « emportaient » montre que Max a été finalement choisi par le gérant de sa compagnie en France pour gérer une branche de cette compagnie nouvellement ouverte au Mboasu en Afrique, une idée à laquelle Antoine s'est opposée lorsque ce frère lui en avait fait part dès la première annonce. Alors, c'est l'annonce de cette réussite qui cause le vertige à Antoine. Son monde s'écroule. L'envie porte donc la marque de la souffrance pour Antoine du fait d'un vide fondamental. Antoine, envieux, devient « un infirme » (Hassoun 131).

La lutte pour devenir l'objet désiré établit une relation de rivalité entre ces deux frères où Max devient l'« objet envié » (Poli 50). Nous pouvons corroborer nos propos par la remarque que fait encore Pascale Hassoun : « Dans l'envie, le haï est aussi l'aimé, mais un aimé qui ne peut être aimable (qui ne peut être qu'envié) » (131). Ce ressentiment se dirige aussi en quelque sorte vers la mère d'Antoine. Sa visite dominicale à sa mère, dans la scène qui apparaît aux pages 25-26 du récit, est dans le but de la mépriser. Il lui jette même des pièces ne se souciant pas qu'elle est sa mère. Le regard que pose Antoine sur la mère, un regard malveillant, hostile, lui inspire le sentiment d'une vengeance réussie. Il se venge du manque de témoignage d'affection de sa mère durant sa petite enfance. Voir la mère souffrir lui procure du soulagement, bien qu'évanescents. Antoine exerce désormais de la maîtrise sur son objet souffrant. Ainsi, on peut voir ici un sadisme

consistant à rechercher du plaisir dans la souffrance de la mère. Mais, paradoxalement, « tant qu’il s’appliquait à la haïr, il lui conférait une place de choix dans son cœur [...] » (CAC 167). De ce fait, la fonction du regard chez Antoine consistera à la fois à haïr et à désirer (la mère).

S’ensuit le dilemme d’Antoine : « comment faire à présent, non pas pour le détruire [Max], mais pour lui ravir une part de lui-même, faire en sorte de pérenniser sa domination ? » (112). La question est mêlée du doute qui lui fait souffrir davantage :

[...] plus il se posait la question, plus la réponse lui échappait. Il se rendait compte qu’il s’était bercé d’illusions [...] Un bref instant, Antoine songea à l’empoisonner. Il revient rapidement là-dessus, cette option n’était pas de nature à lui garantir ce dont il avait besoin. On ne pouvait rien soutirer aux morts [...] au fond de lui, une voix lui soufflait de ne pas courir le risque (112-113).

Le verbe « empoisonner » dans cet extrait traduit l’idée de vengeance, à un degré de perversion. La seule raison de garder son frère en vie est pour ne pas se priver de l’objet de ses harcèlements. Un autre signe de vengeance : vers le milieu du récit, le compagnon de Tamar meurt, ayant succombé à une maladie pulmonaire. Ce décès, symboliserait-il un parricide ? Antoine, serait-il vengé de la méchanceté et des punitions sans fin de cet homme méchant, « ce beau-père, l’animal qui lui avait dérobé toute possibilité d’avoir une mère » ? (59).

À travers *Petit Piment*, les répercussions du trait comportemental de l’envie se manifestent également dans la petite histoire de Louyindoula. Il s’agit d’un récit secondaire rattaché au récit premier et qui peint un tableau sombre de l’effet meurtrier de l’envie en apportant de l’enrichissement au thème central du manque. C’est l’histoire du jeune garçon qui tente

d'asphyxier ses deux sœurs jumelles parce qu'il se sent rejeté et malaimé par ses parents, depuis la naissance de ses sœurs :

[...] Louyindoula avait lui-même des petites sœurs jumelles et, à la naissance de celles-ci, il avait constaté comment ses parents n'avaient plus d'yeux que pour les deux petites fées. Il boudait dans son coin, fulminait sa rage et sa jalousie jusqu'au jour où on l'avait surpris, alors qu'il n'avait que quatre ans, en train d'essayer d'asphyxier ses deux sœurs pendant leur sommeil. Quatre mois après, il mordit grièvement le gros orteil gauche d'une jumelle et le pouce de l'autre. On devait le surveiller en permanence car ses gros yeux rouges et sa tête macrocéphale se prêtaient bien au profil des criminels qui semaient la terreur dans les rues de Pointe-Noire. Le père décida de l'inscrire à l'orphelinat de Loango, espérant qu'avec le temps, en grandissant au milieu d'autres garçons, il apprendrait à être plus sociable et moins jaloux (85).

Ce passage est, de toute évidence, inondé de mots qui peignent un décor bien sombre et inquiétant, à savoir les mots « rage, jalousie, asphyxier, mordit, criminels, terreur ». La présence d'un langage à caractère violent donne à penser une « violence ressentie » (Hassoun 131) par le personnage de Louyindoula envers ses sœurs jumelles parce que celui-ci « n'a pas encore renoncé à la jouissance totalisante » (PP 131).

Mélanie Klein observe que « l'envie est inconsciemment ressentie comme le plus grand des péchés [...] » (29). Si on s'en tient à *Tout ce bleu*, on remarquera que Douo-Papus fait l'expérience de l'envie comme un péché. Douo est victime des traditions qui l'excluent de son milieu familial. Son sentiment de manque lui inspire la haine et l'amertume envers sa mère et génère en même temps en lui l'envie. Conséquemment, il souhaite que la mère devienne stérile,

un désir capté dans l'expression, « priver à jamais d'enfants », à travers le passage suivant : « [...] Alors, au plus vif de l'emportement, j'en voulais à ma mère, pour ainsi dire physiquement et demandais à Dieu qu'il la privât à jamais d'enfants. Il fallait bien qu'elle fût châtiée de m'avoir abandonné » (70). L'enfant Douo s'est donc métamorphosé en « enfant-sorcier » en prononçant la malédiction à l'endroit de sa mère. On déduit du passage que Douo souhaiterait tuer les enfants qu'enfanterait sa mère. Même avant que ces derniers soient venus au monde, le protagoniste les érige en objets d'envie. Donc à travers la « stérilité » de sa mère, il sera le seul à la posséder bien que séparé d'elle. En effet, c'est une manière de se donner la garantie d'occuper continuellement une place privilégiée dans le cœur de cette mère. Mais, il déverse sa colère sur le parent non coupable. Il accuse la mère de l'avoir abandonné. Conséquemment, la mère devient, dirait-on, complice à cet acte d'abandon, malgré elle ; cela, au moins aux yeux du jeune garçon car le lecteur sait déjà que le père est celui qui l'a rejeté. La mère peut donc être exonérée aux yeux du lecteur qui ressent sa peine. En revanche, Douo renonce vite au désir malsain de voir la mère devenir une femme stérile car il ne veut pas s'attirer le regard réprobateur du lecteur : « Mais après avoir noué une liane et formulé le vœu de [...] voir mourir [la mère], je me repentais et vivais des journées entières dans le remords » (70), raconte le narrateur homodiégétique. Cette scène particulière met en évidence une envie qui est bien cachée ou secrète, ressentie comme un péché chez Douo.

La lecture de *Petit Piment*, *Père Inconnu* et *Le Baobab fou* nous offre encore une autre perspective de l'envie, cette fois-ci dans son aspect non malveillant. Chez le protagoniste de *Petit Piment*, l'objet d'envie est la mère : « À la différence des jumeaux et des autres garçons de la Côte sauvage, je pouvais me vanter d'avoir enfin une mère adoptive et un toit fixe qui m'éloignaient peu à peu de cette vie d'errance » (191), dit le narrateur. Ici, le sentiment de soulagement que le protagoniste ressent du fait d'avoir eu finalement une « mère », consiste à mettre ses amis orphelins

dans une position d'envie, de compétiteur pour un même prix : la mère. Quant à la protagoniste de *Père Inconnu*, l'envie se dévoile chez elle lorsqu'elle observe que son demi-frère a été reconnu par son père (21). Cela est le signe qu'elle voudrait être reconnue, elle aussi, par son père qui néglige de jouer son rôle parental. Pour ce qui est de la narratrice du *Baobab fou*, celle-ci se demandait pourquoi la mère l'avait abandonnée pour aller s'occuper de sa nièce. Il se pourrait que cette situation l'angoisse mais elle ne le dit pas explicitement.

Pour conclure, l'envie comme manifestation de la douleur causée par le manque, est un sentiment bien destructif pour la victime mais surtout pour l'objet de la quête. L'envie a un caractère ambivalent, mêlant joie et douleur, créant ainsi une association antithétique, dans la mesure où la joie de nuire à autrui naît de la douleur. La satisfaction procurée est bien malsaine, du point de vue du lecteur. Toutefois, même si l'envie est une notion péjorative, elle devient pour les personnages, un moyen de rapprochement des parents absents et notamment des mères. L'envie est un mécanisme de défense contre les « adversaires ».

Conclusion

Au terme de ce chapitre, nous pouvons établir que le manque est à l'origine de l'expérience de la douleur, que cette douleur soit de nature morale ou physique. Le manque est en même temps constitutif de la douleur dans la mesure où le désir de posséder l'objet d'amour se métamorphose en désir douloureux. Le schéma évolutif rendant compte de l'expérience de la douleur assume une progression similaire pour la plupart des textes à l'étude. Dès *l'incipit*, les textes ouvrent sur l'angoisse des personnages qui s'approfondit au fur et à mesure que les récits évoluent. Le champ lexical de la douleur surabonde dans les textes en leur donnant une coloration tragique, pesante, pessimiste.

En ce qui concerne la douleur morale, on a pu l'analyser sur trois plans : les sentiments pénibles et tangibles en rapport aux cris d'angoisse de la nostalgie de l'enfance et au sentiment d'abandon, des tourments audibles et des sentiments de malaises profonds, la froideur douloureuse, les creux des personnages ainsi qu'une relation de symbiose relevant de la douleur. En ce qui concerne la question de la nostalgie de l'enfance, on a pu constater qu'elle génère un mal profond chez Antoine et la narratrice du *Baobab fou* mais se révèle dans son caractère ambivalent chez Douo dans la mesure où celui-ci se sent tantôt heureux, tantôt triste ; mais le premier état d'âme en est prédominant. En outre, non seulement les personnages ressentent la douleur comme une sensation de froid mais également comme un creux qui s'approfondit au point de les engloutir. Pour ce qui est de la douleur ayant un caractère physique, nous l'avons analysée dans une perspective psychanalytique. Notre tâche a consisté à révéler que le corps sert de canal à la manifestation de la douleur liée au manque. D'une part, la douleur du manque opère la défiguration du corps pour produire une peau écorchée, et le cas le plus désespéré, l'aliénation mentale ; d'autre

part, dans sa fonction cathartique, ce même « corps douloureux agit comme un filtre » (Lamarche 2015) des émotions douloureuses, notamment chez l'héroïne du *Baobab fou* qui s'offre du plaisir sexuel dans l'intention d'adoucir sinon de guérir des blessures causées par son abandon durant l'enfance. On peut affirmer que l'expérience corporelle devient la manifestation la plus évidente et expressive du manque. Autrement dit, le corps attribue de la matérialité à la douleur liée au manque. Enfin, la douleur se manifeste aussi à travers des comportements destructifs tels que l'envie, la rancœur, la colère et la vengeance. Nous verrons dans le prochain chapitre comment le manque génère des structures narratives.

Chapitre 3

Le manque comme concept générateur de structures narratives

3.0 Introduction

« Le récit est constitution d'une fiction, c'est-à-dire d'une histoire comprenant un ensemble d'événements et de personnages situés dans un espace-temps » (Glaudes et Reuter 41). Nous pouvons ajouter à cette définition celle de Gérard Genette dans son ouvrage *Figures II*, accentuant le caractère réel ou fictif de ces événements. Pour lui, le récit est « la représentation d'un événement ou d'une suite d'événements, réels ou fictifs, par le moyen du langage, et plus particulièrement du langage écrit » (49). En lisant nos textes, on remarque que la constitution même des personnages (à travers le nom, le physique, le moral) et de l'évolution des événements dans lesquels ils sont impliqués, donnent à voir des structures narratives empreintes de l'omniprésence du manque. Les textes sont traversés, d'un bout à l'autre, par les événements articulés autour de la quête des êtres manquants. Nous postulons que le manque ne fonctionne pas uniquement en tant que thème mais qu'il est, en soi, l'élément générateur de structures narratives. À cet effet, ce chapitre cherchera à montrer en quoi l'épigraphe, (une constituante du paratexte), l'identité onomastique des personnages, les images du manque, du vide et de l'absence dans l'espace textuel, l'effet d'irréel ainsi que les écarts de la narration, font valoir le phénomène du manque.

3.1 Aspects du paratexte : les épigraphes

Dans son ouvrage *Palimpseste : la littérature au second degré* (1982), Gerard Genette définit la transtextualité ou la transcendance textuelle comme « tout ce qui met [le texte] en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes » (13). L'un des aspects de cette transtextualité est à juste titre le paratexte. Le paratexte comporte des éléments se situant dans la marge du texte et participant également à l'élargissement de sa trame. Le paratexte établit un contrat entre le lecteur et le texte en fournissant à ce dernier une grille de lecture.

L'épigraphe est une sorte de citation placée en tête d'un livre ou de ses parties. Elle indique le but de l'auteur, l'esprit de l'ouvrage et met l'un ou l'autre sous la protection d'une autorité accréditée²⁸. L'épigraphe occupe une fonction essentielle dans le cadrage du récit et la traduction du sens du texte. Elle sert de fil conducteur et résume la matière du texte. Les épigraphes de nos romans deviennent des espaces d'une lecture axée sur le manque. On verra aussi que l'épigraphe dialogue bien avec le texte et s'allie parfois avec le titre. La mise en relation de ces deux éléments permet le renchérissement de la trame narrative du manque. Ainsi se forge-t-il une poétique et esthétique du manque depuis la marge.

Épigraphe de *Tout ce bleu*

Je pense à la négresse, amaigrie et phtisique,
Piétinant dans la boue, et cherchant, l'œil hagard,
Les cocotiers absents de la superbe Afrique
Derrière la muraille immense du brouillard ; se retrouve

A quiconque a perdu ce qui ne se retrouve Jamais,
jamais ! à ceux qui s'abreuvent de pleurs Et têtent
la Douleur comme une bonne louve !

²⁸ <https://www.espacefrancais.com/epigraphe-et-epigraphie/>

Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs !

Charles Baudelaire, « Le cygne », II.

Par cette épigraphe, l'auteur fait appel à Baudelaire pour illustrer son roman. Ce poème, « Le cygne », s'articule autour d'une variété thématique propre au manque, à savoir, la perte et l'absence, la douleur et la souffrance. Alors les deux auteurs dialoguent sur le thème tissé au cœur de ce roman. La référence à Baudelaire orientera le lecteur avisé qui fera, sans difficulté, et de prime abord, un lien entre l'épigraphe et le texte. Le deuxième quatrain de ce poème est plus significatif en ce sens qu'il renvoie à l'expérience de perte pour notre protagoniste, Douo. La présence des termes : perdu, pleurs, douleur, maigre, orphelins, dans cette épigraphe, décrivent parfaitement la condition du protagoniste. Devenu « orphelin » malgré le fait que ses parents soient en vie, Douo devient une âme endeuillée. Il vit un mal profond à cause de son abandon. Son éloignement de la mère fait de lui un être solitaire. Dans la seconde partie du récit débutant à Paris, il perçoit et imagine l'enfance manquée comme un paradis perdu. La perte de l'enfance est si pénible pour lui qu'il la compare à la perte d'un être cher que l'on ne reverra plus jamais. Pour ce faire, il se nourrit des quelques souvenirs heureux de sa tendre enfance, des moments passés auprès de sa mère afin de se donner un certain niveau d'apaisement des douleurs ressentis dans son âme. Par la même mesure, le ton douloureux de cette épigraphe plonge le lecteur dans la tristesse.

Épigraphe du *Baobab fou*

« Les êtres écrasés se remémorent [...] »

Évidemment, cette épigraphe courte et condensée de l'œuvre de Ken Bugul prend la forme d'une parole endeuillée. Le lecteur est projeté dès la lecture de cette épigraphe dans un

questionnement existentialiste, car il aura affaire au vide qui définit l'homme. Mais pourquoi alors évoquer « les êtres » et non « l'être » ? Le lecteur qui a déjà lu cette œuvre pourra entendre la voix de l'auteure, une âme autrefois brisée par la dure épreuve du manque et des maux dont l'absence de la mère est à l'origine. Bien que le récit soit basé sur le vécu de l'auteure, l'épigraphe ne renvoie pas explicitement à elle. L'épigraphe semble déborder l'unique expérience de l'auteure pour se rapporter aux expériences d'autrui. Les mots de cette épigraphe incarnent donc la souffrance de l'être humain en général. En outre, les points de suspension sont indicatifs d'une pléthore d'expériences douloureuses vécues par maints individus ; à chacun son expérience. Par cette entremise, l'auteure s'identifie en autrui. L'expérience de la fragmentation de son moi est certes une expérience « individuelle » mais devient aussi « collective ». Et, de ces expériences partagées émergera la guérison. Ainsi, l'auteure se fait porte-parole pour l'humanité entière évoluant dans un monde caractérisé par toutes sortes de vides et de brisures. En outre, les mêmes points de suspension de l'épigraphe dénotant la partie élidée, montre à quel point, penser, devient une activité mentale difficile et douloureuse pour l'auteure. Car il s'agit de se remémorer des événements douloureux. En lisant l'épigraphe, le lecteur dont l'âme est meurtrie du fait de ses propres expériences douloureuses se reconnaîtra dans le récit, un récit du manque, du deuil. Par ce biais, un pacte de lecture est scellé. Le lecteur se verra dès lors devant le déroulement d'une histoire bien sombre, une histoire d'amour manqué entre mère et fille.

Épigraphe de *Petit Piment*

En hommage à ces errants de la Côte sauvage qui, pendant mon séjour à Pointe-Noire, me racontèrent quelques tranches de leur vie, et surtout à « Petit Piment » qui tenait à être un

personnage de fiction parce qu'il en avait assez d'en être un dans la vie réelle [...] ». A.M.²⁹.

L'emploi de « errants » dans cette épigraphe renvoie aux personnages principaux accablés par une misère physique et psychologique. Ils vivent la perte de repères spatiaux-temporels car on peut voir le personnage principal et ses amis errer dans différents lieux, notamment entre le marché de Loango et les différents coins de cette ville. Mais cette perte de repères est aussi d'ordre affectif car les personnages principaux chercheront l'amour auprès des gens qu'ils rencontrent. Plus tard dans le récit, le personnage éponyme se retrouve dans une situation d'errance psychologique, à travers une mémoire défaillante. Il perd la raison. Mais, si le personnage éponyme, avant de devenir le protagoniste de ce roman, désire être muté d'un être réel en « être de papier » (Barthes 198), comme le dit l'auteur, ne voit-on pas là, une assimilation à l'idée du texte comme un texte refuge ? Alors le texte lui-même se fait présence pour combler l'absence que doivent affronter Petit Piment et ses amis. Le texte devient un corps d'autant plus qu'il se nomme « corpus ». Le corps du protagoniste s'unifie donc au corps du texte afin de produire un « corps-texte ». Mais le protagoniste, échappe-t-il aux difficultés de la vie ? Pouvons-nous parler de la dénégation de son être ? La réponse est évidemment négative.

Épigraphe de *Père Inconnu*

Pour les orphelins
les enfants
délaissés les futurs
papas les futures
mamans.

²⁹ C'est le nom de l'auteur, Alain Mabanckou, qui est abrégé en A.M.

Cette épigraphe est pertinente car elle ouvre sur la problématique du manque. Elle est mêlée d'un ton de désespoir à l'instar de l'expérience que fait le personnage principal. La protagoniste anonyme mène la quête des repères affectifs et filiaux car l'absence du père, qui sera la clé de voute du récit, a fait d'elle un être absent de lui-même. En lisant cette épigraphe le lecteur sait déjà que toute l'intrigue tournera autour du manque. Mais on peut y décrypter aussi un message d'espoir à travers l'évocation du mot « futur », et cela, pour montrer qu'après la pluie viendra le beau temps. La promesse du lendemain se manifeste à travers la résistance qu'affiche la protagoniste afin que son enfant ne devienne pas une proie à la bâtardise. La protagoniste, devenue une jeune mère à la fin du récit, incarne ces futures mamans qui lutteront pour donner un meilleur avenir à leurs enfants. Les enfants sont l'avenir de tout pays alors l'inscription de leur triste sort a pour but de sensibiliser, de conscientiser les adultes afin que leurs actes puissent conduire au changement.

Épigraphe de *Ces âmes chagrines*

Quand je parlerais toutes les langues des hommes et des anges, si je n'ai pas l'amour, je suis un airain qui résonne ou une cymbale qui retentit. (Corinthiens I, 13, 1)

Ce texte porte en épigraphe un passage biblique évoquant essentiellement l'amour et le rachat des « âmes », comme signalé aussi par le mot « âmes » dans le titre du roman. En lisant cette épigraphe, le lecteur apprend déjà que toute l'intrigue du récit tournera autour d'une absence d'amour, cette « substance » vitale dont dépendent les relations humaines. L'amour est un élément recherché dans le monde du texte car son absence engendre le manque chez les personnages principaux : Antoine et Max. Le milieu familial d'Antoine est beaucoup fragmenté et montre le chaos dans sa vie. L'amour y est très rare et pour cette raison, les relations en souffrent. Ce constat s'applique à la grande famille de ce jeune garçon. On peut voir dans l'épigraphe une invitation

destinée aux personnages tels que Thamar, la mère d'Antoine, sans oublier le lecteur, à se donner comme priorité la tâche de prodiguer de l'amour à leurs proches. C'est ce dont l'humanité manque, car, le chaos dans lequel sombre le monde actuel est la preuve de son absence.

Somme toute, à travers l'exploration des épigraphes dont certaines sont reliées aux titres des œuvres, nous pouvons voir des idées et des images qui complètent et renforcent la notion du manque inscrite au cœur de ces textes. La lecture des épigraphes nous éclaire sur le monde dans lequel évolueront les personnages. Le contenu du texte deviendra alors moins obscurci. Ainsi, le lecteur est rassuré de son projet de lecture et un pacte est scellé. Les épigraphes étudiées se situent, elles toutes, dans un cadre commun du vide, du deuil et de la solitude, traduisant ainsi une mise en abîme textuelle.

Quittant la marge des textes pour se rendre à l'intérieur d'eux, on y croise d'abord les personnages identifiables à travers leurs noms. Sur ce, nous le jugeons utile et logique de faire progresser la discussion dans ce sens en abordant la question du nom afin de mieux cerner la notion du manque comme générateur du récit. L'analyse de la question du nom dans les textes à l'étude s'inscrit dans le prolongement de la réflexion axée sur l'intériorité des personnages, sur l'expérience du manque.

3.2 Le nom comme marque d'une identité morcelée et évanescence

L'identité onomastique des personnages a une fonction particulière dans la constitution du récit du manque. « Le nom propre s'inscrit dans le texte littéraire à l'instar d'un phare dont l'éclairage n'est jamais fortuit. Du fait de sa position privilégiée, il apporte un nouvel éclairage (une nouvelle interprétation) du texte dont le rayonnement est sous-tendu par le jeu des associations, [...] » (Guiziou 1). Le patronyme de la plupart des personnages mérite que l'on s'y

arrête momentanément. Le nom est porteur de sens, de l'identité de tout être, que cela soit en Afrique ou ailleurs. Et selon les mots du personnage de Papa Moupelo de *Petit Piment*, même « le destin d'un être humain [est] caché dans son nom » (17). Nous pouvons affirmer que le nom est la marque d'une quête identitaire pour les personnages. Le nom ouvre ces derniers inéluctablement à l'expérience du manque. Il est associé à la conscience d'un sentiment de morcellement dans l'être des personnages, une conscience se réalisant à travers un examen ou une interrogation sur leur identité. À travers le nom, les personnages mènent la quête d'une identité personnelle. La quête identitaire a donc pour but de retrouver l'unicité de leur être, d'en réparer les fractures.

Dans *Le Baobab fou*, la narratrice porte le nom de Ken Bugul. Dans un entretien accordé à Bernard Magnier³⁰, l'auteure explique : « Je me suis beaucoup disputée avec la maison d'édition ; je voulais mon nom. J'ai dit mettez mon nom parce que tout cela je l'ai vécu. Vous pensez que cela va faire scandale...et moi qui ai vécu ça...dans mon sang...ça ne scandalise pas ? » (Magnier 152). Cet entretien a porté, globalement, sur l'écriture de l'auteure et sa valeur thérapeutique pour elle. Elle y a fourni le contexte de la publication de son œuvre intitulée *Le Baobab fou*, une œuvre qui devient le dépositaire de son vécu douloureux, voire honteux, selon certains critiques du champ littéraire africain. Cela explique pourquoi son éditeur insiste sur le choix d'un pseudonyme. En faisant adopter à l'auteure un pseudonyme, l'éditeur veut couvrir cette honte, il veut protéger l'auteure. Autrement dit, il veut euphémiser son histoire. Mais, étant donné la résistance que l'auteure affiche, on déduit que pour elle, le choix d'un nom de plume changera le récit de sa vie, tournera ce récit en une sorte de fiction. Or, comme le veut le pacte autobiographique selon Philippe

³⁰ Bernard Magnier est journaliste ; il dirige la collection « Lettres africaines » aux Éditions Actes sud et programme le festival littératures métisses d'Angoulême. Il est également conseiller littéraire pour le Tarmac de la Villette, le Centre national du livre et la Bibliothèque Publique d'Information du Centre Pompidou.

Lejeune, « la signature de l'écrivain est un élément incontournable du pacte autobiographique, et l'identité onomastique entre auteur, narrateur et personnage fait l'objet, dans ses écrits critiques, de plusieurs approfondissements » (Cité par Gnocchi 8). C'est la raison pour laquelle « Ken Bugul réclame [...] sa vie de déviance, ce vécu lourd qu'elle a du mal à communiquer aux siens et qui a existé en réalité » (Badji 378).

Finalement, l'auteure y consent en adoptant un pseudonyme. Ce pseudonyme « peut fonctionner comme une distanciation de l'auteure par rapport à la société africaine, parce qu'elle peut lui reprocher sa vie scandaleuse. Il peut aussi être un point de départ pour l'aventure... » (Ibid., 378-379). Mais, il convient de noter que, si l'auteure semble perdre l'identité par laquelle elle apparaît aux autres et à la société, elle affiche en même temps ce qu'elle conçoit comme son individualité authentique. Comment s'explique ce paradoxe alors ? L'auteure adopte le nom Ken Bugul, un choix auctorial plutôt bouleversant car la signification de ce nom, en wolof³¹, se rapporte à la négativité : « celle dont personne ne veut, même pas la mort »³². C'est donc à travers un nom marqué par la souillure, par le déshonneur, par le rejet qu'elle affirme son individualité. Mais pourquoi faire un tel choix ? De toute évidence, ce choix peut s'interpréter comme la volonté acharnée de peindre le réel. On se retrouve, de ce fait, en face d'une double négation qui caractérise toute l'existence de l'auteure ; et par l'histoire vécue et par l'identité onomastique.

L'une des fonctions cruciales du père étant l'attribution du nom, on remarque dans *Père Inconnu* que le personnage principal qui est aussi la narratrice, reste sans nom en raison de l'absence de son père. À l'école, la Sœur est même surprise de voir que sur l'acte de naissance de

³¹ Le wolof est une langue parlée au Sénégal. Elle est aussi parlée en Gambie et en Mauritanie.

³² <https://baamadou.over-blog.fr/2017/10/mme-ken-bugul-m-baye-une-ecrivaine-senegalaise-pour-la-dignite-desfemmes-par-m.amadou-bal-ba-http/baamadou.over-blog.fr.html>

la protagoniste, c'est la phrase « Père inconnu » (79) qui occupe la place du nom du père. C'est la raison pour laquelle dans ce milieu scolaire, on lui rappelait qu'elle était bâtarde (17). Elle devra faire face à la dure réalité de son identité fuyante. Cette désignation péjorative la réduit davantage aux bassesses de la société. Et même lorsque le père fait sa réapparition, sa présence ne semble pas arranger les choses. À la question posée : « Mon père quel est ton nom ? », le père répond : « J'ai le même nom que toi, ma fille » (32). Il y a ici un refus de dire ce qu'on connaît en fait. La réplique : « j'ai le même nom que toi, ma fille », répond à la quête de la jeune fille, puisqu'elle a un nom. On pourrait, cependant, y voir une référence ironique aux autorités camerounaises de cette époque-là, qui cautionnaient l'irresponsabilité des hommes en les aidant à se soustraire à leurs devoirs tout en embrassant davantage l'enfant. Le père n'est jamais inconnu, comme le sous-tend la mention sur l'acte de naissance. Le problème identitaire de la protagoniste peut témoigner de son sentiment de morcellement. Et, pratiquement la même situation se répète dans la scène butoir du récit, après l'accouchement, comme en est la pratique : « [...] J'ai donné mon nom [...] » (87), constate-t-elle. Jusqu'ici, le lecteur est dans l'inconnu. Il ignore toujours le patronyme de la protagoniste. Le nom/prénom est omis ou coupé du texte. Cette soustraction du nom lui inspirera le besoin de combler le vide de son identité onomastique.

Si l'absence de « nom » accentue le sentiment de perdition et d'aliénation pour la narratrice de l'œuvre citée ci-haut, chez Douo de *Tout ce bleu*, c'est l'idée du doublement du nom qui met en exergue cet état d'âme. Évidemment, la sonorité de ce nom connote ou donne l'image du double, de la dualité de l'être du protagoniste. Le « double » signifie compacité, unicité, mais dans le sens inverse, il peut aussi signifier instabilité, incertitude, incompatibilité, fracture et c'est dans ce deuxième sens que nous devons appréhender la signification du nom du protagoniste. À la prononciation du nom, Douo, le lecteur peut ressentir un effet de morcellement dans l'être de ce

personnage. « Dévoré par sa double mémoire, l'enfant avait vécu sans biens, s'étant choisi absent » (44), affirme le narrateur. Le dédoublement du personnage à travers la mémoire est la marque de la tension intérieure. « Doublement effacé, il avait perdu son nom. Le ciel était un miroir où il cherchait son visage sans pouvoir le trouver » (44). Les mots « nom » et « visage » employés dans cet extrait désignent l'identité de tout individu. Or, la perte du nom et la recherche du visage pour le protagoniste suggèrent qu'il n'est plus capable de se reconnaître. L'identité de ce jeune garçon se définit désormais par son caractère évanescent. Il cherche peut-être son alter ego car il est tiraillé entre la culture européenne et celle de l'Afrique. Ce tiraillement se lit à travers la perception du narrateur hétérodiégétique de la psyché de Douo : « Il se découvrait noir à l'extérieur et blanc à l'intérieur » (26). La langue étant un marqueur de l'identité de tout individu, elle accentue aussi la dualité de l'être du protagoniste : « La langue française qui ne fut ni sienne ni maternelle a pourtant su creuser plus sûrement qu'un idiolecte le sillon patient des mots » (52). On peut y voir l'image d'un être aliéné. Le narrateur ajoute : « Aussi bien le français fut-il ce miroir trop fugace, cette langue orpheline où il fut mis au monde » (53). Cette oscillation reflète l'incapacité d'une réalisation du soi dont l'expérience du manque est à l'origine.

Dans la culture africaine, le nom attribué à un enfant pourrait déterminer pour la vie son unique existence. C'est la raison pour laquelle le protagoniste de *Petit Piment* est très heureux du nom que lui attribue Papa Moupelo, le prêtre de l'orphelinat de Loango : *Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abotami namboka ya Bakoko*, un long patronyme qui signifie en lingala³³, « Rendons grâce à Dieu, le Moïse noir est né sur la terre des ancêtres » (11). Mais on peut voir dans

³³ Le Lingala est une langue bantoue parlée en République démocratique du Congo et en République du Congo, mais aussi dans une moindre mesure en Angola, au Sud de la République Centrafricaine et au Soudan du Sud.

ce long patronyme un paradoxe. Au lieu d'être « salubre³⁴ », ce nom que porte le protagoniste souligne plutôt la négation de son être. Deux éléments nous aiderons à mieux cerner l'idée de la négation de son identité :

De toutes les questions que je me posais pendant cette période d'agitation intérieure qui marquait le début de ma crise d'adolescence, une seule revenait de jour comme de nuit et m'empêchait d'avaler ma salive comme si j'avais une arrête dans la gorge : étais-je le seul Tokumisa Nzambe po Mose yamoyindo abotami namboka ya Bakoko au monde ? A la longueur de ce nom je pouvais répondre par l'affirmative et me réjouir d'être un gamin singulier. Or, Papa Moupelo fréquentait d'autres orphelinats à Pointe-Noire, à Tchimbamba ou à Ngoyo. Je ne pouvais me retenir de nourrir des doutes sur l'originalité de ce patronyme. Une certaine jalousie m'habitait, rien qu'à l'idée de savoir que je pourrais n'être qu'un Moïse parmi des centaines ou des milliers d'autres [...] (19).

On retient de ce passage l'idée d'une quête onomastique. Le premier élément qui montre la négation de l'identité du protagoniste est la crainte que quelqu'un d'autre ne porte ce nom que glorifie tant Papa Moupelo. Car, si un autre individu porte ce beau patronyme, cela lui enlèvera sa « singularité », son « caractère unique ». De ce fait, le nom qu'il porte deviendra tout simplement un petit élément ou une partie de cet ensemble, c'est-à-dire la pluralité de ce nom, comme l'indique un autre sens du mot fragment³⁵. C'est ainsi que se lira le morcellement de son être rattaché à son nom. Car, si le nom est « pluriel », c'est parce qu'il a été coupé ou découpé pour être attribué aux

³⁴ Dans les Saintes Écritures, Moïse est un leader élu par Dieu pour libérer le peuple d'Israël des mains de Pharaon, le roi de l'Égypte antique.

³⁵ Par « fragmentation », nous entendons le fait de couper, de scinder, de diviser une entité en deux ou plusieurs parties. La fragmentation désigne aussi un petit élément ou une partie d'un ensemble.

autres, comme le craint le protagoniste. Alors, son nom, à lui, se détache du « tout » pour devenir un nom fragmenté. Donc le nom, malgré sa longueur et peut-être son élégance, car le protagoniste le considère comme un beau nom, comporte une partie manquante, et ce, pour refléter la fracture dans l'être du protagoniste. Comme l'observe Selom Gbanou, « le fragmentaire se fait de plus en plus le reflet de l'individu délocalisé, dépersonnalisé et désespéré qui cherche à recoudre rêves, souvenirs, altérité de soi, angoisse identitaire, exigences d'un nouvel horizon d'attente, etc » (105). Conséquemment, ce qui demeurera entre son nom à lui et ceux d'autrui sera le vide. Le protagoniste vit donc le morcellement identitaire comme un phénomène à la fois individuel et pluriel.

Le deuxième élément mettant en exergue la crise d'identité du protagoniste est que ce patronyme est si long et difficile à prononcer qu'il perd sa trace au sein du texte. Le protagoniste n'est guère appelé par ce nom ni même de son abrégé de Moïse. Même à la fin du récit, lorsqu'il est jeté dans cet « établissement pénitentiaire pour les criminels qualifiés d'« irresponsable » (271), on lui interdit de porter le nom de Moïse. Alors tout au long du récit, c'est plutôt le surnom, Petit Piment, qui devient fonctionnel pour lui. Mais ce surnom, n'a-t-il pas aussi une valeur réductionniste ? Le recours permanent au surnom, Petit Piment, semble être le symbole d'un hiatus ou d'un morcellement identitaire, c'est-à-dire, le fait de ne pas pouvoir se connaître soi-même, véritablement.

Alors, tel que nous le voyons, les noms que portent les personnages n'est pas un phénomène anodin ; il est révélateur d'un problème identitaire ainsi qu'un vide existentiel, soit un fait participant à la poétique du manque. Mais on peut ajouter au nom, les nombreuses images parsemant les divers univers romanesques.

3.3 Les « images » du manque, du vide et de l'absence dans l'espace textuel

Nous voudrions démontrer, ici, comment le texte lui-même permet d'évoquer des images cristallisant le manque dans l'esprit du lecteur, et cela, sous toutes ses formes. La lecture devient, de ce fait, une « entreprise imagée » à travers laquelle le manque inhérent au texte est décrypté.

Le Baobab fou est foncièrement marqué par l'empreinte du vide. De prime abord, le lecteur est introduit dans ce vide à travers l'image de la désolation. Dans la partie du texte intitulée « Préhistoire de Ken », la narratrice évoque autant de scènes qui dépeignent le vide : « L'exténuation s'était abattue avec le crépuscule. L'obscurité enveloppa les instincts et les rêves. Le moment. L'heure du silence. Ténèbres. Rêves. Le coucher du monde » (12). On peut voir dans ce passage un double vide, à travers l'image sombre qui y est dépeinte, soulignée par les mots « exténuation » et « obscurité » ; ensuite à travers la nature fragmentaire de ce passage, mise en exergue par la ponctuation fréquente qui segmente la phrase, et ce, pour conjurer l'informe. En outre, « le vent chantait dans le vide » (19) ; « les arbres avaient perdu leur feuillage et le feu continuait son chemin tranquille désormais à travers la savane offerte, emportant avec lui les rêves de la veille et des illusions du moment ? (19), constate la narratrice. L'accumulation des scènes de ravages opérées par les forces de la nature (le feu, le vent) sur le paysage végétal (arbres, feuillage) éclate le récit. De plus, l'image des feuilles tombantes dépeint un décalage dans le temps et dans la saison. La narratrice continue la narration : « L'homme était allé faire un tour dans le vide » (19). « Le père était revenu du vide » (19). Alors on peut voir que le décor du vide sature bien le texte. Cela participe du désagrégement textuel. Le vide acquiert donc ici une dimension ontologique car il correspondra au sentiment du vide chez la narratrice, à travers la remarque qu'elle fait au sujet de l'absence humaine au moment de sa naissance, une absence qui aura des conséquences sur son

épanouissement futur : « Tout le monde n'était pas présent le jour de ma naissance. Peut-être si tout le monde était présent, les choses auraient pris une autre tournure, les événements se seraient déroulés d'une autre façon » (29). Ce passage, à l'instar d'une prolepse, opère une anticipation chez le lecteur qui se verra en attente et devinera la suite de l'histoire. Alors l'absence humaine, pendant un court moment, est ce qui entraînera des conséquences à long terme sur la vie de la narratrice.

Plongeant le lecteur en plein cœur de son histoire, donc dans une narration ultérieure, la narratrice décrit son arrivée en Belgique. Dans ce pays, elle fut logée dans une habitation qu'elle décrit en ces termes : « C'était une petite chambre, avec un petit lit, une petite armoire, une petite table, une petite chaise, et au-dessus du petit lit, une petite croix, le Christ » (41). La répétition de l'adjectif « petit (e) » dans ce passage dépeint une atmosphère de resserrement, de rétrécissement, assimilable à l'effet d'étouffement chez la narratrice mais aussi chez le lecteur qui éprouverait, lui aussi, ce sentiment. Ce milieu restreint lui inspire aussi le sentiment d'être piégée dans le désir inassouvi. La solitude de cette chambre (41) suscite en elle la nostalgie de son Afrique. Elle semble sombrer dans le regret : « Ma présence ici, dans une ville étrangère, à l'autre bout du monde, enfermé dans une chambre minuscule, où j'œuvrais seul avec moi, m'étonnait » (102). La référence à ses origines y est implicite. Le constat du sentiment de cette solitude envahissante l'emmène à comparer par la suite ces deux univers : son pays d'origine (le Sénégal) et son pays d'accueil (la Belgique) :

Oh comme les chambres étaient chaudes, vivantes, rassurantes, humaines en Afrique ! Tout le monde est là. Les souffles réguliers des petits neveux, le sommeil plein de rêves et de

bonheurs d'enfants. La sœur est là, la mère est là, les animaux domestiques ne sont pas loin. C'est magnifique quand tout dort ensemble (41).

L'image dépeinte dans ce passage reflète parfaitement le paysage social de l'Afrique entière. On observe, à partir de ces deux extraits comparant deux mondes, l'opposition entre une structure solitaire, symbolisée par un cadre restreint et une autre, unifiant, chaleureuse, suggérée par le mot « ensemble ». Donc ses origines lui manquent déjà. La raison de son départ est alors rendue, pour ainsi dire, futile, car le sentiment du vide initial y demeure, intact. Le sentiment de l'isolement de la narratrice, cette absence de chaleur humaine qu'elle regrette, est également révélé lorsque son ami Jean Wermer tombe malade et que ses amis l'abandonnent. C'est la narratrice seule qui reste à ses côtés. Elle décrit ce sentiment d'isolement dans le passage suivant : « Dans ce pays, les malades étaient seuls, les handicapés seuls, les enfants seuls, les vieux seuls : Et c'étaient les étapes les plus riches de la vie humaine » (97). L'énumération des groupes nominaux ayant pour élément central le mot « seul », consiste à isoler les « personnages » d'une vulnérabilité extrême. Cet isolement ou cet écart relationnel n'est pas seulement mis en exergue à travers le mot « seul », il est aussi signalé par la ponctuation récurrente, à savoir la virgule, qui produit un effet de segmentation de la phrase. En effet, le rapprochement que fait la narratrice de ces deux mondes crée un écart servant à révéler son état d'écartèlement intérieur. Elle se trouve dans l'entre-deux.

Ensuite, elle décrit une soirée de laquelle elle rentre chez elle. Installée dans sa maison, elle se rend compte que cet espace est désormais tout vide, un vide qui atteint même les objets : « Et voilà que je me retrouvais seule avec les assiettes vides, les verres vides, les bouteilles vides et ce décor de silence que prennent les lieux qu'on vient de quitter » (109). On peut voir dans ce passage que la scène de vidange perçue à travers les objets qui se vident s'allie à l'état d'âme désertique et

solitaire de la narratrice. Cette situation exemplifie ce que Philippe Hamon appelle le procédé « du décor (milieu) en « accord » avec les sentiments ou les pensées [du] personnage : [...] personnage malheureux dans un lieu angoissant » (108) ; procédé qui s'apparente à une « métonymie narrative » (Ibid., 108). La narratrice a jusqu'ici entraîné le lecteur dans son lieu d'intimité : la chambre. Alors, d'une part, le mot « chambre » employé dans le passage plus haut, dans le sens du rétrécissement, donne au lecteur une idée du sentiment d'étouffement qu'éprouve la narratrice dans cet espace physique ainsi que dans son âme, d'autre part, le mot « chambre » est utilisé dans le sens du vide qui l'envahit pour refléter le vide de son être. On a l'impression que l'être et l'objet se confondent.

La narratrice nous rappelle la perte d'une année scolaire : « [...] l'année scolaire que je perdis quand j'avais rejoint la mère dans le village de la grand-mère [...] J'étais très jeune. Sept ans » (151). Manquer toute une année scolaire, généralement parlant, semble une perte significative pour tout individu, car il s'agit d'une situation qui peut créer un retard, même à long terme, dans la vie et sur divers plans. De plus, la bourse que Ken reçoit pour aller étudier en Belgique lui est vite arrachée : « L'organisation qui m'avait offert la bourse me la supprima. L'école, c'était fini pour moi » (99), confie-t-elle. Alors on peut remarquer que ce retard, ces épisodes de pertes, ont affecté la narratrice d'une manière ou d'une autre. Mais, non seulement la narratrice perd une année scolaire à l'âge de sept ans et une bourse d'études lorsqu'elle devient une jeune étudiante, elle connaît également une autre forme de perte : l'avortement. Elle révèle qu'elle s'est fait avorter car

elle ne pouvait pas porter une grossesse en étant étudiante³⁶. Cet avortement fut une dure épreuve pour elle.

Dans *Petit Piment*, l'image du vide est traduite à travers la disparition répétitive des personnages aimés. Le narrateur précise :

Les spéculations sur l'absence de Papa Moupelo se répandirent donc d'un bout à l'autre du dortoir et nourrirent les échanges les plus vifs dans les vingt blocs [...] certains rêvant que Papa Moupelo, était désormais habillé tout de blanc, avec des ailes qui lui permettaient de se rendre au paradis, d'autres comme moi le voyant déjà assis à la droite de Dieu [...] Les jours qui suivirent, lorsque nous passions devant cet ancien local de Papa Moupelo le cœur lourd de chagrin et de regrets, nous imaginions que nos ombres devenues orphelines continuaient à chanter [...] (33-34).

Papa Moupelo disparaît le premier. Ensuite, c'est la disparition de Sabine Niangui, travailleuse de l'orphelinat de Loango, qui survient. Le protagoniste la considère comme étant presque une mère : « Après avoir perdu Papa Moupelo je venais de perdre maintenant celle qui était presque comme la mère que j'avais voulu avoir [...] » (112), constate-t-il. Mais la disparition de celle qu'il appelle désormais « ma maman » (207) devient l'événement le plus obscur, le plus marquant de sa destinée. L'emploi du mot « perdre » revêt une signification profonde pour le narrateur. Pour lui, le fait de perdre des personnes bienveillantes est ce qui engendre l'écroulement de son monde, car il ne les reverra plus jamais. Ils sont désormais des êtres absents qui sont morts, symboliquement. Le

³⁶ Le discours sur cet avortement est tenu de la page 55 à la page 67 de ce roman.

narrateur vit donc la conséquence de cette perte comme une mort personnelle, une situation qui s'expliquera à travers son épreuve de l'aliénation mentale.

On peut voir à travers ce même roman que l'image du manque dans l'espace textuel concerne également la page, une « substance » fonctionnant comme enveloppe de l'histoire. L'histoire de certains des personnages se présente comme la métaphore d'un livre dont les pages s'arrachent. Le narrateur décrit comme une page manquante, l'absence de Papa Moupelo, telle que la perçoit Sabine Niangui : « [...] pour elle, comme elle disait, une page de l'orphelinat avait été arrachée avec pour premier signe l'humiliation faite à Papa Moupelo » (90). De la même manière, le narrateur compare l'absence de Sabine Niangui à une page qui s'arrache, comme elle l'a fait, elle aussi, pour Papa Moupelo :

[...] j'avais le sentiment que c'était Niangui qui s'évaporait et qu'elle était entrée dans le corps d'Evangelista pour forcer cette dernière à me dire une fois pour toutes qu'elle ne reviendrait plus, que la page sur laquelle son histoire dans cet établissement était écrite venait elle aussi d'être arrachée [...] (94-95).

On peut retenir de ces deux passages que l'histoire des personnages mentionnés, Papa Moupelo et Sabine Niangui, et celles des enfants de l'orphelinat, les deux histoires étant sans doute enchevêtrées, s'abrègent et s'effacent, du fait de cette extraction matérielle de la page, assimilable au désagrégement textuel. Mais, la « page » et le « mot » étant des éléments conjoints, le narrateur raconte aussi comment l'absence de Papa Moupelo cause la perte des mots que les enfants de cet orphelinat avaient appris avec joie : « Plus les semaines s'écoulaient, plus les mots précieux que nous avions mémorisés grâce à notre prêtre s'effaçaient » (39). Alors, si l'effacement des mots correspond à l'oubli chez les enfants, cela montre que l'absence pour eux est une perte assez

importante. Ils vivent, dès lors, chacun une vie d'absence. Du reste, on peut constater une autre allusion faite à l'histoire comme une page de livre, mais cette fois-ci, dans le sens de la restitution de ces pages déjà arrachées comme en réponse au manque. Le protagoniste, atteint d'une aliénation mentale, le guérisseur nommé Ngampika le rassure de sa guérison :

Avec Ngampika, je n'avais ainsi qu'à boire ce qu'il me tendait pendant qu'il récitait quelques formules destinées aux esprits. Ceux-ci, d'après lui, avaient la mission de graver en gros caractère ce qui s'était effacé de ma mémoire et de me prévoir des millions de pages vierges où s'écriraient en lettres capitales mon présent et mon futur (251).

L'idée de la restitution, comme nous l'avons évoquée, se lit bien dans ce passage. Du point de vue du guérisseur, le lecteur pourra espérer que de nouvelles pages s'imprimeront et permettront de combler toutes les carences du moi du personnage principal. L'emploi des phrases d'insistance, « gros caractères », « millions de pages », « lettres capitales », rendent, semble-t-il, ce projet de restitution prometteur. De plus, le mot « vierges » ayant, sans aucun doute, de la valeur méliorative, peut signifier un nouveau commencement dépourvu de la souillure, dépourvu de la souffrance. Le guérisseur a tellement de confiance en cette thérapie qu'il administrera au narrateur qu'il donne encore au lecteur davantage de contextes ou d'images d'espérance : « Après quelques séances, ta mémoire sera si claire que tu te souviendras de tout, y compris du goût de tes premières larmes quand tu sortais du ventre de ta maman » (251). Mais cette thérapie phénoménale, aboutira-t-elle ? Nous aurons la réponse dans les pages ultérieures.

Mais, on peut également ajouter à la « substance » de la page, un autre constituant de l'image du manque dans cette même œuvre : la tombe. La tombe donne l'image du vide, du désespoir, de la désolation. Petit Piment, ayant perdu toute la force de se défaire de la toile

contraignante du manque, est transporté au cimetière par le tourbillon du vide. Le silence assourdissant de ce cadre morbide, sans vie, devient son meilleur allié. Le protagoniste s’y rend afin de s’adresser aux absents, précisément à la mère qu’il suppose être morte. D’après lui, il voudrait contempler et cracher sur la tombe de cette femme. Contempler la tombe qui est remplie des ossements des êtres humains s’apparente à contempler sa vie désormais dénudée de sens. Errer dans le cimetière, ce lieu du néant, signifie aussi se livrer à la mort du fait de la perte de la raison de vivre. Le protagoniste souhaite rejoindre, dans l’au-delà, les personnes mortes qui reposent plutôt en paix.

On peut aussi évoquer, à travers ce même roman, l’interruption des traitements médicaux commencés sur le protagoniste. Le docteur Kilahou renonce à l’idée de continuer de traiter son patient : « Malgré le serment d’Hippocrate que j’ai prêté en Europe, je ne veux plus vous revoir ici, vous n’êtes qu’un imposteur » (245). Le docteur Kilahou en a marre de la déviance du protagoniste. Le guérisseur en fait pareil : « Comme je ne guérissais pas, Ngampika ne pouvait pas être payé. Il me faisait maintenant la gueule, et on se regardait en chiens de faïence » (215). Le guérisseur lui dit : « [...] dégage de là et va voir un autre pigeon ou retourne chez le docteur Lucien Kilahou, Ngampika est un noble, et il ne traitera plus avec un bonimenteur de ton espèce ! » (217). Ainsi, l’interruption des soins médicaux se perpétue à deux reprises. Le lecteur pourra se sentir déçu de l’incapacité du protagoniste d’atteindre son objectif en obtenant de la guérison.

Le motif de la perte comme nous l’avons analysé dans *Petit Piment* et *Le Baobab fou*, mais notamment la perte des êtres aimés, est reprise dans *Tout ce bleu* où le narrateur ne sait que contempler « les images incomplètes » (117) de ceux qu’il avait trop aimés. La phrase « les images incomplètes », est la métaphore des personnages aimables ayant disparu de la vie du narrateur. «

Le masque de la mort [est] depuis toujours sensible sur le visage de ceux que j'avais aimés » (115), constate-t-il. L'expression « masque de la mort » est la métaphore de la perte : tantôt elle s'apparente à la mort réelle de ces êtres aimés tels le père Gaspard et le père Marie-Pâques. Et, le narrateur associe à cette mort, une image sépulcrale : « [...] derrière l'église de Bonapriso, un trou rectangulaire attend » (115). Le groupe nominal, « un trou rectangulaire », renvoie à la tombe (et c'est la deuxième mention dans le texte) qui a déjà enseveli certains ces êtres aimés ; tantôt il s'agit tout simplement des êtres absents de sa vie, à savoir l'absence de sa propre mère et de la Sœur Capitolina dont le narrateur mentionne le nom avec tendresse. De ce fait, les êtres aimés deviennent comme des figures fuyantes, fantomatiques, aux yeux du narrateur. La présence de ces images incomplètes rend, semble-t-il, incomplet le récit. En raison de cette expérience de perte profonde, le narrateur semble « halluciner ». Désormais, il perçoit et attribue à son manque un caractère tangible, physique. Il devient « [...] fasciné par [son] propre manque » (117). Ainsi, le manque devient pour le narrateur, une entité ou un vide physique qu'il contemple avec désespoir.

Mais on peut rattacher aussi à cette idée du caractère tangible du manque, une autre image révélant une carence dans le développement neuropsychologique de l'enfant : « À l'âge où les enfants connaissent les premiers émois dans leur sommeil, Douo-Papus faisait encore pipi au lit » (28), rapporte le narrateur hétérodiégétique. Ce retard biologique affecte la vie sociale du protagoniste.

Demeurant dans la logique de la perte, nous voudrions étendre l'analyse de cette notion pour porter aussi sur les jeux d'enfants qui s'arrêtent pour les personnages. À ce propos, nous tâcherons de disséquer la forme verbale, « jouer », dont le substantif est le « jeu », figurant dans trois œuvres, à savoir *Petit Piment*, *Tout ce bleu* et *Le Baobab fou*.

Dans *Petit Piment*, l'absence de Papa Moupelo de l'orphelinat de Loango entraîne des conséquences pour les enfants qui se voient brisés par ce changement. Son départ de ce milieu, qui s'effectue de façon abrupte, entraîne aussi l'arrêt abrupte des jeux. Les enfants ne sont plus capables de jouer car il n'y a plus de danse au pygmée et bien d'autres jeux orchestrés par cet homme. Alors il s'effectue une « vidange » de tous les jeux d'enfants dans l'espace textuel. On voit plutôt un renversement dans l'ordre social dans la mesure où ces enfants deviendront plutôt des « jouets » dans les mains des autorités qui les utiliseront comme des cobayes à des fins égoïstes et destructifs : devenir agents de la révolution socialiste. Mais si l'arrêt des jeux est ce qui donne à voir une partie de l'enfance envolée pour les personnages-enfants de cette œuvre-ci, il prend la forme de la nostalgie de l'espace ludique de la plus tendre enfance qui vient hanter le personnage de Douo de *Tout ce bleu* :

Tous les jeux de l'enfance, ce matin, me revenaient, les ombres chinoises, la marelle qui mène droit au ciel, les quatre coins, cache-cache, saute-mouton, les dames, le ludo, les cartes, la fronde, et les parties de ballon que je disputais avec mes camarades, les petites voitures confectionnées à l'aide des boîtes de sardines et de bambou, qui imitaient si bien les grandes et me plongeaient dans une longue rêverie, et les billes, les belles calcédoines finement zonées, avec lesquelles j'osais à peine jouer, tout un pan de l'empire imaginaire, baignant un instant dans la lumière abolie [...] Le sentiment d'un scandale, les fâcheux calembours qui circulaient rue Lhomond me rappelaient à la réalité (72-73).

On peut constater à travers ce passage qu'il y a un manque de jouets et de jeux d'enfants dans ce couvent et cela inspire intuitivement à Douo une alternative : « Comme il n'avait pas de jouets, il s'amusait à attraper les mouches » (34). Donc, la fonction ludique est occultée.

Dans *Le Baobab fou*, nous revenons à la phrase, « comme je voudrais dire à la mère qu'elle ne devait pas me laisser seule à deux ans jouer sous le baobab ! » (30), en y mettant l'accent sur le verbe « jouer », pour ne pas être répétitif. Certes, le lecteur peut voir la narratrice jouer, contrairement aux personnages des deux textes déjà vus pour qui le jeu s'arrête, mais cette action est qualifiée par l'adverbe « seule », mettant en exergue la solitude de la narratrice. L'emploi de l'adverbe « seule » peut suggérer une absence des camarades de jeu, car la situation idéale aurait été d'avoir d'autres enfants avec qui jouer. Alors on voit ici que le jouet est bien là, la perle d'ambre, mais il est mal utilisé, à cause de l'absence de guide.

Mais, il ne serait pas hors de propos d'ajouter à l'analyse sur les jeux d'enfants qui sont interrompus, l'idée de l'effacement des moments de célébrations, comme le démontre *Ces âmes chagrines*. Le narrateur affirme : « Il pensa à Pierre, le compagnon de sa mère. N'ayant pu lui imposer son autorité, il [Pierre] avait fait en sorte de l'écarter d'elle. Il ne leur rendait parfois visite qu'aux petites vacances, celles de Noël ou de Pâques devaient s'effacer » (123). Cette scène évoque le séjour du protagoniste à l'internat et d'où il sombre dans le regret de l'enfance non vécue. On voit donc que les deux fêtes, Noël et/ou Pâques, ces périodes de célébrations qu'affectionne tant l'enfant, sont coupées du texte, correspondant à la privation de celui-ci des moments de bonheur.

De même, on peut ajouter à l'arrêt ou à l'absence des moments de célébrations pour Antoine, les restrictions qui lui sont imposées : « Il n'aimait pas cet appartement où aucun droit ne lui était accordé. Il n'y avait que des interdits : ne pas s'asseoir là, ne pas toucher ça, ne pas parler trop fort, ne pas faire des caprices, ne pas faire l'enfant, ne pas regarder la télévision le soir [...] (74). Cette série d'interdictions, rimant avec interruption, est martelée de façon à constituer une sorte de blocage dans le récit. La phrase entière peut se traduire comme la défense à l'enfant

d'exprimer ses pleurs, ses craintes, ses angoisses, étant tous des comportements et des états sentimentaux douloureux. L'enfant est donc brisé moralement et physiquement.

Il semble intéressant et envisageable de faire un commentaire sur l'interaction entre le « jeu » et le « je ». On note qu'avec l'absence du « jeu » advient l'effacement du « je » avec tous les sens que le mot « je » peut recouvrir : subjectivité, individualité, connaissance de soi. La négation du mot « je » est autant significatif : dépersonnalisation, perte de soi. Alors, l'élimination des jeux des textes signifie l'arrachement du « moi » et de l'identité fragmenté de ces personnages qui ont désormais du mal à affirmer leur « moi » dans la société dans laquelle ils évoluent. En d'autres termes, la distance qui s'opère entre le « jeu » et le « je », entraîne conséquemment un hiatus dans la relation du « je » au monde.

Mais à travers l'œuvre précédemment citée, c'est-à-dire *Ces âmes chagrines*, une autre image du manque se dresse : la photo. Le narrateur raconte une scène où on voit le protagoniste contempler une photo qu'il garde sur le mur de sa chambre. L'image photographique, convoquant la notion d'*ekphrasis*³⁷, participe du développement narratif du manque car comme le souligne Barthes dans son article, « Rhétorique de l'image », l'image peut s'appréhender dans sa nature linguistique (nous paraphrasons 40). Autrement dit, cette image singulière agit comme moteur dans la construction ou l'élargissement du récit du manque. Elle y devient une pièce maîtresse.

³⁷ L'*ekphrasis* est une figure de style désignant le fait d'introduire dans le récit une image qui fera objet d'une fonction narrative. C'est la description détaillée d'un objet d'art dans le récit. On parlera alors d'une *ekphrasis* narrative.

Mais quelle relation le texte entretient-il avec l'image ? L'image est une projection faite du réel. On peut voir que la quête de la mère pour le protagoniste s'effectue même à travers l'image photographique. A ce titre, analysons le comportement d'Antoine face à cette photo :

Derrière le bar, trois photographies d'une jeune femme avaient été accrochées côte à côte. Sur l'une d'elles, on la voyait, radieuse, vêtue d'une espèce de sarouel jaune vif, d'un chemisier à épauettes surdimensionnées, comme seules les années 80 avaient su en produire. Elle tenait un nourrisson dans les bras et, sous le cliché, on pouvait lire cette mention écrite de sa propre main : Thamar et son petit prince. Pour l'instant, il devait bien se l'avouer, la vision de cette image n'était pas exactement porteuse d'alacrité, mais il tenait à ce qu'elle soit là. En permanence (13-14).

Comme l'affirme Barthes, « toute image est polysémique, elle implique, sous-jacente à ses signifiants, une « chaîne flottante » de signifiés, dont le lecteur peut choisir certains et ignorer les autres » (44). À ce propos, nous pensons que la description détaillée que fait le narrateur de la photographie et où Antoine est vu en mode de contemplation, sert à éveiller en lui la nostalgie. La présence de ce portrait physique dans sa chambre et dont il ne veut se débarrasser, rappelle bien ses origines et immobilise la mère. Cette photo est l'emblème d'un souvenir rare et très cher : la présence, autrefois, de sa mère à ses côtés. Il souhaite s'approprier ce merveilleux moment révolu qui lui manque tant. Alors, la photographie s'avère être la preuve du manque. Pour reprendre la phrase de Ledwina sur le thème de l'absence dans l'œuvre de Duras, « la photo [...] met en spectacle l'absence de la présence » (74). Pour Ledwina, « l'image absente joue un rôle de substitut de l'absence, déni de la perte. C'est une « combinaison de présence et d'absence, connexion et manque de lien, amour et aliénation, rejet et dépendance » (Ibid., 74). Le protagoniste se voit ainsi

immobilisé par la contemplation de cette image qui correspond aussi au fait d'avoir le regard focalisé sur sa propre personne. Car, comme le précise Philippe Dufour dans son ouvrage intitulé *La littérature des images*, « l'image [...] est méditée, intériorisée ; [elle] provoque un mouvement d'introspection [...] » (7). Antoine souhaite s'unir avec sa mère, car « la pensée de l'image est une pensée intime » (Ibid., 9). Le vide de l'image symbolise l'incomplétude et la crise intérieure du protagoniste.

Mais l'image du manque n'est pas seulement mise en exergue par le visuel (la photo), mais aussi par le son, à travers la musique qu'affectionne Thamar sa mère. Antoine « écoute de vieilles chansons de Whitney Houston, *Didn't we almost have it all* et *All at once*, feignant d'oublier que Thamar affectionnait particulièrement ces titres quand il était petit » (CAC 112). En écoutant ces chansons, le protagoniste peut s'imaginer entendre la voix de sa mère qui résonne simultanément, car souvent l'on a tendance à chanter en même temps. Par ailleurs, dans le titre de la première chanson, l'adverbe « almost », dont la traduction française est « presque », peut signaler une interruption, donc l'inachèvement de la belle histoire d'amour entre la mère et le fils. Antoine est donc nostalgique du visage (à travers l'image/la photo) ainsi que de l'écho de la voix (à travers le son/la chanson) de la mère. En bref, il a besoin de la mère en personne.

Mais nous pouvons aussi ajouter à toutes ces images du manque, l'expérience de l'exil que fait le personnage de Douo de *Tout ce bleu*. L'exil engendre un sentiment d'isolement chez Douo, un sentiment qui est perçu à travers le décalage horaire dès son arrivée à Paris. Le narrateur se confie : « Aurais-je cru que m'émouvrait autant le jour où moi, Douo-Papus, je débarquai à Paris à l'âge de quatorze ans : il était dix-neuf heures et en Afrique il faisait déjà nuit » (57). On peut voir dans cet extrait l'idée d'un décalage horaire qui désoriente le protagoniste. Son état d'esprit

étant déjà embrouillé, le narrateur y ajoute le sentiment d'étouffement qu'il éprouve, étant logé dans un espace bien étroit et « carcéral ». Déraciné et dépaycé, il devient un être égaré qui erre dans un espace étranger : « Chaque jour je marchais dans Paris » (59). Et comme le souligne Elisabeth Yaoudam dans son article « Enfances, Exils et Imaginaires chez Gaston-Paul Effa », « les différents milieux dans lesquels l'enfant vit correspondent à ses mouvements intérieurs » (108).

Le protagoniste fait l'expérience d'une perte de repères spatio-temporels caractérisée par l'absence : « Le paysage de l'exil était comme trempé dans une pale lumière qui n'endeuillait pas vraiment mais acclimatait doucement à l'absence » (TCB 59), constate-t-il à propos de cet état d'âme. De plus, il ajoute : « les lettres que je recevais de Douala avaient toujours attisé mon sentiment d'isolement » (112). En fait, rien ne nous est communiqué au sujet du contenu de cette lettre ni de son expéditeur, sauf son lieu de provenance. Le lecteur devra deviner son contenu. La lettre est ce qui lie Douo à ses origines tout en l'écartant d'elles. La lettre comme mode d'échange se montre dans son caractère lacunaire car si Douo demeure triste malgré elle, c'est parce qu'il n'y a pas de véritable échange. On ne le voit pas en train de répondre à ces lettres. Ainsi, la lettre devient un objet-trou qui se combine au récit initial du manque pour montrer son effet écrasant sur le protagoniste. Il demeure un être isolé car ce nouvel espace (la France) ne favorise pas son épanouissement. Donc éloigné de la mère, il devient éloigné de sa terre. L'exil engendre donc la nostalgie.

Finalement, la trame narrative du manque se dilate à travers l'« histoire » qui s'apparente à un film que l'on regarde et qui se répète. Le caractère répétitif de cette « histoire » donne à la narration un schéma cyclique, comme nous le verrons dans *Père Inconnu* et *Ces âmes chagrines*.

Dans *Père Inconnu*, la protagoniste comme sa mère, connaîtra le triste sort d'élever un enfant sans la présence et le soutien de ce père. La narratrice nous informe sur cette grossesse à l'âge précoce : « La mère avait conçu à seize ans et moi je concevais, à l'âge de seize ans aussi... » (85). La similitude d'âge est si frappante qu'elle accentue le caractère répétitif de cet événement. C'est donc la malchance qui se perpétue. La narratrice elle-même remarque que cet incident est « une...réplique sur deux générations » (85). Mais la répétition des événements dans cette même œuvre peut s'appréhender à un autre niveau : l'acte d'abandon. On remarque ici que la précarité relationnelle que connaît la protagoniste se rejoue. Le nouveau père du bébé qui vient de naître, renie, lui aussi, son sang, comme l'a fait le père de la protagoniste. Ce dernier, le père du nouveau-né, n'assume pas son devoir et sa place demeure vacante. Ainsi, le manque se perpétue sous une forme cyclique en faisant passer sa douleur d'une personne à une autre. À la fin, le récit est narré au présent de l'indicatif, un temps qui met le lecteur en face d'une narration simultanée où la narratrice rapporte les faits qu'elle est en train de vivre au moment présent. En outre, on voit se doubler le rôle de cette narratrice. Elle devient aussi l'écrivaine fictive : « J'écris ces dernières lignes sur mon lit de maternité [...] La mère et l'enfant se portent bien » (87). « Si au moins mon enfant était un garçon, il constituerait la fin de la série. Mais c'est une fille, c'est-à-dire une nouvelle proie à la bâtardise » (87) Ces propos montrent que la narratrice a des angoisses en ce qui concerne l'avenir de son nouvel enfant. Elle craint que cet enfant connaisse un triste sort et c'est pour cela qu'elle affiche un ton de résistance : « Non, ma fille ne sera pas une proie ! » (87). La narratrice fait preuve de résistance contre la perpétuation d'un « cycle vicieux ».

De même, la répétition événementielle se perçoit aussi comme un phénomène intergénérationnel dans le deuxième roman, *Ces âmes chagrines*. Ici, on apprend que la relation entre Thamar et sa mère Modi est lacunaire car la mère a privé sa fille d'affection maternelle.

Thamar à son tour, prive son fils Antoine d'affection. Le lecteur n'est donc pas étonné des agissements d'Antoine, qui, lui aussi, est incapable de prodiguer de l'amour aux personnes qu'il rencontre.

En résumé, la lecture attentive de nos textes nous a permis de voir de nombreuses images du manque les traversant. Nous avons évoqué le vide qui envahit les espaces physiques, atteint les objets tout en trouvant une voie d'entrée dans la vie des personnages, surtout chez la narratrice du BF. En outre, la perte comme motif dans la plupart des textes est incarnée par de nombreux événements, à savoir l'absence des êtres aimés de la vie des personnages principaux, l'arrêt des jeux pour les enfants, les pages d'histoires s'arrachant, la perte de l'année scolaire et l'avortement éprouvés par l'héroïne du *Baobab fou*, le retard de croissance, l'image de la tombe ensevelissant les personnes aimables, l'image photographique incarnant l'absence humaine chez Antoine, les histoires se répétant sans oublier les éléments combinatoires de l'écart horaire, de l'étendue de l'espace géographique et de la lettre, mis en évidence dans *Tout ce bleu* et précisément dans le cadre de l'exil, rendant encore plus palpable le sentiment d'isolement de Douo.

Mais si la mise en récit du manque se perpétue à travers les images du manque peuplant les textes, elle est rendue possible aussi à travers les écarts de la narration.

3.4 Les écarts de la narration

Mais quels procédés ont une valeur narrative dans la mise en scène du manque? En parlant d'écarts de la narration, nous entendons, tout ce qui crée un effet de discontinuité, de blocage et de fragmentation/rupture dans le déroulement linéaire du récit. Autrement dit, l'ordre narratif subit des interruptions ou distorsions de nature rétrospective. On pourra évoquer, à cet effet, les effets

de pause qui se font sentir à travers les unités linguistiques, les ellipses ainsi que l'achèvement des récits.

Dans *Père Inconnu*, l'interruption s'opère à travers l'anachronie narrative par rétrospection. On peut l'appréhender notamment au niveau de la sémantique et de la syntaxe. La narratrice nous rend compte des histoires qui sont entravés dans sa vie, et ce phénomène reflétera son incapacité à atteindre la complétude ou l'unicité de son être. En d'autres termes, la progression vers la réalisation de l'unicité est suspendue. À titre d'exemple, nous pouvons évoquer le déséquilibre angoissant de son unité familial : « Notre trinité (ma mère, mon Frérot et moi) aurait sans doute mené une vie proche du paradis si nous n'avions été fréquentés par des personnages étrangers » (7), constate la narratrice. La référence aux « personnages étrangers » se rapporte à l'arrivée du père de Frérot dans cette maisonnée et le départ définitif du fils avec ce père. Mais nous mettons l'emphase sur l'emploi de la conjonction de subordination « si », montrant l'interruption qui fragmente l'unité familiale. La narratrice ajoute : « Un jour, la chance faillit me sourire » (12). Le mot « chance » est personnifié comme une entité bienveillante capable de changer positivement le cours de la vie de la protagoniste. Cependant, cet « événement » s'estompe et cela est suggéré par l'emploi du mot « faillit ». Le verbe « faillir » qui revêt le sens de « être sur le point de », s'emploie encore dans une autre scène. La narratrice dit : « J'étais sur le point de me sentir tout à fait heureuse lorsqu'un jour, un événement troublant vint encore me faire perdre la tranquillité » (26). Lorsqu'on s'en tient à l'expression « être sur le point de », on peut déduire que l'événement qui était censé mener au bonheur de la protagoniste n'aboutit pas, il est entravé, coupé de façon abrupte. De plus, l'emploi du mot « encore » traduit l'idée des épisodes répétitifs du mal dans sa vie, produisant progressivement, un état de mal-être qui risque de devenir permanent. On peut aussi interpréter l'idée du caractère répétitif de ces événements comme les efforts que mène la protagoniste en vue

d'atteindre le bonheur. Tel Sisyphe qui se voit pousser une grosse pierre jusqu'au sommet de la colline pour se retrouver encore à son pied, les efforts de la protagoniste tombe à l'eau pour la énième fois. Elle en est déboussolée.

L'idée du bonheur interrompu est reprise chez le personnage éponyme de *Petit Piment* pour qui l'atteinte à l'objet, c'est-à-dire la mère, s'avère être aussi un projet difficile, voire irréalisable. Cela est signalée par les mots « envie » et « presque ». Dans le passage qui se lit, « pour lui souhaiter la bienvenue [Sabine Niangui] j'avais envie de crier « Maman !!! » (110), on remarque que le narrateur exhibe de la retenue, de l'hésitation. Le lecteur peut sentir une cassure dans la voix du narrateur ; celui-ci n'est pas capable de prononcer le mot affectif « maman ». Cette scène dépeint le protagoniste qui souhaite revoir Sabine Niangui. Alors il s'imagine lui offrir un bon accueil. Le narrateur poursuit la description de son rapport avec cette femme-là : « Après avoir perdu Papa Moupelo, je venais de perdre maintenant celle qui était presque comme la mère que j'avais voulu avoir [...] » (112). On peut voir dans les constituants, « avais voulu avoir » et « presque comme », l'idée d'une interruption. Alors, on peut appréhender la phrase entière comme étant inachevée et fragmentée à cause du constituant « maman » ou « mère ». Ainsi le mot « mère » a un faible écho ; tantôt il est omis, tantôt il est haché pour connoter l'absence de cette figure maternelle. Atteindre l'ultime bonheur à travers la « possession » de la mère pour le personnage devient un désir et une quête qui s'interrompent comme dans une procédée elliptique. De ce fait, on a affaire à des phrases dont le caractère incomplet reflète logiquement les carences du « moi » du protagoniste. L'intégration dans la filiation s'avère difficile pour lui.

Mais, si l'interruption se conçoit à travers une variété des formes du langage (conjonction, verbes, locution verbale, adverbe) dans *Père Inconnu* et *Petit Piment*, c'est à travers l'énonciation

d'un temps verbal particulier que nous devons la comprendre dans *Le Baobab fou*. Il s'agit de la phrase à l'imparfait : « mère pourquoi partais-tu ? » (à la page 80 et ailleurs), acquérant le sens et la forme d'un « évènement » répétitif étant donné son évocation fréquente dans le récit³⁸. Ce temps verbal joue un rôle déterminant en transcrivant une situation antithétique. Le lecteur sait déjà que la mère est retournée. Alors on a affaire à un discours indirecte libre qui résume et rapporte la pensée de la narratrice. Ce discours indirecte libre fait progresser le récit de l'abandon de la narratrice en l'inscrivant dans la continuité, dans le mouvement, dans la production, comme dans un récit itératif, c'est-à-dire « [...] un fait de fréquence, [...] un moyen d'accélération du récit » (Genette 74), mais participe en même temps à le bloquer. Car, le départ de la mère peut se percevoir comme un évènement répétitif, circulaire, qui fait stagner le récit. Le lecteur peut se sentir bloquer dans un endroit et en train de revoir une même scène d'absence se déroulant sans arrêt. L'emploi de l'imparfait peut donc se comprendre comme un procédé antithétique.

À partir de ces analyses, on peut affirmer que la multiplicité des séquences analeptiques a pour effet de rendre palpable la souffrance des personnages.

Le deuxième niveau des écarts de la narration concerne l'omission de certaines informations capable de créer un hiatus dans les récits. Nous parlons ici des ellipses. L'ellipse, du grec ancien « élleipsis », signifiant « manque, défaut, insuffisance », est un procédé grammatical qui consiste à omettre un ou plusieurs éléments en principe nécessaires à la compréhension du texte, pour produire un effet de raccourci. L'ellipse marque la rupture temporelle qui abrège le cours des événements.

³⁸ On a déjà évoqué cette idée dans les parties précédentes de ce travail mais on peut y apporter, ici, une nuance utile à l'avancement de notre thèse.

Dans *Père Inconnu*, la formule : « Et ce qui devait arriver arriva. Je fis le faux-pas fatal, tout naturellement [...] » (83) est une ellipse qui dénote l'incapacité de la narratrice de relater un fait assez gênant, en l'occurrence, une scène sexuelle. Il s'agit donc de voiler des rapports sexuels qui ont été pratiqués, comme relevant de l'indicible, du non-dit. Et ce, pour la simple raison de prudence. Mais comment en arrive-t-on à une telle déduction ? La scène précédant cette évocation est celle dans laquelle la narratrice se trouve dans une situation compromettante avec un jeune collégien qui s'est épris d'elle. C'était une soirée passée chez sa tante Xavérie qui devait sortir avec son homme. La narratrice homodiégétique, restée seule avec le jeune collégien, dit : « Nous étions leur vice-versa. Le milieu de vie a une force de coercition irrésistible. Comme le poisson se laisse emporter par le courant et l'oiseau par le vent, je me laissai emporter par la « vie » » (83). Ces propos de la narratrice permettent de dresser le décor de cet acte sexuel. Le lecteur en reçoit la confirmation par la suite : « [...] je conçus à la première peccadille » (84). Mais quel est l'enjeu de cet événement face au manque ? Cette suppression de l'acte sexuel dans le récit semble suggérer le manque de volonté de regarder vers le passé, de se rappeler les conséquences désastreuses de cet acte sur le devenir de la narratrice. Car étant tombée enceinte à ce jeune âge, c'est une partie de son enfance qui s'est arrachée, qui est immolée.

À travers l'œuvre, nous verrons en outre que l'ellipse apparaît sous la forme des points de suspension. Après l'accouchement, la narratrice affirme : « J'ai donné mon nom, j'ai donné le nom de l'enfant choisi par Xavérie, mais sur le nom du père, j'ai éclaté en sanglots ... » (87). Les trois points, indiqués par l'auteur, à la fin du mot « sanglots », constituent une ellipse. Les sanglots submergent donc la parole. Les points de suspension indiquent la suppression d'un événement douloureux tout en l'annonçant, tout en précisant son cadre. Il s'agit du triste sort d'une enfant qui sera bâtarde comme sa mère. Les points de suspension marquent donc la douleur, l'horreur, l'effroi

que ressent la narratrice en pensant tout simplement à cet avenir sombre et inquiétant. Le lecteur se voit ainsi dans un état d'anticipation, devant un nouvel événement qui va se produire.

Mais les points de suspension sont aussi opérationnels dans *Petit Piment*. Reprenons ici un extrait déjà vu dans le premier chapitre mais dont nous n'avions pas analysé l'aspect elliptique : « Je me disais que toi tu as au moins une maman que tu connais et ... » (75). Les trois points dans cet extrait, indiqués par l'auteur, sont indicatifs du manque, en ce sens qu'on sent un peu la gêne qu'éprouve le narrateur d'admettre que la mère de Bonaventure est là, vivante, mais absente de la vie de cet ami. Plus tard dans le récit, allant du côté de la vie du protagoniste, celui-ci pique une crise de délire : « Ma maladie vient de loin, de très loin » (199), affirme le narrateur. On peut voir ici une condensation, voire une omission des faits importants pour comprendre l'histoire du protagoniste, surtout pour le médecin, vu le rôle capital qu'il devra jouer dans le rétablissement du jeune garçon. Alors l'énoncé de ce dernier extrait pourra être appréhendé comme une ellipse, non conventionnelle peut-être, en l'occurrence une ellipse spatio-temporelle, se rapportant à tous les événements ayant eu lieu dans le temps ainsi que dans l'espace. L'expression « venir de loin » peut se superposer ou être remplacé par des points de suspension pour exprimer la difficulté du narrateur de raconter une histoire douloureuse. Et s'il lui est difficile de raconter une telle histoire, c'est peut-être parce qu'il ne veut pas se remémorer les mauvais souvenirs, de peur de sombrer désespérément dans la douleur. Mais on peut aussi ajouter que l'incapacité ou l'hésitation du narrateur à raconter son histoire peut s'expliquer par le simple fait que les mots justes lui manquent. On est ici dans l'indicible du langage. Penser et parler deviennent tous deux des tâches laborieuses pour le protagoniste car la souffrance du manque a rendu déficient à la fois sa psyché et son appareil de production vocale. Il n'arrive pas à s'exprimer, à dire son mal. Par conséquent, cette partie sombre de son histoire s'efface du texte.

Dans ce même récit, dans les phrases concluant le chapitre intitulé, *Le Marocain*, le narrateur précise : « [...] rassemblant toutes mes forces, je me lancerais sur cet individu que je détestais le plus au monde » (268). L'« individu » en question est celui qui lui a ravi sa mère, Maman Fiat 500, en décrétant l'opération « ville zairoise sans pute ». Et lorsque que le lecteur continue au chapitre suivant intitulé, *Loango*, le narrateur fait cette autre remarque : « Il a été dit pendant mon procès que j'avais agi sous l'emprise de la démence » (271). Alors, on remarque que, de la prise de décision d'exécuter l'acte, jusqu'à la visualisation des conséquences de cet acte, (donc partant de l'intention à l'exécution), celle de l'exécution elle-même est omise. L'acte a été déjà commis sans que le lecteur en soit témoin. Le meurtre du maire de Pointe-Noire est donc voilé car la désacralisation de la vie humaine n'est pas une chose anodine. Ainsi, le lecteur est seulement mis devant le fait accompli.

On peut aussi voir, dans le même texte, une dimension elliptique dans la scène des retrouvailles entre Petit Piment et Bonaventure dans la mesure où, les événements menant à la démence de Bonaventure ne sont pas révélés. Le narrateur nous renseigne sur les troubles mentaux de son vieil ami Bonaventure qui porte désormais le nom de Ndeko Nayoyakala :

« Il s'appelle Ndeko Nayoyakala [...] Lui aussi a des problèmes dans le cerveau [...] Depuis que je l'ai trouvé ici, Ndeko Nayoyakala ne change pas ses habitudes : le matin il se met devant la fenêtre de sa cellule pour dessiner les avions qui passent. Un jour, n'en pouvant plus de son obsession pour ces appareils volants, je lui ai parlé de cette même passion qu'avait mon meilleur ami d'enfance. Il m'a regardé un moment:

- Il s'appelait comment?
- Bonaventure...

- Bonaventure qui?
- Bonaventure Kokolo...

Il est resté quelques secondes, très songeur, avant de marmonner, les yeux baissés :

- Je dessinerai des avions jusqu'au jour où j'en verrai un vrai atterrir devant l'entrée de l'asile pour me sortir d'ici » (233).

Évidemment, à travers ce passage, le lecteur obtient la confirmation de l'identité de l'ami du narrateur. Mais la curiosité du lecteur est éveillée car il aimerait savoir la cause du triste sort de Bonaventure qui a perdu la raison et qui vit maintenant dans un asile. Cette partie des faits est occultée. Il se joue alors une sorte de suppression des événements qu'on peut associer au procédé de l'asyndète³⁹. Car le lien entre la cause et la conséquence est bel et bien rompu. La cause de sa maladie est manquante. En outre, la phrase « sortir d'ici », comme l'exprime Bonaventure, représente le fait de sortir des lieux carcéraux qui sont, l'orphelinat de Loango, lorsqu'il est enfant, et maintenant, l'asile où « il a une quarantaine d'années » (PP 233). Alors, il est fort probable d'établir un lien étroit entre le désir ardent de la libération d'un lieu physique fonctionnant comme une prison physique pour Bonaventure et le désir d'une libération de la prison psychique du manque, métaphoriquement parlant. C'est un désir qu'il nourrit jusqu'à la fin du récit pour refléter les nombreuses années d'endurance de la souffrance liée au manque. Bonaventure entretient, jusqu'au bout du récit, le désir d'être récupéré et comblé par la présence de sa famille.

³⁹ Une asyndète est une figure de style qui consiste à supprimer volontairement dans une phrase les conjonctions qui y seraient nécessaires pour préciser la liaison logique entre les mots ou les groupes de mots.

<https://www.lalanguefrancaise.com>

Mais, le procédé de l'asyndète apparaît également dans *Ces âmes chagrines*. Au tout début du récit, à la page 15, le narrateur nous fait part du fait que Max avait perdu ses facultés mais qu'il « s'était remis à parler » (15), bien qu'il ne les avait pas encore récupérés toutes (15). Le médecin disait que Max souffrait « d'une force de dépression profonde, mais passagère » (15). Mais, on ne connaît pas la cause de la souffrance de Max. Il s'effectue une certaine omission d'informations, un retranchement de l'élément de causalité. Et même si le lecteur tente de combler ce hiatus, il procéderait par tâtonnement, par incertitude. Le manque, serait-il aussi la cause des troubles psychiques de Max, comme on en sait déjà de Petit Piment et fort probablement de Bonaventure ?

Nous allons, enfin, clore l'analyse de l'écart de la narration en disant quelques mots sur la manière dont s'achèvent les récits sur le manque. Comme nous pouvons le noter, le parcours de nos textes révèle que l'écriture du manque se termine sur une note sombre. Nous estimons que le récit, qu'il ait un dénouement sombre, qu'il soit bouclé ou qu'il demeure inachevé, s'avère être une situation reflétant l'état d'âme des personnages faisant l'expérience du manque.

Pour le personnage éponyme de *Petit Piment* et son ami Bonaventure, le récit s'achève sans qu'ils atteignent l'objet de leur recherche : l'amour, le bonheur, donc la complétude. Les deux jeunes garçons se retrouvent piégés dans un lieu carcéral. Les espoirs sont ainsi brisés. Quant à la narratrice de *Père Inconnu*, elle affiche de la résistance contre un triste sort qui risque de se répéter. Alors la lutte psychologique continue pour elle. Cette idée de la recherche de l'apaisement est, en outre, reprise chez la narratrice du *Baobab fou* dont on peut voir la destinée piégée dans une quête sans fin. Douo, lui, semble résolu à demeurer dans la rêverie comme moyen d'assouvissement de la douleur du manque. Mais, c'est seulement dans *Ces âmes chagrines* que la perspective diverge, sensiblement. Le récit s'achève en annonçant un nouveau point de départ, une nouvelle trame

narrative qui tournera en négation le deuil de l'enfance. Mais, même dans cette fin qui semble être heureuse, on peut lire une contradiction relevant de l'oxymore, dans la mesure où, c'est la mort de Tamar qui redonne vie à son fils Antoine et permet donc la restitution du récit à l'état de vie. Mais de façon générale, la fin des récits analysés convoque une image sombre, une image du vide et de fragmentation.

Mais on peut encore évoquer un élément contribuant à faire dilater la trame narrative du manque ; ce sont précisément les jeux de l'imagination, qui permettront, dans la vision des personnages principaux, un certain niveau d'assouvissement.

3.5 L'« effet d'irréel » comme moyen d'évasion du manque

Par « effets d'irréel », nous entendons tous les énoncés se rapportant à l'irréel. Ce phénomène s'opère notamment à travers le procédé narratif de l'analepse et de la prolepse. Il s'agit d'étudier les jeux de l'imagination auxquels se livrent les personnages, car on peut voir clairement cette tendance psychique, cette conscience psychologique, à travers les textes. Certains personnages donnent libre cours à la rêverie, aux pensées illusoire ou à l'illusion, afin de déréaliser le réel, d'assouvir la douleur du manque qui s'avère une dure épreuve pour eux. Ainsi, les jeux de la mémoire, à savoir les souvenirs, les réminiscences, les fantasmes, étant tous des éléments psychiques dénotant l'absence, contribuent au tissage de la trame narrative du manque. On est donc projeté dans la dimension onirique de cette disposition mentale. Par ce biais, les personnages s'écartent du réalisme en perdant le contact avec le monde dans lequel ils vivent.

Le discours sur les souvenirs est plus évident dans *Tout ce bleu* et *Le Baobab fou*. On y voit les protagonistes projetés dans un état de rêverie éveillé par l'absence de la mère. Dans *Tout ce bleu*, Douo se trouve dans un état de rêverie constant voire lancinant. Cette conscience mémorielle

est démontrée dans plusieurs passages dont nous évoquons quelques-uns : Douo est plongé dans « le rêve d'une origine à jamais perdu » (53) et « le souvenir [lui] revient comme un cadavre abandonné » (25). Le narrateur poursuit : « À tout moment, les souvenirs étaient là, accourus de partout, surgissant au milieu d'une conversation, dénaturant le réel ou l'oblitérant, et il ne pouvait plus contempler rien d'autre » (20). Lassé par le recours excessif à l'imagination, le narrateur affirme : « Combien de fois s'était-il promis de n'être plus la dupe de son imagination et de ne plus embrasser de fantômes, mais des êtres de chair et de sang, cette réalité vivante dont il était si avide » (50). On peut voir à travers tous ces passages que le recours à l'imagination lasse le protagoniste. Le lecteur se retrouve devant une sorte de récit de rêve qui met en avant une diégèse fantaisiste et surréelle. On peut donc affirmer que le protagoniste donne libre cours à l'imagination afin de dompter le « réel », de pallier la douleur du manque. Car, comme le remarque Philippe Dufour, « la rêverie, à la différence d'une pensée organisée et rigoureuse [...] s'associe au sublime et confine à l'expérience mystique (« des extases »). Elle [...] conduit à une révélation et s'achève en jouissance [...] ; la rêverie est une trouvaille [...] » (8-9). Sur cette note, on peut affirmer que c'est grâce à ces souvenirs qu'il se permet un retour « dans le sein de sa mère » (TCB 42).

Or, si les souvenirs sont si abondants et récurrents qu'ils deviennent une hantise pour le personnage de Douo, s'agissant donc d'un trop plein de mémoire, ils se caractérisent par leur rareté ou leur insuffisance chez l'héroïne du *Baobab fou*, s'agissant donc de l'oubli. Il est donc question des perceptions et des réactions qui s'opposent. Séparée très tôt de sa mère, l'héroïne n'a pas eu la chance de se construire de beaux souvenirs de son enfance. Donc, avec l'absence de la mère advient, semble-t-il, une mémoire absente. C'est la raison pour laquelle elle se fabriquait des souvenirs : « Je n'avais pas de souvenirs. Je me fabriquais des souvenirs et ils étaient intenses » (159), constate la narratrice. Ces propos montrent que la quantité des souvenirs est très peu, presque

insignifiants par rapport aux moments de qualité qu'elle aurait souhaité passer auprès de sa mère ; d'où l'idée de « fabrication », donc d'une fiction de soi, dans le but de combler ce hiatus ou du moins de rallonger ses précieux moments manqués. En d'autres termes, elle restitue ce qui fait défaut, ce qui manque. Mais, « fabriquer », c'est aussi tenter, consciemment, d'oublier les mauvais souvenirs, notamment ceux du départ de la mère, c'est tenter de les déconstruire. On peut donc y voir une sorte de séquence à la fois analeptique et proleptique dans la mesure où, à travers ce jeu d'imagination, la narratrice retourne au passé pour déconstruire et oublier les mauvais souvenirs de son enfance et ensuite, dans un élan anticipatoire, s'engage à reconstruire cette mémoire d'enfance. Autrement dit, l'imagination lui permet de créer ce qu'elle aurait pu vivre. On peut voir que le procédé narratif de la prolepse qui se déploie, ici, a pour effet d'apaiser la souffrance chez la narratrice. Toutefois, cette fabrication est celle de la création de souvenirs artificiels, un processus psychique qui relève du fantasme, d'une fausse réalité, de l'irréel. Mais, tout comme chez le personnage de Douo, cette activité mentale apporte un sentiment de bien-être à la narratrice. C'est peut-être la raison pour laquelle elle avait même « signé un pacte avec l'irréel [...] » (107).

Désirant profondément se libérer du joug du manque, les protagonistes se nourrissent également d'illusions, car l'expérience du manque affecte le regard qu'ils portent sur leur monde. En effet, on peut affirmer que le sentiment du manque les distancie de la réalité. Les protagonistes se construisent des illusions afin de dompter le réel. Ce phénomène se perçoit notamment à travers *Le Baobab fou* et *Ces âmes chagrines*. Par exemple, l'allusion de la narratrice du *Baobab fou* au pacte qu'elle signe avec l'irréel (107), nous situe directement dans la sphère des illusions. Elle est la victime des pensées illusoire qui lui ont été transmises à travers « l'éducation occidentale ». C'est ce cadre de formation intellectuelle et ses principes qui l'induisent en erreur. C'est dans ce milieu qu'on lui inculque l'idéologie prédisposant l'individu à l'égarement, à l'aliénation, à la

désillusion. C'est la raison pour laquelle, pour elle, « le temps passait en introspections, en quête de racines imaginaires » (107). Elle est surprise et déçue d'apprendre, en Belgique, qu'elle n'avait pas d'ancêtres communs avec les « Gaulois », contrairement à l'information qu'on lui avait transmise. Alors les Gaulois deviennent véritablement ses « racines imaginaires », comme elle le comprend maintenant qu'elle est adulte. Cette tromperie est ce qui exacerbe sa crise identitaire. Et même quand elle est rappelée à la réalité, elle affiche de la résistance : « Le « chez vous autres » commençait à m'agacer car je comprenais de plus en plus que les Gaulois n'étaient pas mes ancêtres » (75) ; « [...] je m'identifiais en eux, ils ne s'identifiaient pas en moi » (67). La narratrice est donc exclue de cette filiation. Alors, son illusion provient du mensonge, du leurre. Ce penchant, le fait de croire à un tel mensonge, peut paraître même absurde. Cette situation reflète combien la narratrice fut victime d'un lavage de cerveau démesurée. Conséquemment, elle devient prisonnière de sa pensée, une pensée qui est détachée du réel. Cela renforce son aliénation. Ce récit du manque soulève en même temps l'idée de la mémoire de l'Afrique précoloniale, une mémoire individuelle, certes, mais aussi collective, car comme la narratrice, bien d'autres personnes ont connu cette expérience. Déçue de croire au mensonge, elle admet finalement la vérité en affichant de la franchise : « J'étais déçue de n'être rien d'autre que moi : ma réalité. Je ne voulais cependant pas l'admettre et j'insistais dans une recherche de l'impossible » (54). Mais, malgré le fait qu'elle soit marquée par la douleur de la trahison, la narratrice n'est toujours pas capable de fuir l'inclinaison à l'irréel, car c'est bien là qu'elle trouve du refuge.

Cependant, la situation s'inverse chez le personnage d'Antoine de *Ces âmes chagrines*. Au lieu d'être victime de l'illusion, c'est plutôt lui qui se fait des illusions en mentant aux personnes de son entourage. Le narrateur nous rappelle qu'Antoine fut « l'unique gamin noir » (59) de son

internat. Alors, il « n'avait eu que des mensonges – des histoires dans lesquelles Thamar devenait une princesse subsaharienne, toutes sortes de ruses, pour se faire respecter des autres pensionnaires » (59). D'abord, on retient de ce passage que le fait d'être l'unique gamin noir exclu le petit Antoine du groupe. Il est en proie à l'isolement. La phrase « l'unique gamin noir » devient une sorte de mot-trou qui symbolise à la fois la fragmentation du texte et le vide du personnage. Le milieu scolaire devient, ainsi, un espace isolant qui engendre le sentiment de malaise chez le protagoniste. C'est la raison pour laquelle Antoine recourt à des astuces telles le mensonge et la ruse afin de cacher ses « manquements » et de se donner le sens de l'appartenance. Et même quand il devient un jeune homme, il choisit de vivre dans le paraître. Il est influencé par son milieu.

Antoine « passait pour une vedette dans le milieu superficiel qu'il fréquentait [...] On le prenait pour un mannequin » (17). Pourtant, « nul n'avait jamais aperçu sa photo dans aucun magazine de mode, aucune marque ne semblait avoir jamais conçu le projet de l'embaucher pour une campagne publicitaire, même les catalogues de vente par correspondance semblaient l'avoir dédaigné [...] Il faisait illusion » (17). Dans ces deux passages, les expressions « passer pour », « prenait pour », « faisait illusion », ainsi que le mot « artificiel », suggèrent qu'Antoine ne possède pas les qualités vantées. Il se complait dans l'illusion, dans le paraître. Il doit faire semblant afin de se donner le sens de l'appartenance. On peut même y lire un ton ridicule de la part du narrateur à l'égard d'Antoine. L'expérience du manque est l'élément à l'origine de ses illusions et à l'aspiration à l'élégance, à travers l'usage des produits cosmétiques et du vestimentaire riches. Ce comportement qu'affiche le protagoniste est pour le simple fait d'échapper à son manque. L'irréel s'impose donc au réel chez le protagoniste. Et ce constat est applicable même dans le monde réel, notamment à l'ère des réseaux sociaux où des gens font croire et accepter aux autres ce qu'ils ne sont pas.

De façon générale, on peut dire que l'inclinaison de certains personnages à l'irréel peut faire d'eux des « personnages surréels ». Mais en même temps, cet accrochage à l'irréel les imbue de force pour endurer la douleur causée par le manque. L'irréel fournit une sorte de filtre qui éclaircit leur univers ombrageux. On peut comprendre ce comportement dans son objectivité d'autant plus qu'il traduit le rapport au monde, un rapport aussi bien réaliste que logique. Cette situation permet de rendre compte d'un univers poétique où s'enchevêtrent le réel et l'irréel afin de transcrire une « réalité concrète ».

Conclusion

Comme nous l'avons constaté tout au long de nos analyses, le manque traverse chaque texte étudié. Il n'est pas seulement thème mais aussi un élément générateur de structures narratives, mis en évidence à travers plusieurs questions abordées. D'abord, le manque se profile dans le dialogisme amorcé par l'épigraphe et duquel ressort l'idée de la profonde déstabilisation du « moi » des personnages que nous avons pu rencontrer dans les récits. Cet état d'âme est ressenti même à travers les noms qu'ils portent. En effet, le nom devient non seulement la marque d'une identité évanescence mais aussi celle du moi morcelé. Mais les images du manque, du vide et de l'absence au sein des textes agissent aussi comme vecteur herméneutique du manque, sous la forme des lieux et des objets qui se vident, des personnages qui disparaissent, des jeux d'enfants qui s'arrêtent ou s'élident des textes, l'image photographique qui renvoie à la nostalgie de la présence maternelle et bien d'autres images que l'analyse a pu soulever. Le manque devient ainsi une sorte de décor que le lecteur peut visualiser. Mais, on peut ajouter à toutes ces images, les écarts de la narration, s'agissant de tout élément pouvant faire obstacle à la linéarité des récits. Nous avons pu relever, à cet effet, les anachronies narratives sous forme des séquences analeptiques notamment, et suggérant la difficulté pour les personnages d'atteindre la complétude. Par exemple, l'emploi de l'imparfait par la narratrice du *Baobab fou* donne au récit un schéma cyclique servant aussi à faire ressentir une sorte de blocage. Mais il s'agit aussi de la narration elliptique, comme nous l'avons vu dans *Père Inconnu*, *Petit Piment* et *Ces âmes chagrines*, sans oublier la manière dont s'achèvent les récits. On a pu constater que les récits s'achèvent sans qu'il y ait un bouclage, excepté le récit de *Ces âmes chagrines*, mais là encore il s'agit d'un bouclage d'ordre antithétique. Car, le lecteur en sort insatisfait. Il souhaiterait que le récit puisse continuer afin de voir les personnages atteindre l'objet de leur quête. La quête est alors menée en vain. La lecture se heurte à une sorte de blocage.

Finalemment, les textes révèlent que les états d'âme douloureux prédisposent les personnages à l'irréel, celui-ci se traduisant par le recours sempiternel aux jeux de l'imagination (rêves, souvenirs, illusions) remplissant justement une fonction psychanalytique pour ces âmes attristées. Ce phénomène soulève des considérations ou des enjeux éthiques que nous nous donnerons pour tâche d'étudier dans le chapitre suivant.

Chapitre 4

« Enfanter, c'est prendre un engagement⁴⁰ ».

Simone de Beauvoir

De l'analyse immanente aux enjeux littéraires du manque

4.0 Introduction

Comme nous l'avons déjà établi, la poétique du manque rend compte des enjeux d'ordre éthique. Qu'est-ce donc l'éthique ? L'éthique, du mot grec *êthos*, signifie « mœurs », ce qui se rapporte, selon la Commission de l'éthique en science et en technologie du Québec, à « une réflexion argumentée en vue du bien agir. Elle propose de s'interroger sur les valeurs morales et les principes moraux qui devraient orienter nos actions, dans différentes situations, dans le but d'agir conformément à ceux-ci ² ». Nous pouvons y ajouter l'explication de Vincent Jouve dans son ouvrage *Poétiques des valeurs* (2001), selon laquelle l'éthique est une « ligne de conduite, le rapport de l'individu aux principes et aux lois » (24). Alors, mener une réflexion éthique, c'est se poser des questions sur le code du savoir-vivre.

Nombreux sont les critiques qui se sont prononcés sur la relation qu'entretiennent la littérature et l'éthique. Par exemple, Snauwaert et Caumartin dans leur article intitulé, « Présentation : Éthique, Littérature, Expérience », affirment que, « lorsque [l'éthique] est présentée comme mise en acte par les univers littéraires eux-mêmes, elle est investie positivement comme la force et la capacité qu'a le roman de penser notre condition d'êtres humains » (8). Commentant

⁴⁰ Simone de Beauvoir. *Le deuxième sexe : Tome II, L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1949. p.386. ² Commission de l'éthique en science et en technologie du Québec.

Martha Nussbaum, Thomas Mihelich-Morissette avance aussi que la question éthique n'est pas l'apanage du discours philosophique. Elle a aussi une forte assise dans les œuvres de fictions, à l'instar des romans, ceux-ci étant une forme d'art adéquate pour transposer la réflexion éthique⁴¹. L'éthique nous permet de développer une « vision profondément optimiste et humaniste ⁴²». Edmond Cros remarque également que « le texte est un objet moral. C'est l'écrit en tant qu'il participe au contrat social » (Cité par Onana 22). Nous joignons également, ici, les propos de Gnanoui Judaël. Selon lui, « il est vrai que la littérature a surtout une fonction esthétique, mais sa fonction esthétique est liée à celle de l'éthique » (279). Cette affirmation s'avère bien valable pour notre approche poétique d'autant plus que l'auteur est impliqué dans la mise en avant du récit. Ainsi, la pluralité des propositions avancées par les critiques confirme la validité du choix d'une réflexion éthique ancrée sur l'œuvre littéraire. La lecture de l'œuvre littéraire permet donc de développer une sensibilité accrue de notre entourage ou de la vie humaine et de sa réalité morale. Nous voudrions démontrer dans ce chapitre que la poétique du manque soulève des enjeux d'ordre éthique. Mais comme le remarque Vincent Jouve, « [c'est] l'organisation d'ensemble du récit [qui] donne une idée assez précise des valeurs dont il se réclame » ; son « évaluation passe d'abord par les jugements – directs ou indirects – de l'autorité narrative » (8990). Mais alors, comment appréhender la portée morale de nos textes ?

⁴¹ Nous paraphrasons Mihelich-Morissette, Thomas, « Le pouvoir éthique du roman Martha Nussbaum et l'imagination littéraire ». <https://www.delitfrancais.com/2020/03/18/le-pouvoir-ethique-du-roman>. Consulté le 18 mars 2020.

⁴² Ibid.

4.1 Quand la conscience de la mort devient aiguë chez les personnages

Si nous parlons de mort ici, c'est à la mort symbolique que nous faisons référence. Le motif de la mort apparaît de manière récurrente dans nos textes. Pour aborder cette notion, nous partirons des allusions faites à la mort, de façon générale, pour arriver aux analyses spécifiques des registres propres à cette mort symbolique qui comporteront trois niveaux : l'infanticide, le suicide et l'homicide. Ces notions permettront d'inscrire l'enfant tantôt dans le statut de bourreau, tantôt dans celui de victime. Les personnages, étant des sujets d'une « souffrance innocente ⁴³» provenant du manque, celle-ci devient le leitmotiv des désirs qu'ils nourrissent ainsi que des actes qu'ils posent.

On peut constater une allusion faite à la mort dans *Petit Piment*. Lassé par le poids anéantissant du manque, le personnage éponyme ira affronter la mort. Le narrateur explique :

Certains après-midis je faisais la balade des cimetières des quartiers de la ville [...] Je visitais les tombes de Loandjili, de Diosso, de Fouks, de Mpaka, de Mbotla et de Mongo-Kamba, avec dans l'idée que ma mère biologique que je n'ai pas connue était enterrée dans une de ces nécropoles. Ce n'était pas que je ressentais le besoin de savoir qui était ma vraie mère ou pourquoi quelques jours après ma naissance elle m'avait déposé à l'orphelinat de Loango. En réalité je voulais cracher sur la tombe de cette femme, lui demander des comptes. Comme j'ignorais si elle était réellement morte ou encore en vie, je m'insurgeais contre les morts de ces cimetières, je leur en voulais de reposer en paix ou de bénéficier du respect de la population pendant que moi je souffrais » (218-219).

⁴³ Nous reprenons à nouveau la formule de Le Breton, p.325.

Nous pouvons voir dans cet extrait, la colère et l'envie qu'éprouve le protagoniste à l'égard des personnes déjà mortes. Il envie les morts d'être morts, y compris sa mère qu'il présume déjà morte. Par conséquent, il souhaiterait être mort, lui aussi. Car, la mort libère de tous les maux. De même, l'allusion faite à la mort apparaît aussi dans *Tout ce bleu*. C'est le narrateur hétérodiégétique qui s'exprime ici : « Il y avait ce qui n'affleurait jamais, et qui jusqu'à la fin dérobé, cette foi sans mère, flagellé, rompue, couchée dans la boue, avec toutes ses blessures, ses plaies à vif, sans aucune résurrection, cette foi à l'ombre de laquelle il boirait la poussière, inconsolé » (23). Cette parole fonctionne comme une prophétie de la triste fin du protagoniste. Alors on peut retenir des passages de ces deux textes que la mort guette les personnages ; elle est prête à exercer son emprise sur eux moyennant la moindre ouverture, précisément à travers l'expérience du manque.

Comment dès lors comprendre cet attrait de la mort ? Pour André Green, tout est lié à la perte de l'objet :

[...] la perte de l'objet entraîne une recherche active non de l'unité, mais du néant se résumant en l'abaissement des tensions au niveau zéro et l'approximation de la mort psychique. La recherche du centre est ainsi abandonnée. Le centre, comme objectif de plénitude, est devenu centre vide, absence de centre et la quête de la satisfaction se poursuit hors de toute satisfaction. C'est ici que la mort prend sa figure d'Être absolu. La vie devient équivalente à la mort, car elle est délivrance de tout désir (Nous paraphrasons 24).

Alors, c'est dans ce sens que nous pouvons cerner l'attrait à la mort pour les personnages et le désir de certains d'entre eux de mettre fin à leur vie ; d'où l'importance de traiter de la notion d'infanticide, notre premier élément d'analyse concernant la mort symbolique. Ce phénomène est perceptible dans deux de nos textes, à savoir *Ces âmes chagrines* et *Tout ce bleu*.

Le protagoniste de *Ces âmes chagrines*, Antoine, fait une « expérience éthique » qui se traduit en révolte : « On ne pouvait donner la vie à un être, puis, tout faire pour la lui ôter » (153). La perception de l'enfant est ici valorisée d'autant plus que nous parlons d'un sujet qui porte sur son bien-être. Comme le remarque Vincent Jouve, « le simple contenu d'un discours est [...] révélateur des valeurs défendues par un personnage » (39). À ce titre, le discours tenu par le narrateur omniscient exprimant la pensée du protagoniste, sous forme d'une critique acerbe, s'assimile au « discours du devoir », pour reprendre l'expression de Vincent Jouve. C'est un discours qui discrédite lamentablement la figure parentale. L'emploi du mot « ôter », dans l'extrait ci-dessus, traduit l'idée de la perception du protagoniste sur le mal que fait l'adulte à l'enfant. À ce sujet, nous pouvons citer Vincent Jouve avançant qu'il « il n'y a, pour un personnage, que trois façons de manifester des valeurs : sa vision du monde passe par ce qu'il pense, ce qu'il dit et ce qu'il fait » (35). Autrement dit, il s'agit de la pensée, de la parole ainsi que de l'action du personnage. Ainsi, le narrateur invite le lecteur à partager ce « regard subjectif » d'Antoine pour qui la perception se traduit en langage, un langage provenant de son for intérieur. Le caractère « violent » que l'on peut reconnaître au verbe « ôter », permet d'y voir sa force destructrice.

Mais, l'image ou la notion du « sacrifice » à l'égard du protagoniste de *Tout ce bleu* semble se rapporter également à l'infanticide. Il s'agit d'une composante cognitive de la douleur à l'instar des croyances, soit de la métaphore religieuse. Le passage qui suit nous situe dans « l'imaginaire chrétien » ou dans l'intertexte biblique : « Nulle part pareille exaltation de l'unité familiale, nulle part non plus facilité plus naturelle à se détacher de l'enfant qu'on venait de mettre au monde, pour le confier à un Dieu dans lequel on avait eu tant de peine à croire » (16), constate le narrateur. Il poursuit : « Douo n'était-il qu'une offrande que l'on pose au pied d'un autel ? » (16). Le ton y est bien ironique et interrogatif. Les mots « offrande », « autel », ainsi que les expressions : « donner

l'aîné de ses enfants aux religieuses (11), « don à Dieu » (15), « offert à Dieu par son père » (15), renvoient à la notion de « sacrifice » à l'égard du personnage de Douo. Comme le soutient Gérard Genette dans *Palimpsestes : la littérature au second degré* (1982), « Il n'y a pas de textes sans transcendance textuelle » (15). Alors, le fait de livrer Douo aux religieuses peut faire allusion à l'acte de sacrifice du fils que Dieu a ordonné à Abraham. Dans cette scène biblique, l'enfant Isaac, représente l'holocauste à Dieu. Pareillement, l'enfant Douo est sacrifié à Dieu. L'image associée à l'acte du sacrifice est celle de la violence. L'espace narratif devient ainsi « ensanglanté ».

À travers cette œuvre, le narrateur, préoccupé par la question éthique, ironise sur Dieu. Son emploi de l'expression « obscure divinité » (15) en rend compte. Le narrateur critique et condamne l'injustice morale envers le protagoniste, à travers l'usage des mots : crime, cruauté, humanité sombre, obscures noces (15-16), ceux-ci peignant l'image de violence et de pessimisme. Douo a beaucoup souffert de cet abandon. L'enjeu éthique est mis en exergue à travers la tonalité morale qui y est décelée. Le narrateur s'interroge sur la place de la religion dans la vie de l'être humain car les événements menant à l'abandon de Douo lui font perdre la foi en Dieu. C'est un fait indéniable que l'institution religieuse joue un rôle capital dans la formation spirituelle voire intellectuelle des enfants tout en leur offrant une sorte de « présence parentale ». Mais, le narrateur semble dénoncer une doctrine usurpatrice, prônant la séparation des enfants vivants déjà dans des unités familiales intactes comme celle de Douo. Douo est dorénavant traité de « fils des religieuses » (31). On peut lire à travers cette expression qualificative, un ton d'ironie, car les deux parents de l'enfant sont vivants et ensemble. L'acte de sacrifier sa progéniture, au nom d'une tradition surannée, est-ce cela le seul moyen de prouver sa dévotion, sa gratitude, ou de vouer son culte à Dieu ? C'est pour cette raison que le narrateur compare ce geste à un crime contre l'enfant.

En somme, l'analyse de la réflexion éthique en ce qui concerne la notion d'infanticide qui prévaut dans *Ces âmes chagrines* et *Tout ce bleu*, prend la forme d'une confrontation et une dénonciation de l'irresponsabilité des adultes, car les actes reprochables, condamnables qu'ils posent, c'est-à-dire le fait d'ôter symboliquement la vie à l'enfant et de le sacrifier, respectivement, constituent une menace contre l'être et l'avenir de l'enfant. Cette manifestation de révolte peut s'interpréter comme un appel à la justice, faisant ainsi installer dans les récits, un « climat juridico-moral » (Bec 565).

Mais la rancœur qu'éprouvent la plupart des personnages à l'endroit de leurs parents, comme nous le verrons, sera au fur et à mesure la source d'un grand mal contre ces personnages eux-mêmes. Ils portent au plus profond de leurs êtres la haine contre leurs mères et leurs pères, une haine qui se métamorphosera en haine de soi. Car, « ce que nous haïssons en nous, ce sont les images dures et sévères qui font aussi partie de notre monde intérieur et qui sont dans une grande mesure la conséquence de notre propre agressivité envers nos parents. Mais, dans le fond, notre haine à l'intérieur la plus violente est dirigée contre la haine à l'intérieur de nous » (Klein 159). Chez certains personnages, l'amour qu'ils portent à leurs mères est si fort qu'ils désirent mettre fin à leurs vies pour combler le manque que leur inspire l'absence de ces dernières. Et c'est cela le deuxième niveau de la mort symbolique : le suicide.

Comme le remarque Janet Pierre dans son ouvrage *L'amour et la haine. Leçons au Collège de France 1924 – 1925*, « l'affection pour le moi, l'intérêt qu'on porte à soi-même, disparaît avec l'apparition du sentiment du vide. D'où les suicides fréquents [...] » (12). À cet effet, on observe que la douleur liée au manque suscitera des pensées suicidaires chez certains des personnages. Ils désireront le suicide parce qu'ils ne peuvent atteindre l'objet de leur amour, donc l'essentiel de

leur existence. La vie n'aura donc plus de sens à leurs propres yeux. Ils n'auront d'autres choix que de laisser libre cours aux pensées suicidaires dans l'intention de mettre fin à leur souffrance, mais ce désir demeura littéralement un vœu inaccompli.

Faisant face à autant d'expériences traumatiques dont le manque de la mère, la narratrice du *Baobab fou* désire mettre fin à ses jours : « Je me laissais pleurer et m'entendais parler de suicide » (171), précise-t-elle. Antoine de *Ces âmes chagrines* désire, lui aussi, le suicide. Cette aspiration est identifiable dans une phrase apparaissant vers la fin du récit, juste après la mort de sa mère. Le narrateur omniscient affirme : « Il n'avait plus le désir de mettre fin à ses jours » (226). Heureusement pour Antoine, ce désir malsain est rompu et substitué par un désir sain, le désir de vivre. Mais, si Antoine réussit à sortir de la toile du manque ou à le dominer, c'est parce qu'il a su tisser une bonne relation avec lui-même, après tant d'années de peine, soit un type de relation que Klein considère comme étant la plus compliquée des relations. D'après elle, « les situations affectives les plus primitives ont une influence fondamentale sur la relation *avec nous-mêmes* » (154). Mais, contrairement à Antoine qui parvient à dompter son « manque », il sera très difficile pour la plupart des personnages d'en faire pareil.

Le troisième niveau de la mort symbolique est ce que nous qualifions d'« homicide ». Un homicide se définit comme l'acte de terminer la vie d'autrui, volontairement ou involontairement. Dans *Tout ce bleu*, le protagoniste nourrit le désir sournois de voir la mère mourir : « Enfant, peut-être avais-je prié Dieu de punir ma mère, voire de la faire mourir avec le désir qu'il ne m'exaucât pas. Je formulais ce vœu dans le secret de mon cœur, quand les religieuses m'avaient contrarié » (70). Le discours moral du narrateur prend donc la forme d'une formule silencieuse provenant de son for intérieur. Le mot « secret » traduit l'idée d'un désir proche d'un sacrilège. Alors Douo

désirerait tuer sa mère parce que, dans son regard d'enfant, c'est elle qui est la cause de son abandon. Mais, comme dans une « ellipse des intentions » (Genette 183), le protagoniste renoncera à ce vœu car celui-ci est trop haineux.

Si l'homicide paraît sous sa forme symbolique dans *Tout ce bleu*, il devient réel à travers *Petit Piment*. Le protagoniste poignarde l'homme qui lui avait enlevé sa maman, l'homme qu'il détestait le plus au monde (268). Cette situation peut montrer à quel point la souffrance causée par le manque est capable de pousser une personne à poser des actes qu'on jugerait même horrible.

L'analyse des deux cas d'homicides présentés ci-dessus (homicide symbolique et réel) nous inspire l'intérêt de porter à nouveau un regard sur *Ces âmes chagrines* pour y analyser la signification de la mort réelle (aussi un cas d'homicide) de la mère d'Antoine, Thamar. Le narrateur omniscient rapporte les événements menant à la mort de Thamar car Antoine voudrait le savoir : « À leur arrivée, la scène était déjà ainsi : Maboia, décapité devant l'entrée, Thamar gisant dans la cuisine, sans vie. Nul n'avait vu les criminels, qui avaient opéré dans l'obscurité » (CAC 220). Deux explications nous viennent à l'esprit par rapport à cet homicide : premièrement, le fait de mourir peut se prêter à l'idée du châtement, de la rétribution. Si le narrateur choisit de maintenir le criminel dans l'anonymat, c'est peut-être de lui-même qu'il s'agit. Il deviendrait alors un « assassin » qui tue comme moyen dissuasif contre les adultes (comme Thamar) qui négligent leurs responsabilités. Ces derniers deviendront donc des victimes du châtement. De ce fait, mourir, serait dans la perspective du narrateur et peut-être du protagoniste ainsi que du lecteur, l'emblème de la punition pour l'échec. À travers cette punition, le narrateur s'acquitte de tout malaise éthique. Il se réalise alors une sorte de justice narrative. Deuxièmement, la mort physique de Thamar relèverait d'une dimension sacrificielle. Mourir symboliserait un acte sacrificiel, altruiste, consistant à se

battre pour le bonheur et le bien-être de l'enfant, pour la restitution de ce dont il a été privé – la joie d'être enfant. Il s'agirait donc pour Thamar de mourir, littéralement, pour son enfant. Reprenant la logique de la rétribution, nous pouvons corroborer notre argumentation par les propos de Claude Bremond (1973). Selon lui, « il peut également se faire que le processus rétributif soit une action qui engage la responsabilité, volontaire ou involontaire, d'un agent déterminé [...] » (306). Poursuivant sa réflexion, il affirme que « le rétributeur peut être cette personne qui tend à récompenser le patient méritant par un service (une prestation amélioratrice ou protectrice) » (306). Ici, Thamar occupe le rôle de « rétributeur » tandis que son fils Antoine devient le « patient⁴⁴ », celui qui mérite d'être pleinement récompensé, d'être restauré sur divers plans mais surtout sur le plan affectif. C'est ainsi que la mort de cette mère ouvre à la nouvelle vie de son fils. La mort devient une plénitude qui permet de remplir le vide de la vie. La preuve : certes, « il redevint un petit enfant. Son corps se souvint de celui de Thamar, de leur proximité des débuts, de l'arrachement, ensuite de la chaleur qu'il avait toujours voulu retrouver. Antoine se mit à pleurer, comme dans les nuits solitaires de son enfance » (CAC 226), constate le narrateur, mais c'est juste après l'épisode de ce deuil de la mère que le protagoniste « renaît » et vit pleinement la vie. À cet effet, et pour reprendre un passage déjà cité, le narrateur nous dit qu'« il [Antoine] n'avait plus le désir de mettre fin à ses jours » (281). La présence dans cet extrait de l'adverbe « ne...plus », montre que le protagoniste est plus ou moins guéri de ses blessures, de ses manques. C'est la raison pour laquelle, désormais, « il aimait son esprit taquin, son habilité à éloigner les pesanteurs émotionnelles » (281). Ainsi, la mort devient pour le protagoniste un motif de libération et d'unification avec la mère. Mais si Antoine a fini par développer un mécanisme de défense solide,

⁴⁴ Claude Bremond définit le mot patient dans son ouvrage, *Logique du récit* (1973), comme « toute personne que le récit présente comme affectée, d'une manière ou d'une autre, par le cours des événements racontés ». p.139.

s'il a fini par se désaliéner, c'est aussi peut-être parce qu'il est parvenu à renoncer, pour employer les mots de Billouin (2019), à l'identification à l'objet de plaisir et de désir pour l'un et l'autre des parents.

Toutes ces expériences de morts symboliques concernant les personnages font planer une atmosphère de deuil au sein des récits. Ce deuil consiste à pleurer l'enfance que les personnages voient se volatiliser sous leurs yeux mais en sont incapables d'immobiliser. La perte de l'enfance équivaut à une perte dont on ne se remet pas. Cela traduirait, par extension, le deuil d'un lendemain peu prometteur, caractérisé par une vie adulte moins épanouie, dans la plupart des cas. Et ce manque d'épanouissement peut se manifester notamment à travers les relations sociales : dans le couple, dans les amitiés.

La mise en récit de la souffrance éprouvée par l'enfant du fait du manque, montre, sans aucun doute, la gravité des conséquences de la négligence parentale, de l'égoïsme des adultes dans leurs choix concernant l'enfant. À part la mère de Douo qui se trouve dans une position d'incapacité à étendre l'amour à son fils, car elle en est privée par son époux, les autres géniteurs/génitrices font preuve d'insouciance et du manque du sens du sacrifice, même du sacrifice de soi qui consisterait à renier son propre bonheur afin de garantir le bonheur de l'enfant. Ces derniers font d'une priorité leurs propres intérêts. Or, on doit l'admettre, « la naissance des enfants, c'est la mort des parents », selon le mot de Hegel⁴⁵. Les adultes devraient avoir cela en esprit. Cette problématique de la souffrance de l'enfant permet de nourrir une réflexion sur la notion de responsabilité. C'est la reconnaissance ou la conscience du sens de la responsabilité qui

⁴⁵ Cité par Simone de Beauvoir. *Le deuxième sexe, Tome I*, Paris, Gallimard, 1949. p.207.

mènera au changement des comportements envers l'enfant, au changement dans la société. Mais cette responsabilité engage la place d'un acteur, un acteur du bien.

4.2 La question de responsabilité : le rôle de l'auteur et de la société

Les enjeux éthiques de la problématique du manque nous situent dans la valeur morale et sociale du texte. Mais cette éthique est également mise en avant à travers la responsabilité auctoriale. Selon Vincent Jouve, « [...] il y a dans tout texte, coiffant les autres, une voix qui fait autorité. Cette voix est, selon les cas, celle du narrateur ou celle de l'auteur impliqué » (91). Ces propos de Vincent Jouve confirment que l'auteur est justement présent dans le texte.

À titre de définition, la responsabilité est « la nécessité ou l'obligation morale, intellectuelle de remplir un devoir, un engagement ou de réparer une faute ⁴⁶». La notion de responsabilité est, selon Michel Foucault, le trait caractéristique de l'écrivain (Sartre, lui, parle de l'engagement littéraire). Qu'il s'agisse de la littérature française ou de la littérature africaine, il y a un témoignage collectif du pouvoir de la « lettre » ou du langage à transformer la société, à transformer le monde. Vincent Jouve fait un constat du même ordre : « [...] l'œuvre n'a jamais cessé d'être envisagée comme action sur le monde » (6).

Le roman permet d'exprimer une pensée. Il contient l'intention de l'auteur. À ce sujet, Gérard Genette explique dans *Figures II*, que, ce qui définit l'écrivain – par opposition au scripteur ordinaire, celui que Barthes a nommé l'*écrivain* –, c'est que l'écriture n'est pas pour lui un moyen d'expression, un véhicule, un instrument, mais le lieu même de sa pensée (22). Il y ajoute que «

⁴⁶ Grand dictionnaire de la psychologie/ [sous la dir. De Henriette Bloch, Roland Chemama, Éric Dépret, et al.]
Source gallica.bnf.fr/Larousse

l'écrivain est celui qui ne sait et ne peut penser que dans le silence et le secret de l'écriture, celui qui sait et éprouve à chaque instant que lorsqu'il écrit, ce n'est pas lui qui pense son langage, mais son langage qui le pense, et pense hors de lui » (Ibid., 22). Alors, l'auteur participe, par le biais du langage, à la revalorisation des assises morales de la société. L'écriture, étant une forme de communication, relève de la performance, comme le démontre Austin dans son ouvrage précédemment cité. À travers la mise en récit du thème du manque, les auteurs des textes à l'étude invitent les lecteurs à mener une réflexion d'ordre éthique. Le lecteur se verra, dès lors, prendre une part active dans l'élaboration d'une conscience de la conduite humaine. Car « si le lecteur est prêt à voir dans le jeu des personnages une série d'*exempla*, c'est que la lecture, en tant qu'expérience, participe de l'apprentissage de la vie. La littérature est, comme les autres arts, un instrument essentiel de la vie » (Jouve 219). Reprenant T. Todorov dans son article intitulé « La lecture comme construction », Vincent Jouve affirme qu'il y a de la part du lecteur, le besoin de tirer une leçon : « après avoir construit les événements qui composent une histoire, nous nous livrons donc à un travail de réinterprétation, qui nous permet de construire, d'une part les caractères, de l'autre le système d'idées et de valeurs sous-jacents au texte » (Cité par Jouve 10). La réflexion éthique est transposée dans les propos ou les énoncés des personnages principaux ainsi que ceux des narrateurs et narratrices.

Comme nous avons pu le constater jusqu'à ce stade de nos analyses, la représentation des sociétés dans lesquelles évoluent nos personnages sont celles qui se caractérisent par une baisse sinon un écroulement des valeurs. Les unités familiales qui y sont dépeintes sont bien décousues, remplies d'enfants abandonnés. Si les écrivains dénoncent ces sociétés qui ne valorisent pas l'enfant, cela est bien un appel à la responsabilité sociale.

L'étude de *Père Inconnu* nous donne à voir la famille du père de la protagoniste anonyme comme une « communauté de procureurs » se voyant dans l'obligation de jouer le rôle social et le devoir moral de responsabiliser ce dernier. À travers une scène que nous verrons dans les lignes qui suivent, le lecteur aura l'impression de se trouver dans un tribunal où se déroulera le procès moral et acerbe de ce père négligeant. N'acceptant pas les excuses qu'il présente lors de son retour en famille, les membres de cette grande famille le traitent tous de « déserteur » (38). La grand-mère s'adresse particulièrement à ce « déserteur » :

Écoute, [...] ce n'est pas tellement ton absence qui fâche tes frères, mais ce panier de fourmis dans lequel tu nous as plongés avant ton départ. Cette fillette que tu avais engrossée et que tu étais venue abandonner dans ce trou de forêt, sans laisser les moyens d'entretien et, plus grave, sans avoir conclu une entente avec la belle famille (38).

Ce discours familial ne concourt pas à détrôner le père⁴⁷ ou à le considérer comme inférieur, mais plutôt à mettre en exergue l'affaiblissement de sa « figure » afin de l'emmener à assumer le rôle qui lui a toujours été reconnu. Ceci témoigne du fait que les valeurs traditionnelles de l'Afrique par rapport à la place du père ne sont pas complètement dissoutes, car la société désire encore que le père puisse reprendre cette place. Pour ce faire, la protagoniste désire avoir un vrai père car à ses yeux, le vrai père est celui qui porte une marque de distinction :

[...] mes deux pères m'intriguaient. Notre situation était unique dans le village, car tous les autres enfants, dans chaque famille, avaient un père et une mère. Et, bien que nous

⁴⁷ Gérard Genette, lui, parle de « la négation du père » dans *Figures II*, p.176.

appelions chaque homme adulte du village, père et chaque femme, mère, nous savions néanmoins distinguer les vrais pères des autres (9).

Certes, la protagoniste fait une distinction entre le père biologique et celui de la non-parenté, mais cette distinction (entre le vrai et le faux) peut également nourrir en le lecteur, une réflexion sur le statut et la fonction du « père ». À ce sujet, le social a son rôle à jouer. Comme l'écrit Gonzaga Quiceno Luis,

[Le] social doit intervenir à un moment ou à un autre pour que le père tienne sa place auprès de la mère et qu'il puisse aider l'enfant à trouver la sienne au sein de la famille et au sein de l'environnement qui lui est propre. L'investissement de la mère et le contrepois paternel sont le fruit d'une subtile recherche d'équilibre dans ces deux interventions permanentes dans l'accompagnement du développement de l'enfant, pour qu'il puisse grandir. Une faille d'une de ces forces peut hypothéquer le devenir de cette opération de subjectivation de l'enfant et d'intériorisation symbolique de la fonction du père (83).

La fonction du père étant valorisée à travers ces propos, nous pouvons y ajouter la remarque d'Aldo Naouri. Selon elle, « il faut que cette fonction du père, et pas seulement de celui qui l'occupe ou du dit géniteur, soit ratifiée par le social. Il faut « une place pour le père » » (Cité par Gonzaga 82). Également, dans son article intitulé « La disparition du père : de l'affaiblissement du symbolique à l'angoisse du réel », Pascale Roger reprend Markos Zafirooulos qui défend l'idée selon laquelle, la thèse de l'affaiblissement des structures familiales et de l'imgo paternelle, qui soutient aujourd'hui encore nombre de démarches psychanalytiques comme bon nombre d'élaborations sur le postmodernisme [...], est le signe d'une nostalgie du père (*Vtersensucht*), d'un appel au père [...] « relançant la face la plus morbide du divin » (Cité par Pascale Roger 70).

Poursuivant la discussion sur la responsabilité sociale, on peut voir dans certains de nos textes que les pères et mères substituts semblent les seuls à se préoccuper du sort des personnages. C'est seulement eux qui déploient des gestes en vue d'aider ces enfants à guérir de leurs maux. À ce propos, nous pouvons évoquer la figure du prêtre qui fait office de figure paternelle.

La figure du prêtre a toujours eu une forte présence dans le roman francophone africain. Ce choix esthétique fut inspiré par l'arrivée en masse des missionnaires occidentaux en Afrique pour l'évangélisation. Tantôt il bénéficiait d'une image méliorative, tantôt d'une image négative. Mais c'est la première image que nous privilégions. La figure du prêtre est incarnée par Papa Moupelo, le Père Marie-Pâques et le Père Gaspard. Tandis que Papa Moupelo, le prêtre de l'orphelinat de Loango figurant dans *Petit Piment*, change le destin des orphelins de cet orphelinat même si cette transformation est temporaire, le Père Marie-Pâques, surtout, devient comme un père réel pour Douo de *Tout ce bleu*. Alors, la responsabilité sociale des substituts consiste à créer une présence dans la vie de ces enfants abandonnés et à jouer le rôle de la médiation de leurs conflits intérieurs, pour ainsi dire.

Cette communauté bienveillante qui constitue les substituts mentionnés ci-haut, inclut également la figure féminine, incarnée par les Sœurs, Sabine Niangui et Maman Fiat 500. Dans *Tout ce bleu*, le narrateur homodiégétique nous conduit dans les pensées des femmes qui l'entourent de leur amour : « Toutes ces femmes, toutes ces religieuses m'avaient aimé, de cette adoration vertigineuse pour le fils qu'elles n'avaient jamais eu » (69). Certes, l'emploi de l'expression « jamais eu » suggère « le manque » pour ces religieuses, en faisant échapper tout espoir de chérir ou de nourrir dans leurs cœurs l'idée d'avoir pour elles-mêmes des êtres enfants en chair et en os ; par ailleurs, il est clair aussi que la vocation qu'elles exercent ne le leur permettra

point ; mais, la marque d'affection que loue tant le narrateur, cette « adoration vertigineuse » pour l'enfant, comme il le remarque, est l'élément le plus significatif dans ce propos. Les religieuses se donnent pour tâche de prodiguer de l'amour à l'être enfant, malgré ses origines et son histoire.

C'est aussi pratiquement ce même penchant que manifeste Sabine Niangui et Maman Fiat 500 envers le protagoniste de *Petit Piment*. Sabine Niangui est une femme qui travaille à l'orphelinat de Loango, depuis bien des années. Le personnage-narrateur nous la présente comme étant « presque une mère » (105) pour lui. Louant la bienveillance de cette dernière, le narrateur précise : « [...] elle se sentait quelque peu responsable de ma destinée pour m'avoir « ramassé » devant l'orphelinat » (105). Elle joue le rôle d'une mère-substitut en lui transmettant de la présence et de la chaleur humaine. Elle le « protège » (84) aussi. Mais quand elle est privée de ce pouvoir protecteur, le narrateur affirme : « Sabine Niangui [...] serrait les dents chaque fois que le fouet m'atteignait au point que je me disais que c'était elle qui souffrait à ma place » (105). Cette image méliorative s'applique également à Maman Fiat 500, une femme qui a témoigné de la générosité et de la bienveillance à ce jeune orphelin. Le fait d'être une prostituée ne la vide pas des qualités maternantes. Selon les mots de l'auteur lui-même⁴⁸,

Maman Fiat 500 est une prostituée et dirige dix filles dans la prostitution. C'est l'exemple de la situation dans laquelle on pense qu'il faut lui jeter la pierre mais en réalité, elle sert de lien, prend sous sa protection les enfants des rues, les nourrit. Elle incarne le prolongement de la maternité auprès d'enfants qui souffrent de n'avoir jamais eu de mère.

⁴⁸ Interview intitulé, Alain Mabanckou, “écrire pour ne plus se faire voler son enfance”, accordée par Adrien De Calan, le 02 décembre 2015. <https://www.lafriqueidesidees.org>

On peut juger la prostitution comme un tas d'immondice, je voulais trouver à l'intérieur une pépite d'or et cette pépite d'or, c'est Maman Fiat 500.

Cela dit, témoigner de l'amour à cet être fragile qu'est l'enfant n'est pas l'apanage des parents qui les ont mis au monde. Il serait peut-être bénéfique que le discours social selon lequel l'enfant appartient à la société regagne un écho favorable. Mais, il convient de noter aussi que ce besoin d'affection, de présence et de chaleur humaines, n'est pas un besoin limité aux enfants africains comme la circonscription géographique et culturel de nos romans pourrait l'indiquer ; il s'agit plutôt de prôner une conscience universelle, de réfléchir sur un phénomène affectant tous les enfants du monde ainsi que les adultes se remémorant constamment et avec nostalgie, la perte de leur monde d'enfance. « Tout énoncé étant structurellement orienté vers quelqu'un⁴⁹ », la narratrice du *Baobab fou* tient un discours d'une portée universelle : « Laissez, laissez les enfants vivre l'enfance. Aimez-les et mettez-les au chaud dans vos cœurs » (170). Ces propos laissent entendre que « l'œuvre peut être entendue par d'autres que ceux pour qui elle semble avoir été faite : elle n'est pas enfermée dans les limites que trace autour d'elle une lecture immédiate » (Macherey 73). On peut voir à travers les propos de l'auteure du *Baobab fou* une tonalité de supplication mais aussi une injonction morale. Bien plus, cet énoncé est fait au présent, ce qui est, comme le souligne Gérard Genette dans *Figures II*, « le temps par excellence du mode discursif » (63). L'usage des temps verbaux du présent et de l'impératif est le signe d'un appel à l'action immédiate en vue de sauver l'enfant du danger, du fait des repères affectifs et psychiques en rapide dégradation. Autrement dit, il s'agit de plaider la cause de l'enfant.

⁴⁹ Cité par Vincent Jouve dans *Poétiques des valeurs* (2001), pp.57-58.

4.3 Un plaidoyer pour le respect des droits de l'enfant

C'est un fait littéraire que l'univers de l'enfant s'est progressivement dégradé pour engendrer une catégorie d'enfance dénommée « d'enfant sans enfance », selon l'expression de Komlan Gbanou. Et nos romans n'ont jusqu'ici fait que confirmer cette affirmation.

Pour entamer la discussion sur les droits de l'enfant, le discours que tient le narrateur de *Ces âmes chagrines* peut nous servir de cadre approprié. D'après lui, « on n'avait pas le droit de mettre un enfant au monde pour le laisser ainsi, livré à lui-même » (152). L'emploi du mot « droit » dans cet extrait nous situe dans un cadre à la fois moral et juridique. Nous vivons dans un monde où les droits de l'enfant ont tendance à être bafoués, méprisés. Leurs droits et leurs intérêts sont souvent relégués au second plan. Parmi ces droits nous pouvons évoquer le droit à la protection, car les parents sont souvent absents pour assumer eux-mêmes ce rôle, le droit à l'affection, car les textes sont traversés par des personnages assoiffés d'amour, le droit au respect, car très souvent les adultes n'y pensent même pas. L'adulte pense souvent, comme nous le voyons à travers nos textes, qu'il n'a pas à se justifier auprès de l'enfant, même quand les actes qu'il pose endommagent le bien-être de celui-ci ; le droit à la parole, car certains de nos personnages manifestent de l'impuissance à s'exprimer face aux situations portant sur leur bien-être, le droit d'être reconnu en tant qu'enfant légitime (nous y reviendrons dans le paragraphe suivant), malgré les circonstances de sa naissance et le cadre familial dans lequel il se trouve. L'enfant n'a pas choisi de venir au monde et à travers quelque moyen que ce soit. Alors, il incombe aux parents de se responsabiliser afin d'assurer un meilleur encadrement à cet être fragile. Alors, considérant les propos du narrateur omniscient axés sur le mot « droit » à l'égard de l'enfant, on pourra affirmer que ce dernier se révèle dans son statut de moraliste ou d'humaniste car prêchant les valeurs de justice. Précisons

aussi que l'emploi de l'article indéfini « un » dans l'extrait ci-dessus pour désigner l'enfant peut représenter une généralisation, s'agissant donc des enfants du monde entier.

La narratrice de *Père Inconnu* apprend au lecteur que son petit frère a été reconnu par son père. Elle décrit ici une scène de tribunal où se déroule le procès pour la paternité de l'enfant : « Il a été reconnu par son père...Qu'est-ce que cela voulait dire ?... Puis on parla de tribunal...Un jour on parla de verdict » (21). Les propos de la narratrice montrent implicitement que, contrairement à son demi-frère, elle a été reniée par son père à elle. C'est peut-être pour cette raison que le nom de bâtarde que lui attribuent ses amis de classe lui cause tant de chagrin. Car l'officier d'état civil a établi dans son acte de naissance, le nom « Père inconnu ». Rappelons en outre que, lorsqu'elle planifie une visite à son père vivant dans une autre ville, elle se demande si celui-ci serait capable de la reconnaître, reconnaître les traits physiques de sa fille qu'il a pratiquement reniée, car il ne l'a vue que pendant une demi-journée depuis sa naissance, c'est-à-dire depuis huit ans. C'est l'âge qu'elle a au moment de leur toute première rencontre : « Je le laissai passer devant moi pour voir s'il allait me reconnaître... » (58). Ses doutes se confirment lorsqu'elle s'y rend finalement : « Il ne me reconnut point » (60), affirme-t-elle. Certes, cette évocation particulière du mot « reconnaître » ne se rapporte pas au lexique juridique, mais nous pouvons déduire de ce mot, une erreur grave que commet le père. Car, le fait de ne pas pouvoir reconnaître sa propre fille, (quand bien même les conditions sont réunies pour bâtir une bonne relation père-fille), égalerait à la renier, à se désaffilier d'elle. Le lecteur n'est peut-être pas surpris du comportement du père car il fuit ses responsabilités envers sa petite famille en faisant de vaines promesses à la fille : « Sa tromperie avant de partir, en prétextant qu'il allait me chercher des bonbons, me blessait plus que tout » (44). On peut voir à travers ce passage, le manque de bonne foi du père. Il semble résolu à faire du mal

à sa fille. Donc le père trompe sa fille afin de ne pas remplir ses obligations. La fuite répétitive de ce dernier emmène la narratrice à se questionner sur les liens filiaux qu'elle partage avec lui.

Bonaventure, personnage de *Petit Piment*, lui non plus, n'est pas reconnu par son père. Le narrateur explique : « Il avait tout pour ne pas être avec nous à Loango » (76). Ces propos peuvent se traduire comme le fait d'être privé de son droit, précisément du droit d'être reconnu par son père biologique, monsieur Kokolo. Le jeune garçon a tout pour ne pas être dans le « manque » mais il s'y trouve, malheureusement. Ainsi, on peut voir à travers l'analyse de *Père Inconnu* et *Petit Piment*, un discours implicite invitant l'institution judiciaire à mieux prendre en charge le sort des enfants en proie à la négligence parentale dans la société, en promulguant, par exemple, des lois punitives à l'encontre des pères qui ne reconnaissent pas leurs progénitures.

Un autre discours portant sur le non-respect des droits de l'enfant est d'ordre politique et transparaît dans ce même texte de *Petit Piment*. Les personnages-enfants, orphelins, sont emmenés à sacrifier leur enfance pour la défense d'une cause politique censée être le propre des adultes. Les jeunes enfants qui vivent dans cet « orphelinat [qui] rimait avec prison » (20) deviennent des victimes d'une violence morale dans la mesure où, les autorités de cet orphelinat « ...n'avaient aucune expérience dans l'éducation des enfants qu'ils considéraient comme du bétail » (15-16). En outre, le narrateur se rappelle les punitions (donc la violence physique) que les enfants de cet orphelinat subissaient : « ...le directeur levait la main sur nous... » (19), affirme-t-il. Leur seul réconfort était la présence de Papa Moupelo, ce « personnage à part » (11) qui leur « vendait l'Espérance au prix le plus abordable parce qu'il était persuadé que sa mission était de sauver les âmes, toutes les âmes de cette institution... » (16). Donc l'orphelinat, cette structure ou institution d'accueil, se montre plutôt incapable, peu fonctionnel, dans le processus de socialisation de

l'enfant. Les enfants y sont traités de cobayes et assujettis à de l'endoctrinement aux penchants extrémistes qui fera naître des comportements d'intolérance et de méchanceté envers d'autres personnes. Ils sont manipulés à des fins destructives. Tout petit qu'ils soient, ces jeunes enfants seraient devenus les « bâtisseurs et les garants de la Révolution socialiste scientifique » (33), s'ils n'avaient pas, grâce au personnage éponyme, pris la fuite à l'aube. Et même lorsque ces jeunes garçons réussissent à regagner les rues qu'ils arpentent sans abris, ils sont en proie à la délinquance juvénile. De ce fait, le monde intérieur (l'orphelinat) et le monde extérieur (les rues), exercent les mêmes effets d'hostilités sur les enfants. Ils n'ont d'autres choix que de se forger eux-mêmes leurs destins. Cela concourt à de la maltraitance de la part des personnes censées apporter à ces enfants amour et protection. L'orphelinat est censé être un cadre d'encadrement, de formation voire un milieu familial pour ces enfants abandonnés, mais, il est plutôt dysfonctionnel. L'ordre moral est ainsi remis en cause. Ainsi, toutes ces histoires accentuent les épisodes de perte de l'enfance pour enfin assombrir les univers textuels par le décor du manque.

Alors une question importante se pose : l'enfant, peut-il recréer cette partie de sa vie envolée ? La narratrice du *Baobab fou* y répond de façon adéquate : « Le rétablissement était devenu impossible. Rétablissement de l'enfance perdue, envolée un après-midi... » (181). Cette affirmation peut constituer une invitation tacite à repenser les rapports qu'entretiennent les adultes avec ces enfants brisés émotionnellement et psychologiquement. Mais plus important encore, les romans incitent à l'action, à faire d'une priorité la notion des droits de l'enfant qui se doivent d'être préservés, car celui-ci en a bien quelques-uns.

En somme, la mise en récit du manque constitue un plaidoyer contre l'irresponsabilité des adultes qui ont, nous semble-t-il, perdu le sens de l'humanité ou des valeurs humaines. Certains

adultes négligent leurs responsabilités sachant qu'ils n'affronteront pas les rigueurs de la loi. Et cela à cause de la faillibilité des institutions tels les organismes de protection des enfants. À travers cette posture critique et dénonciatrice, ces auteurs revendiquent, unanimement, le respect des droits de l'enfant, et en particulier, le droit à l'affection et à la protection parentale. Car, garder le silence sur ce phénomène inquiétant s'apparentera à se livrer à un malaise éthique. Mais en plus de plaider la cause de l'enfant, l'on pourra aussi engager l'action et le processus de réparation des dommages causés à ce dernier.

4.4 La réparation : un élan pour vivre pleinement

« Réparer » signifie « remettre en bon état, refaire, raccommoder ». Mais dans le sens figuré, il signifie « rétablir, effacer, faire disparaître, compenser ». C'est dans ce second sens, donc dans le sens moral que nous voudrions appréhender cette notion. La notion de réparation est un concept éthique élaboré par Mélanie Klein. Dans *Vocabulaire de la Psychanalyse* de Laplanche et Pontalis, la réparation est

« un mécanisme [...] par lequel le sujet cherche à réparer les effets sur son objet d'amour de ses fantasmes destructeurs. Ce mécanisme est lié à l'angoisse et à la culpabilité dépressives : la réparation fantasmatique de l'objet maternel externe et interne permettrait de surmonter la position dépressive en assurant au Moi une identification stable à l'objet bénéfique » (104).

La vraie réparation est d'après Marie-Louise Bernard, « fondée sur la reconnaissance de la réalité psychique et sur la préoccupation pour l'objet » (1988). La réparation est indispensable à la réhabilitation des relations parents-enfants mais aussi de toutes relations humaines déjà

endommagées. Elle permet le maintien des relations saines. Nous pouvons corroborer nos propos par l'affirmation de Klein soutenant que,

[D]ans l'inconscient de l'enfant et de l'adulte, à côté des pulsions destructrices, il existe un besoin profond de se sacrifier afin d'aider et de réparer les personnes aimées auxquelles on a fait du mal ou que l'on a détruites en fantasme. Le besoin de rendre les gens heureux est lié dans les profondeurs de l'esprit à un fort sentiment de responsabilité et d'inquiétude à leur égard, qui se manifeste sous la forme d'une sympathie authentique pour les autres et d'une aptitude à les comprendre tels qu'ils sont (96).

Les relations parents-enfants dans nos textes, désormais fragmentées pour donner voie au sentiment du manque, ont besoin d'être restaurées, sinon à l'état initial de l'extase, de la complétude, du moins à un état qui permettrait un certain niveau de bonheur et d'aisance dans les échanges. Car, une relation interpersonnelle saine est indispensable au quotidien pour mieux vivre. Il est important de signaler que, dans notre corpus, c'est essentiellement dans *Ces âmes chagrines* que la notion de réparation, rattachée au concept éthique du pardon, figure et d'une manière pertinente et détaillée.

Comme nous l'avons déjà mentionné dans les chapitres précédents de notre travail, Thamar a subjugué son fils, Antoine, alors un tout petit enfant, à des épisodes répétitifs d'abandon et de négligence, malgré les supplications de cet enfant. Conséquemment, elle perd tout le mérite auprès de son fils. Plus tard dans le récit, soit quelques années après la mort de son compagnon, Pierre, on constate que Thamar est pleine de remords, de sentiments d'autodépréciation. Elle aimerait revoir son fils afin de lui présenter ses excuses. Alors les rôles s'inversent, les rapports changent. C'est la mère qui plaide maintenant pour l'amour et l'attention du fils. Sa « toxicité » avait donc

une date de péremption. C'est la raison pour laquelle, à ce moment précis de sa vie, « Thamar sentait monter en elle la force de participer à l'œuvre de guérison » (176). Elle lui faisait l'offrande de sa douleur (27). Elle désire ardemment annuler ce démerite même moyennant ou en acceptant le châtiment. Elle « se laissait crucifier » (136). Son seul désir est désormais celui d'améliorer le sort de ce fils, de lui donner ce dont elle l'a tant privé, l'amour. Car, comme l'énonce Simon Harel dans son article, « L'écriture réparatrice », « donner et réparer sont [...] indissolublement liés » (91). En termes psychanalytiques, on dira que Thamar désire ardemment restaurer l'objet. On peut donc voir, dans son comportement, une motivation par l'identification à l'objet, par le respect et l'amour pour lui, à travers les grands efforts que mène une mère coupable dans le but de réparer ses torts, de changer le cours de la triste histoire qu'elle a elle-même tracée.

Mais, à la douleur morale se joint l'idée d'une culpabilité morale. André Green dans son article intitulé « Énigmes de la culpabilité, mystère de la honte », remarque que la culpabilité est un « concept central dans la théorie et affect d'importance primordiale dans l'expérience de la cure [...] » (1640). La culpabilité comme valeur éthique est, pour Thamar, mêlée du désir de réparer les dommages affectifs contre ses fils, Antoine et Max. Comme le remarque Mélanie Klein, « [...] la capacité d'agir [de la mère] avec amour et compassion est étroitement liée à la culpabilité et au besoin de réparer » (112). Alors la culpabilité devient, évidemment, un élément sans lequel il n'y aurait de véritable réparation. Autrement dit, « la tendance réparatrice peut donc être considérée comme une conséquence du sentiment de culpabilité ⁵⁰ ». Mais, c'est surtout envers Antoine qu'est dirigé ce désir de la mère : « Elle [Thamar] lui était reconnaissante [à Max], infiniment, mais elle ne l'aimait pas. Tout son amour était pour Anton » (CAC 193). Maxime, demandant à Thamar si

⁵⁰ <https://www.psychanalyse.be/tagcd/reparation/>. Consulté le 10 mai 2020.

elle avait expliqué à Antoine les raisons de sa négligence, elle lui répond : « Oui, bien sûr, mais il faut le comprendre. Je ne me suis pas occupé de lui comme je l'aurais dû [...] Il a tant souffert de mes défaillances...Son âme s'en est trouvée toute tordue. Il ne sait vivre que de la douleur, de l'humiliation des autres. C'est ma faute » (135). Antoine étant sa priorité, c'est seulement après avoir montré la nécessité de lui présenter ses excuses qu'elle s'adresse aussi à Max : « À toi aussi, je dois demander pardon. Je le sais. Je ne mérite même pas de me tenir ici à tes côtés » (135). C'est la raison pour laquelle elle éprouve désormais le besoin urgent de se faire pardonner, mais surtout de la part d'Antoine. Car, le narrateur explique que « Thamar ne se pardonnait pas à elle-même. Son existence n'était qu'une longue autoflagellation » (130). Elle est remplie de honte contre ses propres actes. « La honte signe l'aveu d'une défaite, la révélation d'une faiblesse, la perte des apparences et de la dignité et peut aller jusqu'au point d'imaginer son monde intérieur démasqué aux yeux de l'autre » (Green 1647).

Mais, si Thamar réussit à se faire pardonner, elle parviendra à mieux se reconstruire elle-même, à reconstruire sa mémoire, à refaire son passé. Elle se déchargera donc du poids de la culpabilité. Alors, guérir l'enfant serait se guérir soi-même. Nous pouvons corroborer nos propos par la remarque que fait Mélanie Klein. Selon elle, « [...] agir à l'égard des autres en tant que bons parents peut être également une manière de se débarrasser des frustrations et des souffrances du passé » (99). Il est important d'observer ici la préparation mentale de Thamar à participer à ce processus de réparation, ce qui résulterait d'une prise de conscience, d'une leçon apprise. Cela atteste du fait qu'elle a pu et su se dépouiller des tendances égoïstes. L'amour a pris le dessus sur ses pulsions destructrices. Donc, la culpabilité va de pair avec la responsabilité. Nos propos concordent avec la remarque d'André Green selon laquelle, « c'est le sentiment de culpabilité [...]

qui est à l'origine de la conscience morale » (1644). Mais ce désir de réparer la relation endommagée, de renouer avec l'enfant blessé, est-il réciproque ?

Pour Antoine, il est extrêmement difficile de pardonner à sa mère ses fautes. En raison de son rejet par la mère, il voudrait la faire souffrir, il voudrait à tout prix l'emmener à prendre conscience des répercussions de ses actes sur sa vie. Le narrateur nous confirme les intentions d'Antoine :

Ayant, par-dessus le marché, découvert qu'elle en avait abandonné d'autres là-bas, sur le continent, des enfants venus au monde avant lui, Antoine s'était juré de lui faire payer. Pas tellement pour venger ces rejetons qu'il devait bien considérer comme des frères aînés, mais pour la punir, elle, l'inqualifiable égoïsme dont elle avait fait preuve. On ne pouvait tout simplement pas se conduire ainsi : mettre des enfants au monde et décider, un beau jour, qu'on en avait plus envie, que c'était trop lourd à porter (CAC 25).

Il s'agit, ici, des propos à valeur moralisante, à l'égard de Thamar qui abandonne sa progéniture.

Par la suite, un questionnement sur le « statut ambigu » de la notion de réparation, comme le remarque Guy Rosolato, repris par Simon Harel, s'avère nécessaire : « [...] on doit s'attendre au fait qu'une réparation réelle ne soit pas toujours possible : un mort ne peut être ressuscité. Il y a de l'*irréversible*. Mais la réparation par substitution, par compensation *mentale* est concevable » (Cité par Harel 91). Nous convenons avec ce critique sur ces propos et nous estimons, d'ailleurs, qu'Antoine perçoit la joie de l'enfance qui lui a échappé comme une sorte de mort, car pour lui, c'est une partie de son être, de son existence s'est éteinte. L'unité corps-âme-esprit de tout son être est ainsi ébranlée. Son enfance s'est à jamais envolé. On pourra inscrire ici une question importante que pose Max à leur mère, suivant l'expérience que fait Antoine de la perte de son enfance : « Mais

que crois-tu lui apporter ? » (CAC 135). Cette interrogation emmène à voir et à penser le paradis perdu de l'enfance comme une perte assez profonde, voire une mort symbolique. Mais Thamar lui donne, semble-t-il, une réponse rassurante : « Elle répondit que, même si c'était absurde, elle donnait une raison de vivre à Antoine. Il lui importait énormément de faire quelque chose pour lui, elle ne savait quoi lui offrir d'autre » (135-136). Cette réplique donne à réfléchir sur l'essence humaine. Il ne s'agit pas de vouloir satisfaire une personne à travers le matériel mais plutôt de penser aux actions que nous menons chaque jour en vue d'enrichir la vie de cette personne-là. Mais le geste de réparation par la mère se heurte à une forte résistance comme on l'a vu à travers les grands obstacles qu'elle rencontre : Antoine lui rendait visite tous les dimanches mais la méprisait. C'est seulement à travers beaucoup d'efforts, moyennant le dynamisme de Max, que la compensation mentale deviendra possible.

Max, contrairement à Antoine, n'avait « aucun reproche à lui adresser [...], aucune faute à lui pardonner » (129-130). Le pardon est destiné ici à la mère. Certes, Thamar « ne lui avait rien donné. Elle ne l'avait pas emmené partout avec elle quand il était petit » (136), pourtant, « il sentait encore suffisamment de force en lui pour l'aimer. Elle lui avait tellement manqué [...] » (130). Pardonner s'avère toujours être un geste salutaire pour la victime elle-même. Max est capable de pardonner car il aime beaucoup sa mère. L'amour lui permet d'oublier, car comme le dit le dicton, « l'amour est en mesure de couvrir une multitude de péchés ». Mais, l'acte que pose Max ne se limite pas au fait de pardonner à la mère ses manquements, il veille aussi à ce que la relation Thamar/Antoine soit restaurée : « Il voulait les sauver d'eux-mêmes » (137). Max éprouve le désir et le besoin urgent de participer à la réparation de cette relation à la suite de la découverte qu'Antoine lui avait caché leur mère dorénavant une âme abjecte. Les retrouvailles entre Thamar

et ce fils, Max, fut un moment solennel mais permet en même temps au lecteur de voir l'état physique et psychique morcelés de celle-là. Le narrateur explique :

Elle dit son nom. Celui de sa ville natale. Celui de son ethnie. Celui de sa mère. Oui, elle avait eu une mère. C'était loin. Si loin. La voix tremblante, le regard plongé dans celui de la femme, Maxime dit seulement son prénom. Ils pleurèrent. De honte. De chagrin. De joie. D'une folle espérance : celle d'une seconde chance. Ils marchèrent en se tenant la main, ne se souciant pas du regard des gens sur l'assemblage de mauvais aloi qu'ils formaient tous deux : une femme sans âge, sale, portant des vêtements masculins, chaussée de vieux derbys, un grand jeune homme, élégant dans son costume trois pièces. Ils prirent le métro jusque chez Max, qui s'autorisait à emprunter les transports en commun, puisque son départ était programmé. Lorsque Thamar s'asseyait, on se levait. On s'éloignait. On n'osait se pincer le nez, mais on prenait résolument ses distances. On ne voulait pas se trouver près de la misère, des poux, des punaises, de tout ça. On ne voulait pas songer à ce qui pouvait faire déraiper l'humain – soi-même, donc – jusque-là (129).

Cet extrait dépeint une image de l'abject par excellence. Thamar est plongée dans la désolation qui contraste avec l'« élégance » de son fils, renforçant d'ailleurs cette image de l'abject, qui, elle aussi, atteint son paroxysme moyennant la nature fragmentaire de l'énonciation. On peut constater que les phrases sont entrecoupées, hachées, notamment dans les quatre premières lignes du passage, et ce, pour créer une scène carrément déconstruite, soit le reflet de la déconstruction du « moi » de la mère. L'apparition fréquente du signe de ponctuation (des points) après ces phrases courtes ou ces phrases en petits paragraphes, peut suggérer en filigrane l'existence de Thamar qui s'achève, qui s'éteint. Le rythme des battements de son cœur progresse de façon descendante. Elle

meurt à petit feu. On peut voir aussi que dans l'expression à la négation, « sans âge », la présence de « sans » suggère l'effacement complet de l'identité de cette femme. Elle est perçue et se perçoit elle-même comme un être « mort-vivant ».

Le narrateur nous explique par la suite la réaction de Max face à l'abandon, par Antoine, de leur mère qu'il vient de récupérer :

Devait-il lui demander pourquoi il la lui avait cachée [...] ? Cette histoire dépassait son entendement, lui *fumait la tête*, comme on disait au Mboasu. Il fallait y mettre un terme, tout de suite. Il prit le téléphone portable qu'il avait laissé sur son bureau, un épais plateau de verre que supportaient des tréteaux, composa le numéro de son frère. Il allait organiser in extremis un conseil de famille, voulait voir Antoine immédiatement, pendant que Tamar se trouvait encore là (136).

Cette intuition, ce geste spontané de Max de résoudre un problème de longue date est bien louable. Max « se prenait pour la justice » (137). Mais, ultimement, si ces deux jeunes hommes sont affectés différemment, c'est parce que, comme l'affirme David Le Breton, « la souffrance varie selon la signification de la douleur et la part de contrôle que l'individu est susceptible d'exercer sur elle » (327). Nous pouvons également juxtaposer aux propos de David Le Breton, une remarque assez pertinente de Mélanie Klein :

Contrairement [aux] enfants qui, en réaction à un mauvais traitement, se créent dans leur inconscient des images parentales aussi dures et aussi sévères, images parentales qui influenceront d'une façon désastreuse toute leur attitude mentale, il existe de nombreux enfants sur lesquels les fautes ou le manque de compréhension des parents auront des conséquences moindres. Pour des raisons internes, ces enfants sont, dès le début, mieux

capables de supporter les frustrations (qu'elles soient évitables ou non), c'est-à-dire qu'ils peuvent les supporter sans être autant dominés par leurs propres pulsions de haine et de méfiance. De tels enfants toléreront mieux les fautes de leurs parents à leur égard ; leur bienveillance les soutient mieux. C'est pourquoi ils sont moins angoissés et moins facilement ébranlés par ce qui leur vient du monde extérieur (157).

À cet effet, la mère, Thamar, reconnaît que son fils Max est plus fort mentalement et émotionnellement : « Tu es plus fort que lui [Antoine] » (CAC 135). Le lecteur peut percevoir qu'Antoine aurait été plus affecté par la négligence de la mère que son frère Max qui avait au moins joui de la présence et l'amour de leur grand-mère Modi. Alors nous pouvons juger comme rationnelle les comportements respectifs de ces deux frères étant donné leurs différentes réalités. Mais fondamentalement, ils ont tous deux souffert d'un acte d'injustice et ce n'est que par le courage, l'amour ainsi que la volonté d'oublier qu'ils parviendront à participer au processus de réparation et de réconciliation.

Mais, il est intéressant de noter que la mère de Thamar est également impliquée dans le processus de réparation. Modi, la grand-mère d'Antoine, en voulant lui donner ce qui lui manque (c'est-à-dire l'amour à Antoine, p.39), veut bien servir de médiatrice, d'arbitre entre Thamar, sa fille et son petit-fils. En témoignant de l'amour maternel à son petit-fils, Modi veut réparer la difficile relation entre Thamar et Antoine. Mais, il faut reconnaître aussi que, le narrateur nous l'a raconté à la page 95, dans un élan rétrospectif, que la relation Modi/Thamar fut douloureuse, car, Modi n'avait fait que priver sa fille Thamar d'amour, une expérience prenant la forme d'un cycle vicieux. Modi a connu le manque d'affection maternelle car sa mère fut morte de son accouchement : « [...] la vieille Modi portait, au fond du cœur, des plaies inguérissables [...] »

(94) ; « la parole du père l’avait empêchée de témoigner son affection à sa fille (Thamar), son unique enfant, qu’elle avait craint de voir mourir sans raison du jour au lendemain » (95), constate le narrateur. De ce fait, réparer la relation Thamar/Antoine, c’est aussi réparer sa propre relation avec sa fille. Ce geste consiste à faire d’une pierre deux-coups. Donc à travers cette réparation, un cycle vertueux se perpétue. De plus, la grand-mère s’engage même dans la formation intellectuelle de son petit-fils Antoine et des autres enfants, Max et Daniel, à qui elle trouve un maître de maison. « Pas d’analphabètes chez elle » (35), précise le narrateur. Mais, ce fait ne nous surprend pas, car il faut le dire, la figure de la grand-mère a toujours joui d’une image valorisante dans la littérature francophone, notamment en ce qui concerne son rôle dans l’éducation globale et le soutien moral de l’enfant. « La grand-mère et le grand-père constituaient le repère rassurant, réconfortant plus tard nostalgique » (153-154), affirme la narratrice du *Baobab fou*. Et pour Modi, cet engagement s’étend même à la communauté entière. Elle s’occupe « des enfants de la rue » (34). Et, Thamar qui est maintenant de retour en Afrique, se joint à sa mère pour entreprendre une belle initiative consistant à aider les enfants défavorisés de leur communauté (178).

Néanmoins, comme nous l’avons souligné dès les premières lignes de ce sous-point, aucun remords n’est manifesté ni par les mères, ni par les pères circulant dans les autres textes de notre corpus. Alors nous le jugeons intéressant de dire quelques mots sur la posture de ces parents. Par exemple, à propos des rapports mère-fille dans *Le Baobab fou*, on constate que la mère n’affiche aucun remords à la suite de son abandon de sa fille, c’est au moins ce que nous retenons de la lecture de ce texte. Même la réplique qu’elle offre à sa fille, celle-ci voulant savoir la raison du départ de la mère, est empreinte d’un ton justificatif : « Mais tu allais à l’école, c’est pour cela que je ne t’ai pas emmenée avec moi » (114). Or, comme l’affirme Klein, « un élément de l’attitude maternelle paraît être que la mère est capable de se mettre à la place de l’enfant et de voir les choses

de son point de vue à lui » (112). Cette attitude des adultes d'être incapables de se mettre à la place de l'enfant est tant déplorée par l'héroïne. Le lecteur peut percevoir cet état d'âme à travers le jugement critique qu'elle porte à leur égard : « Les adultes se rendaient-ils compte que seul l'enfant sait souffrir ? Les adultes se rendaient-ils compte que seuls les enfants savent vivre fortement les émotions ? (BF 82). L'anaphore amplifie la tonalité de la souffrance de l'héroïne. On constate en outre que la narratrice tâche de témoigner non seulement du drame qu'elle a vécu personnellement mais de faire également valoir une expérience commune à d'innombrables enfants dans le monde entier. Cela dit, on constate que la mère manifeste plutôt une attitude d'insouciance et de désintérêt face aux besoins affectifs de sa fille, contrairement aux tendances protectrices et bienveillantes qui caractérisaient la mère des sociétés traditionnelles que dépeignait la littérature francophone. Autrement dit, l'image positive et idéaliste des mères qu'a souvent prônées la littérature africaine s'efface, s'inverse de plus en plus pour donner voie à une image maternante peu valorisée. Le père de la protagoniste de *Père Inconnu* ne se préoccupe pas, lui non plus, à réparer la relation ardue entre sa fille et lui. Il n'est pas présent dans sa vie pourtant il se précipite à lui faire des reproches lorsqu'elle tombe enceinte. En outre, analysant la situation d'abandon de Bonaventure de *Petit Piment*, le narrateur porte un jugement lucide sur ce qui devrait être la « conduite verbale ⁵¹» du père envers son fils : « Le père devrait formuler des excuses à son rejeton » (76). Mais cette conduite est également exigée auprès des autres pères et mères de tous les orphelins de l'orphelinat de Loango. C'est seulement dans *Tout ce bleu* que le désir de réparer se trouve mais il n'est pas révélé explicitement. Nous pouvons le constater à travers l'impuissance

⁵¹ Nous empruntons cette expression à Judith Butler dans son ouvrage *Le pouvoir des mots : discours de haine et politique du performatif*. Éditions Amsterdam, 2007.

dont fait preuve la mère du protagoniste lorsqu'il lui est arraché. Elle souhaiterait sauver son enfant, le racheter de cet abyme du manque où il a été projeté.

Alors, la notion de réparation, même dans le texte où elle ne paraît pas, participe textuellement à la poétique du manque en démontrant que la plupart des adultes ignorent ou négligent son impact dans la réhabilitation de l'enfant et de façon générale, de la relation. D'où la nécessité de sensibiliser les adultes à l'importance de cette valeur éthique qu'est le pardon pour le maintien des relations saines. Cela peut être une forme d'invitation à voir « le besoin de réparation comme une exigence morale » (Harel 91).

4.5 Écriture autobiographique et manque

La relation entre l'écriture autobiographique et le manque peut s'inscrire dans la continuité de la notion de la réparation que nous venons d'étudier. À cet effet, Vincent Jouve affirme, précisément à propos du roman, que celui-ci « existe pour combler un manque, une absence » (Cité par Strasser 212). Cela dit, le roman autobiographique partirait du besoin fondamental de combler le vide de l'auteur. Et cela, nous le verrons sur deux volets : premièrement, écrire pour récupérer le paradis perdu car de nombreux critiques et chercheurs ont fait valoir l'idée selon laquelle la perte de l'enfance influencerait l'écriture ou la carrière d'écrivain (Sartre, Mabanckou et d'autres en parlent) ; deuxièmement, écrire pour expier sa douleur afin de redevenir soi-même, afin de se reconstruire, conformément à la notion de « l'écriture thérapeutique ». Pour ce faire, deux romans de notre corpus nous serviront de centre d'intérêt : *Le Baobab fou* et *Tout ce bleu*, du fait de leur nature explicitement autobiographique.

Pour Simon Harel,

[...] créer serait bon gré mal gré se soumettre au principe de réalité, accepter la discontinuité entre l'affirmation du besoin et sa satisfaction réelle (la présence de la mère qui agit comme porte-parole imaginaire, support affectif et corporel des désirs de l'*infans*). Création qui susciterait l'émergence d'un acte représentatif (ce que Freud définit comme le passage de la satisfaction réelle des besoins de l'*infans* à la représentation hallucinatoire de l'absence de l'objet) (93).

Telle est aussi la proposition d'André Green pour qui, « l'action de la représentation est liée à la perte de l'objet maternel, au deuil, et à l'évolution du souvenir dans l'absence » (Cité par Harel 99). C'est exactement ce qu'on constate dans *Le Baobab fou*. Bouleversée par le départ précipité de la mère, l'auteure fait le deuil de son enfance. Ce deuil est exprimé à travers les cris de douleur parsemant le texte. C'est la raison pour laquelle l'auteure se sert de l'écriture pour retracer et préserver son histoire d'enfance, aussi douloureuse soit elle. À travers cet exercice, il se perpétue une sorte de reconstruction du paradis perdu. Mais, reconquérir une enfance déjà évanouie, perdue, peut être considéré largement comme un acte de courage et de résistance. Il s'agit là de l'interaction entre la mémoire et la résilience. L'écriture sert donc à remettre l'enfance à l'état de vie.

Écrire représente pour l'auteure un exercice thérapeutique. Les propos de Simon Harel confirment ce constat :

L'acte de création [est] influencé par une dynamique réparatrice [...] l'œuvre créée est à concevoir comme continuité métonymique. Prolongement de la psyché du créateur car le travail d'élaboration de l'œuvre correspond à un étayage narcissique soutenu par la

dimension identificatrice du Surmoi et de l'idéal du Moi (92-93).

Le lecteur du *Baobab fou* sait que l'auteure a souffert à cause de l'absence de sa mère qui a entraîné par la suite la perte douloureuse de son enfance qu'elle a relatée longuement. Mais il s'agit aussi de transposer dans ce récit, des traumatismes vécus pendant toute la période de sa jeunesse. Il est question « des traumatismes que seule la langue poétique peut calmer » (Santini 14). En d'autres termes, il s'agit de calmer les maux par les mots. La langue, pouvant se concevoir comme un instrument vital dans la phase réparatrice du sujet (ici l'écrivain), nous pouvons y juxtaposer une explication de Harel :

[...] le langage – comme articulation d'un code – permet d'énoncer la plasticité des élaborations imaginaires du sujet écrivain. Le langage apparaît dès lors comme un support représentatif qui prend le relais de la psyché maternelle. Le langage que manie l'écrivain ne qualifie pas simplement une instrumentation, une maîtrise du code et de ses potentialités, mais un support représentatif malléable, pouvant être trituré, maltraité, soumis à de violentes contraintes (93).

Le langage est donc un outil efficace pour la libération de la pensée et des angoisses de l'être humain. « Face au déracinement, l'écriture devient survie et possibilité de reconstruction » (Santini 14). On peut y joindre aussi les propos de Martine F. Delfos qui établit un lien entre la perte et l'écriture, chez de nombreux écrivains, dans son livre intitulé *Le parent insaisissable et l'urgence d'écrire*. Pour elle, l'écriture est un « un voyage dans un pays où l'Homme a su transformer son chagrin en art » (7). On peut y ajouter la voix de Strasser pour qui « la mort se révèle souvent le moteur de l'autobiographie, signe que l'expérience réelle de la mort et du deuil questionne la démarche d'écriture, tant dans son origine que dans son but » (213). Certes, cette critique évoque

la mort réelle, mais au sens figuré, les traces de la mort, de la perte, sont bien illustrées dans le roman de Ken Bugul. L'auteure est une âme meurtrie et endeuillée car elle a perdu une partie de son existence. C'est la raison pour laquelle s'abandonner à son moi véritable était sa seule préoccupation (BF 76). Alors pour l'auteure, l'écriture part du vide intérieur, mêlé des sentiments de rejet, de douleur et de déchéance. Dans le passage qui suit, elle nous explique sa motivation pour l'écriture :

J'ai commencé à écrire dans une période de transition de ma vie. Je ne savais plus où donner la tête. Je ne savais plus où aller avec tout ce que je trainais en moi. Je trainais dans ma propre vie. (...) J'ai commencé à écrire ce qui allait devenir un livre. Au fur et à mesure que je l'écrivais, c'était comme une thérapeutique⁵².

À travers cet aveu auctorial, le lecteur est à même de voir ce qui est enfoui au for intérieur de cette dernière. En effet, tout ce qu'elle porte en elle se résume au « manque ». Écrire sur le sujet du manque produit chez l'écrivaine un effet d'amoindrissement par lequel ce manque est rendu plus supportable. De ce fait, nous convenons avec Harel que,

[L'] œuvre littéraire devient alors « le corps de l'œuvre ». Et le corps de l'auteur cherche peut-être refuge dans l'écrit, trouvant prétexte à transgressions qui ne seraient pas autrement énoncées. L'œuvre littéraire représente à cet égard un net progrès, au contraire de la « certitude délirante » du psychotique, car elle peut intégrer en son sein destruction et réparation (97).

⁵² <https://baamadou.over-blog.fr/2017/10/mme-ken-bugul-m-baye-une-ecrivaine-senegalaise-pour-la-dignite-desfemmes-par-m.amadou-bal-ba-http/baamadou.over-blog.fr.html>

Écrire devient donc non seulement un processus créateur mais donne aussi voie à une « catharsis individuelle » (Gnangui 279) à l’auteure, en lui permettant de retrouver sa place dans le monde.

Quant à l’analyse de *Tout ce bleu*, les propos du narrateur selon lesquels « chaque jour l’écrivain invente et le fils et la mère » (54), peuvent se comprendre comme l’acte conscient de l’auteur de récupérer le paradis perdu. Pour lui, écrire, c’est ranimer, c’est garder en vie. C’est une tentative de rapprochement de la mère, car, « toute œuvre suppose d’une certaine manière la mise en scène d’une relation dynamique avec cet « incroyable maternel » (Harel 100). Alors, pour Gaston-Paul Effa, écrire l’enfance lui permet de retrouver son unité. Car comme le remarque Gnangui Judicaël,

[Même] s’ils mettent en scène des personnages fictifs dans leur aventure d’écriture, il est aisé de comprendre que tout écrivain part à la recherche de lui-même, à travers quelque trame où se dessine peu à peu sa propre individualité extirpée, au nom de la fiction, aux vicissitudes et aux manipulations accommodantes de la société (281).

De plus, la multiplicité des allusions à la profession de l’auteur en est significatif : Tantôt le personnage est dépeint comme un intellectuel (TCB 31), tantôt il est décrit dans son statut de « scribe nostalgique » (46) ; mais il nous est aussi présenté comme un « écrivain », comme nous venons de le voir (54). Un rapport se lit alors avec le statut social de l’auteur. Le lecteur ne devra pas chercher loin ce lien étroit entre le protagoniste Douo et l’auteur. Alors, comme on a pu le constater dans les deux textes de notre focalisation, l’écriture est un exercice qui redonne vie.

Conclusion

Préoccupés par les valeurs éthiques, les écrivains africains contemporains se sont donnés pour tâche de réfléchir sur la condition humaine. Alors, nous ne devons pas chercher loin pour reconnaître au thème du manque une valeur éthique qui donne à s'interroger sur des systèmes de valeurs tels que la responsabilité, la justice, le pardon, voire la résistance contre le manque, par le biais du courage, de l'amour, de la folie et aussi de l'écriture. Car, situés dans le paradigme des rapports des parents-enfants, les personnages de nos textes évoluent dans un monde où les repères psycho-socio-affectifs se font de plus en plus rares. Les personnages, fragiles, sans défense, sans protection, sans affection parentale, sont obligés de lutter pour la survie et parfois cette lutte consiste même à résister contre les pulsions de la mort. Alors, les romans sur le manque peuvent s'appréhender dans leur caractère justicier car ceux-ci plaident la cause de l'enfant. Prôner la responsabilité envers l'enfant, c'est prôner une responsabilité universelle, donc une responsabilité envers l'humanité entière. La poétique du manque se veut donc une nouvelle forme d'expression de l'engagement.

Conclusion générale

L'émergence du discours critique sur le manque traduit la volonté des romanciers du champ littéraire africain de rendre compte d'un problème à la fois social, culturel et moral qui existe dans les sociétés africaines. En effet, la réflexion sur la problématique du manque, articulée autour du personnage de l'enfant figurant dans les ouvrages de notre corpus, nous a donné une vision panoramique des enjeux liés à ce thème et à propos desquels nous proposons ici une synthèse.

Dans un premier temps, notre premier chapitre dont l'analyse a été menée sous l'angle sociologique, a permis de comprendre le manque comme un phénomène inhérent aux sociétés africaines d'Afrique subsaharienne, manifesté par le biais de ses normes ou de ses pratiques et prenant appui sur ses valeurs. À ce propos, l'analyse a eu deux volets : la famille et sa nouvelle configuration qui exclue l'enfant et ensuite la migration devenue un élément de rejet pour celui-ci. La famille fonctionne à l'heure actuelle comme une structure disloquée qui crée un espace de vulnérabilité pour l'être enfant qui vit soit dans une famille recomposée ou monoparentale et où les relations entre parents et enfants sont souvent tendues. En outre, au sein de ces unités familiales, les relations de pouvoir ou de domination par un parent sur l'autre consiste aussi à assujettir l'enfant à la négligence parentale, tel que cela ressort de *Ces âmes chagrines*.

Mais les contours instables des familles africaines contemporaines s'expliquent aussi par la question de l'immigration qui assume désormais le statut de « norme » pour elles. Il s'agit d'un phénomène présentant une particularité intéressante en ce sens que l'immigration donne voie à un système d'abandon de l'enfant, un abandon non-intentionnel, comme l'a démontré l'analyse. Souvent, c'est le manque de moyens adéquats pour assurer la prise en charge des enfants qui poussent les adultes à immigrer. Or, il n'y a aucune certitude d'une réunification familiale ou du

moins d'une réunification familiale accélérée. Conséquemment, ces enfants laissés derrière se sentent abandonnés, même malgré les sempiternelles mots de assurances de leurs parents. Malgré le modernisme caractérisant les sociétés africaines, certaines de ses valeurs et pratiques traditionalistes sont toujours promues car revêtant du sens pour ces sociétés-là. Or, ces dernières se veulent des facteurs de rejet. À ce sujet, on a pu élaborer les éléments tels que l'adhérence aux principes et aux pratiques de la maternité et du confiage d'enfant. Ces pratiques relèvent, certes, des valeurs de solidarité africaine prônant donc le bien-être collectif, mais comme nous l'avons remarqué à travers l'analyse, le respect de ces normes contribue parfois à nuire à l'enfant, car celui-ci encoure le risque de se retrouver en situations de précarité. En effet, si d'aucuns pourraient avoir des réactions ou opinions mixtes concernant ces pratiques, quand il s'agit de la tradition des mariages d'enfants, il y a une unanimité quant à son caractère explicitement destructeur. Car c'est bien évidemment la perte de l'enfance qui entre en jeu comme on l'a vu dans *Père Inconnu*, *Le Baobab fou* et *Tout ce bleu*. La famille polygame y est un facteur contributeur car elle aliène l'enfant par sa structure même. Au sein de cette structure « pleine » évoluent des enfants faisant l'expérience de la perte de repères affectifs.

Mais les facteurs de rejet sont aussi liés à l'abandonnement, donc aux déterminants « individuels » pour ainsi dire. Il s'agit, d'une part, des adultes dont le comportement exhibe un manque du sens de la responsabilité envers leur progéniture. Cette attitude est parfois à l'origine d'une aliénation parentale ; d'autre part, il est question des comportements de rejet, par exemple envers des naissances illégitimes (enfants nés du viol, enfants que l'adulte ne veut pas reconnaître). Mais on peut aussi ajouter à ces deux catégories, l'état de défaillance physique et psychique des parents comme c'est le cas dans *Ces âmes chagrines* et *Le Baobab fou*. Car le parent lui-même, endurant de la souffrance, sera incapable d'étendre de l'amour à l'enfant qui se verra

conséquemment négligé. Se sentant abandonnés, les personnages enfants s'engagent à bâtir de nouvelles attaches, bien qu'éphémères, à travers les pères et mères substituts qui servent de présence palliative au vide créé par l'absence des parents.

Le manque peut donc se lire, à travers tous les cas évoqués, sous l'optique de la remise en question des normes sociales ainsi que des comportements de rejet susceptibles de priver l'enfant de son enfance, du fait de leur impact psychologique sur celui-ci.

Notre deuxième chapitre s'est donné pour tâche d'analyser l'enjeu de la douleur liée au manque. On a pu observer que les personnages, évoluant dans des milieux qui se définissent par le manque d'amour, perçoivent le manque comme une souffrance insupportable. Tous les récits s'accordent sur ce point. La narration, et c'est un autre point de convergence, est assurée, tantôt par le personnage enfant; tantôt par le personnage adulte qui, avec un regard rétrospectif et décalé, contemple son enfance et impose à la narration des digressions sous formes d'analepses et de récits intercalés comme on l'a vu dans *Le Baobab fou*. Cette instance narrative permet au lecteur de mieux comprendre le point de vue de l'enfant, celui-ci se servant d'un langage cru pour rendre compte de ses véritables sentiments : tantôt des sentiments de traumatisme, de douleur, de frustrations ; tantôt des sentiments paradoxaux : amour/haine pour l'adulte qui lui cause du mal. Parfois aussi, le discours de l'enfant-narrateur fait valoir une idée importante qu'ignore souvent l'adulte. C'est-à-dire, être abandonné et se sentir abandonné en sont deux expériences indissociables aux yeux de l'enfant. Le premier cas suppose qu'il y a un individu qui pose consciemment l'acte d'abandon ; dans le deuxième cas, il peut y avoir un acteur comme il peut ne peut pas y en avoir. En fait, la douleur se manifeste intensément dans tous les récits à travers les nombreuses énonciations exprimant le mal-être des personnages. Cette douleur est, d'une part,

d'ordre psychique et morale, ressentie sous plusieurs formes : tout d'abord sous la forme de nostalgie. Tandis que dans certains récits la nostalgie des petits moments de bonheur passés auprès des mères est la cause d'une douleur profonde, à travers d'autres, l'inexistence des souvenirs est ce qui inspire ce sentiment. Mais parfois, dans le premier cas, ces bribes de souvenirs sont aussi capables d'apaiser la douleur du moment présent comme nous l'avons remarqué chez Douo de *Tout ce bleu*. En outre, la douleur morale prend la forme des sentiments du creux ainsi que de froideur qui affecte négativement la vie sociale des personnages. Ce sentiment de mal-être s'exprime tantôt à travers la pluralité des mots « tranchants » parsemant les textes, tantôt à travers une imagerie des sentiments douloureux.

D'autre part, la douleur liée au manque est d'ordre psychosomatique, donc manifestée, à travers le corps. Il est question du mal-être psychique qui prend des formes tangibles en devenant un mal-être physiologique. De ce fait, le corps fonctionne comme le lieu de la souffrance du manque. La douleur manifestée est le signe palpable des luttes intérieures que mènent les personnages dans l'intention, consciente ou inconsciente, d'exercer un certain niveau de contrôle sur leurs sensations et émotions pénibles. Qu'il s'agisse d'une défiguration corporelle, en l'occurrence une peau écorchée, ou d'une expérience corporelle permettant une érotisation de la douleur, on observe que la peau sert d'interface entre le corps et le psychisme comme c'est le cas dans *Le Baobab fou* et *Ces âmes chagrines*. La douleur liée au manque est aussi capable de créer des dérègles mentaux dans la société. Mais l'expérience de la douleur causée par le manque transcende la sphère personnelle, intime, pour atteindre la sphère interpersonnelle, c'est-à-dire la relation du soi à l'autre. Et dans ce cas particulier, c'est la vie psycho-socio-affective qui souffre. Cela est dû au fait que, comme le note Mélanie Klein, « si l'enfant n'est pas suffisamment heureux au début de sa vie, sa capacité d'espérer, d'aimer, de faire confiance sera perturbée » (155). Ces

propos nous aident à comprendre pourquoi certains personnages deviennent envieux d'autrui, en tirant même du plaisir de leur souffrance. Mais bien que l'envie apparaisse comme une notion péjorative, nous devons aussi la comprendre comme étant pour les personnages, un moyen de rapprochement de la mère. En effet, face à toutes ces expériences douloureuses, les personnages doivent lutter et résister afin de maintenir leur équilibre psychique. Si l'œuvre de Léonora Miano présente un personnage semblant supporter un peu mieux la souffrance du manque, (c'est le cas de Max), l'expérience diffère chez tous les autres personnages des autres œuvres car ils ne sont pas capables de surmonter leur peine. Un autre élément de divergence se rapporte à la notion de réparation figurant uniquement à travers l'œuvre de Miano où ce geste semble (implicitement) un appel à l'action collective. De plus, on remarque que, si les intrigues de certains récits oscillent entre l'Afrique et l'Europe (*Tout ce bleu, Ces âmes chagrines, Le Baobab fou*), les traits moraux ainsi que les remuements intérieurs caractérisant les personnages qui y évoluent sont identiques. Ainsi, l'enfant, malgré son appartenance géographique, est sujet à l'irresponsabilité et l'inconséquence de la famille. La souffrance caractérisant l'univers des enfants emmène le lecteur à s'interroger sur la défaillance de la société et invite ses membres à « recomposer un discours meurtri et assombri » (Santini 140). Le texte se fait donc violence mais en même temps l'espace de la résistance au manque.

L'analyse a montré qu'au-delà de sa constitution thématique, le manque apparaît aussi comme un concept générateur de structures narratives. Tel fut l'objectif du troisième chapitre. De nombreux éléments en rendent compte. D'abord, le dialogisme amorcé par l'épigraphe des œuvres étudiées a mis en avant l'incomplétude des personnages. En effet, on a pu constater que la plupart des épigraphes partent d'une expérience propre à un personnage, donc individuelle, pour évoquer des expériences d'autrui, donc collectives. Car, c'est dans ce partage d'expérience que naîtra la

libération. Ce penchant révèle, en effet, une préoccupation esthétique identique visant à peindre la réalité de la crise des enfants des sociétés africaines et par extension celle des autres géographies où l'enfant connaît moins la joie de l'enfance. Si les noms que portent les protagonistes témoignent de cette incomplétude dans leur être, l'absence de noms en fait autant. La cristallisation du manque au sein des textes s'opère également à travers une pléthore d'images du vide et d'absence qui lui attribuent un caractère tangible, à l'instar d'un décor que perçoit le lecteur : les espaces clos, les objets qui se vident, les personnages qui disparaissent, des jeux d'enfants qui s'arrêtent ou s'élident des textes, l'image photographique qui renvoie à la nostalgie de la présence maternelle et bien d'autres images que l'analyse a pu évoquer, et ce, pour dépeindre l'état d'âme des personnages. Mais, ajouté à la fonction des images est le procédé narratif des anachronies narratives, s'agissant quelques fois des prolepses mais notamment des analepses, comprises comme des écarts de la narration. À cet effet, on a pu voir de nombreuses séquences analeptiques qui apportent un effet d'interruption dans la structure narrative, et cela, pour rendre compte d'une crise psychologique chez les personnages. Mais la narration elliptique ainsi que la manière dont s'achève les récits, constituent, aussi, des obstacles à la linéarité des récits en suggérant la difficulté pour les personnages d'atteindre la complétude. Sur ce dernier point on a pu constater que les récits s'achèvent sur une note sombre sans qu'il y ait un bouclage. Cela signifie que la quête n'aboutit pas. Mais même si la quête n'aboutit pas, l'inclinaison à l'irréel (rêves, souvenirs, illusions) peut constituer une échappatoire à la dure épreuve du manque.

Enfin, dans notre dernier chapitre, nous nous sommes intéressés à l'articulation des enjeux éthiques propres au manque. La mise en scène de l'enfant en mal-être du fait des repères affectifs et psychiques, est le reflet des sociétés africaines en pleine déchéance. À travers cette représentation, les écrivains, en leur qualité d'acteurs sociaux, transcrivent le besoin de repenser

nos rapports aux enfants. Porte-parole des enfants à qui le droit à la parole et à l'affection est injustement refusé, les écrivains critiquent et dénoncent implicitement, mais parfois explicitement, la négligence parentale, revendiquent les droits de l'enfant et remettent en cause des systèmes de valeurs et des pratiques familiales dont certaines peuvent être jugées caduques et meurtrières. En effet, la mise en récit du manque ou le discours sur le manque est une tentative par les écrivains de faire ressentir chez le lecteur le poids et la douleur qu'éprouvent les enfants qui en font l'expérience, de rendre cette sensation « plus profonde et plus grave, appelant par-là, au cas échéant, à une action, à une réaction » (Litsardaki 164). Ce geste consistera à « combler un vide, [à] réduire l'écart entre présence et absence » (Ibid., 164). En d'autres termes, cette mise en texte du manque jouera le rôle de « remplir l'existence humaine de présence et de sens » (Ibid., 171). On peut ajouter à ce rôle, la restauration de l'amour dans un monde douloureux, un monde dans lequel la conscience de l'amour s'évapore rapidement. De façon générale, c'est un appel à l'action collective des adultes dans la société, des institutions politiques et des acteurs communautaires, y compris les organisations internationales telles que l'UNICEF, habilités à mettre en place des mesures adéquates de prise en charge et de protection des enfants. Écrire le manque permet donc de pallier au problème du manque. Ce discours critique consiste à frayer une voie d'espérance pour l'enfant et la jeunesse africaine car ceux-ci représentent l'avenir, qui est en même temps le présent⁵³.

En définitive, notre étude voulait apporter sa pierre à la construction du discours critique sur le manque. Elle a fait valoir un changement de paradigme pour la littérature francophone africaine en prenant le manque comme critère de réflexion sur la violence envers l'enfant. À cet

⁵³ Nous paraphrasons Pierre Macherey dans son ouvrage précédemment cité : « L'avenir, c'est le présent ». p.161.

effet, on peut imaginer un nouveau type de roman que l'on pourrait appeler le « roman du manque », et à propos duquel on énonce ici quelques particularités :

L'écriture du manque repose sur un certain nombre de principes : de toute évidence, on constate un véritable désir chez les romanciers de mettre en avant un discours sur le manque. L'écriture du manque présente un aspect psychologique ; en son sein se transcrit le paradis perdu de l'enfance. On peut y lire l'évolution du manque, à travers la tendre enfance du personnage, en passant par l'adolescence, pour atteindre l'âge adulte. Mais parfois, c'est l'adulte qui fait, avec un regard rétrospectif, le deuil de son enfance. Le champ lexical à sémantisme douloureux y est bien vaste et rend compte du fait que la souffrance des personnages demeure constante, quel que soit son degré. L'épreuve de la souffrance liée au manque ne s'amointrit pas, malgré les années qui passent. Alors, le temps semble immobilisé et ne favorise pas l'oubli. En outre, à travers l'écriture du manque, le corps devient le lieu de l'expérience de la douleur liée au manque. De plus, le roman du manque se caractérise par l'impact de l'*habitus* culturel sur l'enfant. On voit également à travers ce type de roman, le penchant des écrivains à peindre un effet réel, mis en évidence à travers le rapport qu'entretient le lecteur avec les personnages. Par ailleurs, comme on l'a vu notamment à travers *Le Baobab fou* et *Tout ce bleu*, le récit de l'exil est une composante de l'écriture du manque et convoque la conscience mémorielle, à la fois individuelle (histoire intime) et collective (histoire du peuple, nationale, comme l'histoire coloniale, par exemple). Enfin, l'écriture autobiographique a une fonction thérapeutique, c'est-à-dire, à travers elle, la guérison d'une mémoire meurtrie est rendue possible ; le manque devient alors plénitude. Mais l'écriture autobiographique est aussi, en soi, une contribution à l'esthétique du manque.

Mais la problématique du manque est loin d'être épuisée. On remarque que le choix des textes de notre corpus dont certains sont plus contemporains (*Tout ce bleu, Ces âmes chagrines, Petit Piment*) que d'autres (*Le Baobab Fou, Père Inconnu*), peut nourrir une réflexion sur l'évolution diachronique de la problématique du manque et par rapport à laquelle on peut, d'ores et déjà, évoquer la question du manque dit « sexué », rattachée à l'idéologie du genre, à travers *Père Inconnu*. De même, le champ du thème de la « nostalgie » abordé dans notre travail peut être étendu à celui de la « nostalgie postcoloniale », selon l'expression de Dennis Walder (2009). Il s'agit pour les romanciers de revisiter l'histoire nationale à partir des récits de survivants. On voit alors à l'échelle individuelle, les répercussions des grands événements historiques comme l'intrusion de l'école occidentale dans la vie des Africains dans *Le Baobab fou* et *Père Inconnu*.

Liste des travaux cités

Corpus principal

- Bugul, Ken. *Le Baobab fou*. Paris, Présence Africaine, 2009.
- Effa, Gaston-Paul. *Tout ce bleu*. Paris, Grasset, 1996.
- Mabanckou, Alain. *Petit Piment*, Paris, Seuil, 2015.
- Miano, Léonora. *Ces âmes chagrines*. Paris, Plon, 2011.
- Mongo, Pabé. *Père inconnu*. Dakar, Éditions Edecef/NEA 1985.

Autres œuvres citées

- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*. 1861.
- Camara, Laye. *L'enfant noir*. Paris, Plon, 1953.
- Effa, Gaston-Paul. *Mâ*. Paris, Grasset, 1998.

Ouvrages généraux, articles et critiques sur la littérature francophone

- Attikpoe, Kodjo. « Voix féminines dans le roman de jeunesse en Afrique Francophone ». *Études littéraires africaines*, (20), 2005, pp. 31-36.
- Badji, Marguerite Oubadjile, « L'autobiographie romancée dans les récits de Ken Bugul ». Ziglôbitha. *Revue des Arts, Linguistique, Littérature & Civilisations*. Université Peleforo Gon.
- Coulibaly – Côte d'Ivoire, RA2LC no. 01, Décembre 2020, pp. 371-380.
- Biaou, Marcel O. « Exclusion : quels processus ? Les enfants abandonnés en Afrique subsaharienne : hors des normes familiales ». *Transversales* du LIR3S – 22 – mis en ligne le 14 décembre 2022, pp. 1-9.
- Bini, Christine. « « Petit piment » ou le contre-pouvoir par l'ironie ». *La revue*, No. 81, 23 octobre 2015. <https://laregledujeu.org/2015/10/23/26099/petit-piment-ou-le-contre-pouvoir-par-lironie/>
- Borgomano, Madelaine. « Être enfant en Afrique ». *Mots Pluriels*, No. 22, septembre 2022. <http://motspluriels.arts.uwa.edu.au/MP2202edito1.html>
- Delaunay, Valérie. « Abandon et prise en charge des enfants en Afrique : une problématique centrale pour la protection de l'enfant ». Dans *Mondes en Développement*, Vol. 37, no. 146, 2009, pp. 33-46.

Diop, Papa Samba. « L'Œuvre naissante de Gaston-Paul Effa : une certaine idée du bonheur ».

Notre Librairie : Revue des Littératures du Sud, Vol. 146, Déc. 2001, pp.34-36.

Djo, Charlotte Lou, et al. « L'enfant et sa famille recomposée en Côte d'Ivoire ». Chantal Zaouche-Gaudron éd., *Précarités et éducation familiale*. Érès, 2011, pp. 338-346.

Eyenga Onana, Pierre S. « Au nom du Père, contre lui et au-delà de lui *Père Inconnu* de Pabé

Mongo ou l'odyssée d'une bâtarde en quête d'affection paternelle ». *Romanica Silesiana*, No. 12, 2017, pp. 141-149.

Fewou Ngouloure, Jean-Pierre. « L'Esthésie comme praxis énonciative : le cas de *Tout ce bleu* de Gaston Paul-Effa ». In Manuel Bengoechea et al. *Discours et écritures dans les sociétés en mutation*, l'Harmattan, Paris, 2007, pp. 61-76.

Gbanou, Sélom Komlan. « Le fragmentaire dans le roman francophone africain ». *Tangence*, No.

75, pp. 83-105.

Granger, Alice. « Petit piment, Alain Mabanckou ». Lundi 05 octobre 2015. <http://www.e-litterature.net/publier3/spip.php?article789>

Kesteloot, Lilyan. « La littérature négro-africaine face à l'histoire de l'Afrique ». Dans *Afrique Contemporaine*, Vol. 1, no. 241, 2012, pp. 43-53.

Lewis, Marie-Josée, et Anne-Emmanuèle Calvès. « L'encadrement par les aînées de l'entrée en maternité des jeunes femmes à Ouagadougou : continuités et changements ». Dans *L'Afrique des Générations*, 2012, pp. 645-676.

Mwepu, Patrick Kabeya. « Entre vacuité et plénitude : Loin de mon père de Véronique Tadjo ». *The French Review*, Vol. 88, no. 4, Special Issue: Francophonie(s) May 2015, pp. 33-46.

Narbona, Immaculada D. « Une lecture à rebrousse-temps de l'œuvre de Ken Bugul : critique féministe, critique africaniste ». *Études françaises*, 37 (2), 2001, pp.115-131.

Obiang, Ludovic. « Entendre l'écriture comme une partie de chasse ». *Alternative Francophone*, Vol. 1, no. 4, 2001, pp. 113-131.

Samake, Adama. *La Sociocritique : enjeux théorique et idéologique. La problématique du champ littéraire africain*. Édition Publibook, Paris, 2013.

Sechele-Nthapelelang, Rodah. « Écriture femme et le retour à l'enfance pour mieux se définir :

Le Baobab fou de Ken Bugul ». *Revue d'Études Françaises*, No. 2, 2009, pp. 273-283.

Tarquini, Valentina. « Les fous en marche. La figure du fou dans le roman d'Afrique noire d'après les indépendances ». *Ricerche Dottorali in Francesistica, Publifarum*, No. 19, 2013, pp. 1-9.

Vandendorpe, Chloé. « L'intermédialité dans l'art romanesque de Léonora Miano ». *Études littéraires africaines*, No. 47, 2019, pp.163-177.

Yaoudam, Elisabeth. « Enfances, Exils et Imaginaires chez Gaston-Paul Effa ». *Revue Petite Enfance*, N° 00 avril 2013, pp. 104-125.

Ouvrages critiques et théoriques

Austin, John L. *Quand dire, c'est faire*. Éditions du Seuil, Paris, 1970.

Anzieu, Didier. *Le Moi-peau*. Éditions Dunod, Paris, 1985.

Bakhtine, Mikhaïl. *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*. Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1970.

Barthes, Roland. *Poétiques du récit*. Éditions du Seuil, 1977.

Bourdieu, Pierre. *Le sens pratique*. Éditions de minuit, Paris, 1980.

---. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Éditions du Seuil, Paris, 1992.

Bremond, Claude. *Logique du récit*. Éditions du Seuil, 1973.

De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe*, tome I. Collection Blanche, Gallimard, 1949.

---. *Le deuxième sexe*, tome 2. *L'expérience vécue*, Paris, Gallimard, 1947.

Delfos, Martine France. *Le parent insaisissable et l'urgence d'écrire*. Éditions Rodopi, Amsterdam – Atlanta, GA 2000.

Dufour, Philippe. *La littérature des images*. La Baconnière, 2016.

Eco, Umberto. *La structure absente : Introduction à la recherche sémiotique*. Mercure de France, 1984.

Fontanier, Pierre. *Les figures du discours*. Flammarion, Paris, 1968.

Freud, Sigmund. *Inhibition, Symptôme et Angoisse. Préface de Jacques André*. PUF, Paris, 1993.

Jouve, Vincent. *L'effet-personnage dans le roman*. PUF, Paris, 1992.

---. *Poétique des valeurs*. PUF, Paris, 2001.

Genette, Gérard. *Fiction et Diction*. Éditions du Seuil, 1991.

---. *Figures II*. Éditions du Seuil, 1969.

---. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.

---. *Nouveau discours du récit*. Collection Poétique, Éditions du Seuil, Paris, 1983.

---. *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Collection Poétique Seuil, 1982.

Glaudes, Pierre, et Yves Reuter. *Le personnage*. Presses universitaires de France, Paris, 1998.

Green, André. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*. Paris, Éditions de Minuit, 1983.

Klein, Mélanie. *Envie et gratitude et autres essais*. Éditions Gallimard, 1968.

Klein, Mélanie, et Joanne Rivière. *L'amour et la haine : le besoin de réparation*. Payot, Coll.

« Petite Bibliothèque Payot », 2016.

Lacan, Jacques. *Le Séminaire, Livre X, L'Angoisse (1962-1963)*.

---. *Le Séminaire, Livre V, Les formations de l'inconscient (1957-1958)*.

Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris, Seuil, 1975.

Macherey, Pierre. *Pour une théorie de la production littéraire*. Nouvelle édition [en ligne]. ENS

Éditions, Lyon, 2014 (généralisé le 05 mai 2019). books.openedition.org/enseditions/628.
DOI :

10.4000/books.enseditions.628.

Pierre, Janet. *L'amour et la haine. Leçons au Collège de France 1924 – 1925*. L'Harmattan,
2005.

Ricoeur, Paul. *Temps et récit : Tome II La configuration dans le récit de fiction*. Éditions du
Seuil, 1983.

---. *Temps et récit : Tome III Le temps raconté*. Éditions du Seuil, 1985.

Winnicott, Donald Woods. *Le rôle de miroir de la mère et de la famille dans le développement
de l'enfant. Jeu et réalité*. Paris, Gallimard, 1975.

Articles critiques

Anzieu-Premmereur, Christine. « L'influence de la théorie du Moi-peau sur le travail avec les tout-
petits ». *Filigrane*, Vol. 1, no. 27, 2018, pp. 17–29.

- Barrère, Anne, et Danilo Martuccelli. « Lectures sociologiques du roman : à la croisée de deux projets de connaissance ». Dans *Sociologie de l'Art*, Vol. 1, OPUS 16, 2011, pp. 177-210.
- Barthes, Roland. « Introduction à l'analyse structurale des récits ». *Communications*, No. 8, 1966, pp. 1-27.
- . « Rhétorique de l'image ». *Communications*, Vol. 4, 1964, pp. 40-51.
- Billouin, Julie « Si le manque m'était conté » (2019) : <https://www.juliebillouin.fr/details-si+le+manque+m+etait+conte-346>
- Collot, Michel. « le thème selon la critique thématique ». *Communications*, No. 47, 1988, pp.79-91.
- Consoli, Sylvie G., « Le moi-peau ». *Medecine/Science*. No. 22, 2006, pp. 197-200.
- Cupa, Dominique, « Une topologie de la sensualité : le Moi-peau ». *Revue française de psychosomatique*, Vol. 1, no. 29, 2006, pp.83-100.
- Cyrułnik, Boris. « Interactions précoces et niche sensorielle ». Dans *Résilience. De la Recherche à la Pratique*, 2014, pp. 39-52.
- Estellon, Vincent. « Du Complexe au Syndrome de la Mère morte ». 2013. lescahiersdudeps.wordpress.com/2013/05/13/du-complexe-au-syndrome-de-la-mere-mortevincent-estellon/
- Guiziou, Marie-Claire Durand. « L'onomastique, l'onomatourge et le roman ». Biblioteca Filológica Galega I Instituto da Lingua Galega 1 Actas do xx Congreso Internacional de Ciencias Onomásticas, Santiago, 1999. A Coruña, 2002 : 1673-1682.
- Hamon, Philippe. « Pour un statut sémiologique du personnage ». In *Littérature*, N°. 6, mai 1972, pp. 86-110.
- Harel, Simon. « L'écriture réparatrice » *Horizons philosophiques*, Vol. 1, no. 1, 1990, pp. 81– 100.
- Hassoun, Pascale. « L'envie ». *Filigrane*, No. 2, 1993, pp. 128-42.
- Izcovich, Luis. « Le Plus d'être ». Dans *Figures de la psychanalyse*, Vol. 1, no. 15, 2007, pp. 57-68.
- Jean, Florence. « La fonction du nom du père chez Lacan. Une approche psychanalytique de la nomination ». pp. 223-233.
- Kelley-Lainé, Kathleen. « Peter Pan, la mère morte et la création du double pathologique ». *Imaginaire et Inconscient*, Vol. 3, no.7, 2002, pp. 87-96.

Leader, Darian. « Sur l'ambivalence maternelle ». Dans *Savoirs et Clinique*, Vol. 1, no. 1, 2002, pp. 43-49.

Le Breton, David. « Entre douleur et souffrance : approche anthropologique ». *L'information psychiatrique*, Vol. 85, no. 4, 2009, pp.323-328.

Lesoeurs, Guy. « Analyse du Le Moi-Peau de Didier Anzieu ». www.ladissertation.com

Mihelich-Morissette, Thomas. « Le pouvoir éthique du roman Martha Nussbaum et l'imagination littéraire ». delitfrancais.com/2020/03/18/le-pouvoir-ethique-du-roman

Poli, Maria C. « Le concept d'aliénation en psychanalyse ». Dans *Figures de la psychanalyse*, Vol. 2, no. 12, 2005, pp. 45-68.

Roger, Pascale. « La disparition du père : de l'affaîssement du symbolique à l'angoisse du réel ». *Filigiane*, Vol. 1, no. 23, pp. 67-82.

Snauwaert, Maïté, et Anne Caumartin. « Présentation : Éthique, Littérature, Expérience ». *Études françaises*, Vol. 46, n° 1, 2010, pp. 5-14.

Strasser, Anne. « Le deuil dans le roman et dans l'autobiographie : du ressassement à la réparation ». Vol. 7, no.1, hiver 2012.

Walder, Dennis. « Writing, representing and Postcolonial Nostalgia ». *Textual Practice*, Vol. 23, no. 6, pp. 935-946.

« L'éthique en question dans la critique et la création littéraires (Sfax, Tunisie) ». www.flshs.rnu.tn/

Ouvrages et articles généraux

Bec, Pierre. « La douleur et son univers poétique chez Bernard de Ventadour (à suivre) Essai d'analyse systématique ». *Cahiers de Civilisation Médiévale*, Vol. 11, no. 44, 1968, pp. 545-571.

Cormier Landry, Jean-Benoît. « L'infamie fabuleuse de l'enfance assassinée : Tu aimeras ce que tu as tué de Kevin Lambert ». *Revue critique de fiction française contemporaine*, No. 17, décembre 2018, pp. 1-15.

Dagenais, Daniel. *La fin de la famille moderne. Signification des transformations contemporaines de la famille*. Les Presses de l'Université Laval, Québec, 2000.

Lamarche, Sarah. « Le corps douloureux : enjeux et obstacles d'une écriture incarnée ».

<https://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/category/dossiers-thematiques/foruminteruniversitaire-des-etudiants-en-creation/>. 30 septembre 2015.

- Laroche, Françoise, et Esther Soyeux. *Les douleurs inexpliquées*. Ed. Scientifique L&C [pour] Sanofi Aventis, 2012.
- Ledwina, Anna. « Le manque en tant que métaphore de l'écriture : de l'indicible et du mot absence chez Marguerite Duras ». *Quêtes littéraires*, No.1, décembre 2011, pp. 73-86.
- Lemay, Michel. « Les conséquences de l'abandon sur le développement psychosocial de l'enfant et dans ses relations personnelles et sociales », (1994-95) 25 R.D.U.S., pp. 4-24.
- Litsardaki, Maria. « La dialectique de l'absence et de la présence dans la création poétique : l'exemple de la poésie française ». *Quêtes Littéraires*, No. 2, 2012, pp. 162-172.
- Poulin, Isabelle. « Écritures de la douleur. Dostoïevski, Sarraute, Nabokov. Essai su l'usage de la fiction » : www.manuscrit-universite.com/universite/fichetexte.asp?IdOuvrage=8731
- Roch, Alexandra. « Le chronotope de l'enfermement dans *Un Dimanche au cachot* de Patrick Chamoiseau ». *Les Cahiers du GRELCEF. Le temps et l'espace dans la littérature et le cinéma francophones contemporains*, No. 7, mai 2015, pp. 150-162.
- Rochebouet, Anne. « Pour une poétique du blanc : structuration de l'espace textuel et visuel dans la mise en livre médiévale ». *Études françaises*, Vol. 2, no. 53, 2017, pp. 51–75.
- Santini, Benoît. « Douleur de la séparation et quête de retrouvailles dans la poésie chilienne écrite en exil (1973-1990) ». *Hommes & migrations*, No. 1305, 2014, pp. 135-142.
- Solé, Castells Cristina. « L'expression de la douleur dans les romans de Boris Vian ». *Ull crític*, No. 6, 2000, pp. 201-205.

Entretiens

- Alain Mabanckou, « écrire pour ne plus se faire voler son enfance », accordée par Adrien De Calan, le 02 décembre 2015. www.lafriqueidesidees.org
- « Le Quotidien » Confidences Ken Bugul, écrivain : « Je me donnais aux hommes par besoin d'affection » https://www.dakaractu.com/CONFIDENCES-Ken-Bugul-ecrivain-Je-me-donnais-aux-hommes-par-besoin-d-affection_a57719.html, consulté le 20 juin 2021.
- Magnier, Bernard. « Ken Bugul ou l'écriture thérapeutique ». In *Notre Librairie*, No. 81, 1985, pp. 151-155.
- <https://baamadou.over-blog.fr/2017/10/mme-ken-bugul-m-baye-une-ecrivaine-senegalaise-pour-la-dignite-des-femmes-par-m-amadou-bal-ba-http/baamadou.over-blog.fr.html>

Mémoires et thèses

- Duplan, Bernard. *La douleur, un affect du traumatique : étude des processus algiques, antalgiques et transférentiels dans la clinique des pathologies douloureuses de l'appareil locomoteur*. Thèse de doctorat en psychologie, Lyon, 2015.
- Gnanguï, Judicaël. *Statut et dynamique du personnage de l'orphelin dans le roman francophone d'Afrique subsaharienne*. Thèse de doctorat, Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2013.
- Gonzaga, Luis Galvis Quiceno. *Le sujet et son rapport au manque chez Freud, Lacan et Maître Eckhart*. Psychologie. Thèse de doctorat, Université Toulouse le Mirail – Toulouse II, 2015.
- Kabuya, Ngoïe Ramcy. *Les nouvelles écritures de violence en littérature africaine francophone : les enjeux d'une mutation depuis 1980*. Thèse de doctorat, Université de Lorraine, 2014.
- Reilly, Sarah Cathleen. *La représentation de la famille éclatée dans la littérature québécoise pour les adolescents*. Masters thesis, University of Waterloo, 2016.
- Touboul, Anaëlle. *Histoire des fous : Approche de la folie dans le roman français du XXe siècle*. Thèse de doctorat, Université Sorbonne, Paris Cité, 2016.
- Waledisch, Saskia. *L'écriture vertical ou l'esthétique du mal chez Genet*. Mémoire de maîtrise, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III, 2010.