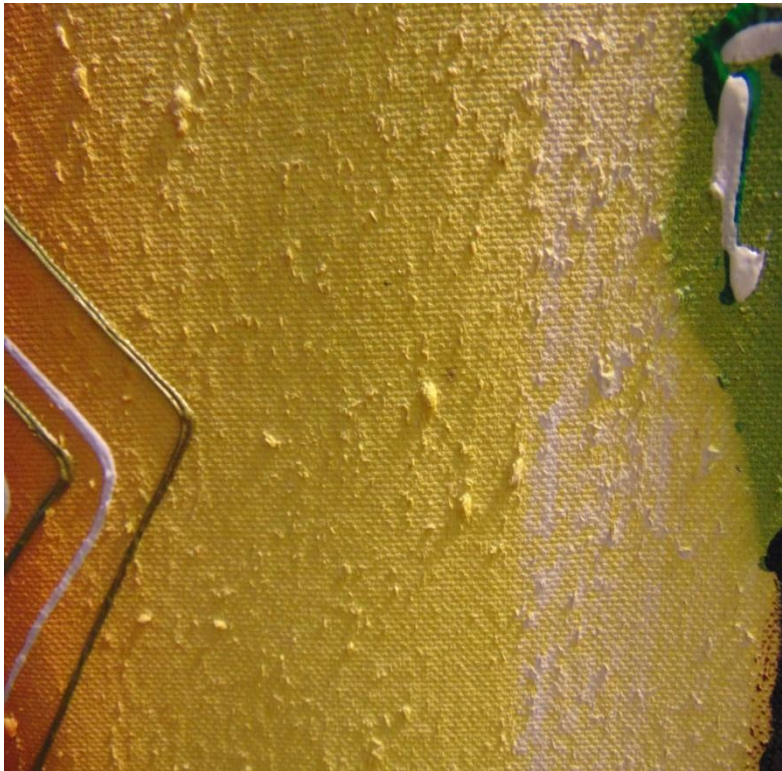


Tiré à part

NodusSciendi.net Volume 13 ième Août 2015

**La question du picaresque dans la littérature
africaine : théories et pratiques**



Volume 13 ième Août 2015

Textes Réunis par

Dr. Bidy Cyprien BODO

Maître-Assistant



ISSN 2308-7676

Comité scientifique de Revue

BEGENAT-NEUSCHÄFER, Anne, Professeur des Universités, Université d'Aix-la-chapelle
BLÉDÉ, Logbo, Professeur des Universités, U. Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan
BOA, Thiéméli L. Ramsès, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny
BOHUI, Djédjé Hilaire, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny
DJIMAN, Kasimi, Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny
KONÉ, Amadou, Professeur des Universités, Georgetown University, Washington DC
MADÉBÉ, Georice Berthin, Professeur des Universités, CENAREST-IRSH/UOB
SISSAO, Alain Joseph, Professeur des Universités, INSS/CNRST, Ouagadougou
TRAORÉ, François Bruno, Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny
VION-DURY, Juliette, Professeur des Universités, Université Paris XIII
VOISIN, Patrick, Professeur de chaire supérieure en hypokhâgne et khâgne A/L ULM, Pau
WESTPHAL, Bertrand, Professeur des Universités, Université de Limoges

Organisation

Publication / DIANDUÉ Bi Kacou Parfait,
Professeur des Universités, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan
Rédaction / KONANDRI Affoué Virgine,
Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan
Production / SYLLA Abdoulaye,
Maître de Conférences, Université Félix Houphouët Boigny, de Cocody-Abidjan

Sommaire

- 1- **Hanane ESSAYDI**, *Allah n'est pas obligé, un roman picaresque ?*
- 2- **Jean Claude PALAWO**, *Lecture sémiotique et rhétorique picaresque chez M. Beti*
- 3- **Dacharly MAPANGO**, *De Miguel de Cervantès à Boubacar Boris Diop : approche des modalités picaresques de la fiction romanesque africaine postmoderne*
- 4- **Paul DEZOMBE**, *Toundi, le héros picaresque dans Une vie de boy de Ferdinand Oyono*
- 5- **Vicente Enrique Montes NOGALES**, *La picaresca y L'étrange destin de Wangrin: semejanzas entre Wangrin y los protagonistas de la novela picaresca española*
- 6- **Sidiki TRAORE**, *À société décadente, écriture décadente: autopsie du picaresque dans Le Zéhéros n'est pas n'importe qui de Williams Sassine*
- 7- **Célestin DIABANGOUAYA**, *Ogabu-Lagos-Ogabu ou le voyage picaresque de Jagua Nana dans le roman éponyme de Cyprian Odiatu Duaka Ekwensi*
- 8- **Aimé ANGUI**, *Bohi Di, Le héros picaresque de Le Cercle des Tropiques d'Alioum Fantouré*
- 9- **Didier Brou ANOH**, *Récits et discours testimoniaux d'enfants-soldats: analyse de l'écriture picaresque dans quelques récits de guerre de la littérature africaine*
- 10- **Ezechiel AKROBOU**, *La imagen del héroe negroafricano en la narrativa de Kourouma Ahmadou, hacia una dimensión picaresca: caso de Allah n'est pas obligé y Les soleils des indépendances*
- 11- **Damien BEDE**, *Les traces du picaro dans les romans de Tierno Monémbo*
- 12- **Léontine TROH-GUYES**, *Irène Fofo, une picara africaine. Une étude des schèmes picaresques dans Femme nue, femme noire de Calixte Bélyala*
- 13- **Laté LAWSON-HELLU**, *Le picaresque chez Félix Couchoro*
- 14- **Cyrille Cédric NKO A BODIONG**, *Héros picaresque africain entre difficile insertion sociale et reconfiguration de l'identité : une lecture de Le Petit prince de Belleville de Calixthe Belyala et Partir de Tahar Ben Jelloun*
- 15- **Bi Kacou Parfait DIANDUE**, *Le migrant de Lampedusa, poésie et musique : requiem pour un picaro inconnu*
- 16- **Cheikh KASSE**, *Le personnel picaro dans Le coiffeur de Kouta : l'esthétique du détour*
- 17- **Bidy Cyprien BODO**, *Du picaresque à la picaricature : de la relativisation de la notion d'enfant dans le roman africain*

De Miguel de Cervantès à Boubacar Boris Diop : approche des modalités picaresques de la fiction romanesque africaine postmoderne

Dacharly MAPANGOU
Université Omar Bongo, Libreville, Gabon

[...] le picaresque fait apparaître un topos du discours romanesque et au-delà sans doute un aspect du fonctionnement de la dynamique des genres littéraires¹.

[...] L'imagination romanesque s'est installée dans le picaresque².

Prolegomena : le picaresque, un invariant³ de l'imaginaire littéraire ?

Avant tout, il est indispensable de rappeler une évidence : la littérature du Siècle d'or espagnol a transmis au champ littéraire⁴ postmoderne le picaresque. Fort de cette évidence, quel discours tenir sur la matière picaresque dans le champ littéraire africain⁵ « postmoderne » ? Avant de tenir compte de cette interrogation, il

¹ Jean Viviès, « Le picaresque : concept ou cliché critique », dans *Le Cliché*, Gilles Mathis, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues littéraires », 1998, p. 246.

² René-Marill Albérès, « Renaissance du roman picaresque », dans *Revue de Paris*, 1968, n°15, p.47.

³ Adriano Marino, dans son ouvrage *Comparatisme et théorie de la littérature*, définit l'invariant comme « un élément universel de la littérature et de la pensée littéraire ». Bien plus, il faut souligner que cet invariant qui se constitue chez lui comme « une synthèse variable de constant et de fugitif, d'essentiel et d'accidentel, [qui] comprend toutes les coïncidences, les similitudes, les rencontres et les correspondances littéraires à travers le temps et l'espace », s'applique avec pertinence au picaresque qu'il faut considérer dans le champ littéraire postmoderne comme un lieu commun de la littérature. C'est reconnaître donc que l'invariant se présente comme une modalité essentielle par laquelle le picaresque participe à l'universalité.

⁴ C'est sans doute depuis le célèbre essai de Pierre Bourdieu : *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire* (Seuil, 1992), que la notion de champ littéraire, usuellement utilisée par les critiques littéraires, les historiens et les théoriciens de la littérature, a fait irruption dans l'espace littéraire. Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que maints critiques littéraires, historiens et théoriciens de la littérature reconnaissent cet essai de P. Bourdieu comme leur référence la plus autorisée.

⁵ Sur la notion de champ littéraire dans l'espace littéraire africain, voir entre autres, *Les Champs littéraires africains*, de Romuald Fonkoua, Pierre Halene et Katharina Städtler (Karthala, 2001), *La littérature africaine : à la croisée des chemins*, de Prosper Deh (Clé, 2001) et *Le Champ littéraire africain : essai pour une théorie*, de David K. N'Goran (L'Harmattan, 2009).

faut évoquer le travail entrepris par Cyprien Bidy Bodo⁶. « De Miguel de Cervantès à Boubacar Boris Diop : approche des modalités picaresques de la fiction romanesque africaine postmoderne », tel sera le titre de cet article à écrire sur le picaresque dans le champ littéraire africain postmoderne⁷. L'intérêt que l'on peut porter à cet intitulé vient du fait qu'il est d'actualité de se pencher sur l'héritage picaresque dans le champ littéraire africain postmoderne. Mais que penser dès lors de la pertinence et de l'opérativité de ce picaresque dans la dynamique interne⁸ des fictions romanesques dudit champ ? Bien plus, la fiction romanesque africaine postmoderne tiendrait-elle lieu d'écriture picaresque ?

En effet, se trouvant au confluent de divers genres littéraires à l'instar du roman historique, du roman de l'angoisse, du roman d'aventures, du roman sentimental, du roman-mémoire, du roman d'apprentissage, de formation ou d'initiation, du roman du désenchantement, du conte didactique ou philosophique, du récit de voyage, du polar ou du roman policier, du roman à énigme, de l'essai littéraire, politique ou philosophique, *Les Tambours de la mémoire* de Boubacar Boris Diop emprunte tout de même sa matière thématique, narrative et discursive à un genre littéraire particulièrement en vogue depuis que Miguel de Cervantès s'en est emparé. Il s'agit bien entendu du *género picaresco*, qui jouit alors, dans toute l'Europe, d'une prospérité remarquable. Si, pour la critique contemporaine, Cervantès avec son *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*⁹ fait figure de référence lorsqu'on s'intéresse aux résonances du picaresque sur la scène littéraire contemporaine, il n'en reste pas moins que la matrice, le prototype ou le berceau de ce genre reste, à n'en pas douter, les fictions narratives¹⁰ de Don Diego Hurtado de

⁶ Bidy Cyprien Bodo, *Le picaresque dans le roman africain subsaharien d'expression française*, Thèse de Doctorat Nouveau Régime, Littérature française, Université de Limoges, 2005. Disponible sur <<http://epublications.unilim.fr/theses/2005/bodo-bidy-cyprien/bodo-bidy-cyprien.pdf>>/

⁷ Il convient d'appréhender le postmoderne comme un terme qui englobe les caractéristiques de la postmodernité et du postmodernisme.

⁸ La dynamique interne désigne ici la dynamique thématique, narrative et discursive d'une fiction littéraire.

⁹ Miguel de Cervantès, *L'Ingénieux Don Quichotte de la Manche*, Tome 1 et 2, traduit de l'espagnol par Aline Schulman, d'après le titre original, *El ingenioso Don Quijote de la Mancha*, [1605 et 1615], Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.

¹⁰ Nous parlons de fiction narrative pour nous référer immédiatement à *La vida del Picaro Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán — dont la première partie fut publiée en 1599 et la seconde, en 1604 —, à la *Historia de la vida del buscón llamado Don Pablos*, de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas dont la date de parution se situe autour de l'année 1626 et au *Lazarillo de Tormes*, paru anonymement pour la première fois en 1554 sous le titre de *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, mais attribuée tour à tour à Don Diego Hurtado de Mendoza, à Lope de Rueda et à Sebastian de Horozco. Il s'agit donc ici de fictions narratives qui inaugurent de manière évidente le genre

Mendoza, de Mateo Alemán et de Francisco de Quevedo y Villegas. Nous partageons, sur ce point, les idées de Carlos Vaíllo lorsqu'il déclare que :

Los dilemas y perplejidades que entraña todo ensayo sincrónico de definición del género se salvan por el procedimiento inverso de establecer un prototipo inicial, configurado por el núcleo de rasgos esenciales coincidentes de las dos primeras novelas picarescas, Lazarillo (1554) y Guzmán de Alfarache (1599-1604), y a partir de ahí, al comprobar los rasgos reiterativos reconocidos desde el origen que los sucesivos autores van adoptando, omitiendo o alternando en sus obras dentro del mismo marco de referencias¹¹.

Par la raison que le picaresque est de toutes les époques, de toutes les provenances, de toutes les couleurs, qu'il entre dans la bibliothèque de l'humanité, qu'il se définit comme matrice thématique, narrative et discursive consubstantielle à la poétique du roman contemporain, il offre assurément, à quiconque veut faire œuvre littéraire, une source d'influence et d'inspiration. Ainsi, évoquer l'émergence et le déploiement du picaresque dans la dynamique interne d'une fiction littéraire africaine postmoderne semble être une évidence, du moment que la plupart des écrivains de la galaxie littéraire africaine contemporaine ont, sous une forme ou une autre, subi l'influence thématique ou structurale du roman picaresque espagnol du début du Siècle d'or. N'avons-nous pas lu sous une plume comme celle de Bruce Morrisette que : « le roman picaresque fournit, de nos jours, non seulement un exemple thématique, mais aussi un modèle structural¹² ». C'est admettre donc que le picaresque n'a pas sombré dans le champ littéraire européen des XVI^e, XVII^e, XVIII^e et XIX^e siècles — Espagne, Allemagne, Angleterre et France. Il en résulte, selon une telle conception, que le picaresque devient à la fois incontournable et problématique : incontournable, du fait qu'il caractérise et définit la littérarité¹³ de tout texte, problématique, étant donné qu'il ne se laisse plus restreindre à un champ littéraire donné.

picaresque. En tant que premiers exemples de fictions picaresques, nul n'oserait donc entreprendre une recherche sur le picaresque sans faire allusion à chacune d'elles.

¹¹ Carlos Vaíllo, « La novela picaresca y otras formas narrativas », en *Historia y crítica de la Literatura Española. Siglos de Oro : Barroco*, Francisco Rico, vol. 3, Barcelona, Crítica, 1983, 1983, p. 448-467 y 1992, p. 253-264.

¹² Bruce Morrisette cité par Jacques Petit, « Permanence et renouveau du picaresque », dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain, Actes du colloque de Strasbourg (1970)*, Michel Mansuy [dir.], Paris, Klincksieck, 1971, p. 55.

¹³ Roman Jakobson fait remarquer dans ses *Questions de poétique* que « l'objet de la science de la littérature n'est pas la littérature mais la littérarité, c'est-à-dire ce qui fait d'une œuvre donnée une œuvre littéraire ». (Jakobson, 1973, p. 15.) Si l'on en croit le formaliste russe, la question de la littérarité des textes renvoie aux propriétés intrinsèques d'un texte qui font de lui un texte littéraire.

Bien plus, il convient de rappeler que le picaresque, ne se bornant pas exclusivement aux réalités et conditions socio-historico-politico-culturelles consubstantiellement et spécifiquement liées au « Vieux Continent », a plutôt franchi résolument les frontières dudit continent puisqu'on retrouve de manière prégnante ses multiples échos, résonances, éclosions, résurgences, permanences, floraisons, traces ou variations dans d'autres champs de la littérature de fiction à l'instar du champ littéraire africain postmoderne auquel appartient la fiction littéraire qui nous sert de corpus — *genre majeur de l'oralité*¹⁴, selon une affirmation bien connue de Denise Paulme, le picaresque ne saurait tourner le dos à la dynamique interne des fictions littéraires africaines. Il s'agit donc d'un invariant littéraire ouvert, transhistorique et transculturel, qui continue à fleurir, à s'épanouir, à s'affirmer et à avoir une influence considérable sur la littérature. De ce qui précède, l'information qui mérite sans aucun doute toute notre attention c'est que le picaresque, traditionnellement associé au roman espagnol, français, britannique ou allemand, s'applique quasiment à tous les romans de la cosmogonie littéraire.

Par ailleurs, il n'entre pas dans cette contribution, de lier ou d'affilier à toute force *Les Tambours de la mémoire* de B. B. Diop au roman picaresque canonique espagnol du Siècle d'or et ses thèmes, motifs et archétypes¹⁵, encore moins de lui coller absolument l'étiquette de genre picaresque, mais simplement de dégager des traits qui ressortiraient nécessairement d'une sensibilité picaresque. Bien entendu, il s'agira, à titre heuristique, dans le cadre de cette contribution, de s'appesantir sur quelques modalités par lesquelles se dissémine et s'épanouit le picaresque dans la dynamique textuelle de la fiction littéraire africaine postmoderne¹⁶.

¹⁴ Denise Paulme fait allusion ici à l'oralité africaine. (Cf. *La Statue du Commandeur*, Paris, Sycomore, 1984.)

¹⁵ Nous adoptons, pour sa commodité, la terminologie de Carl Gustav Jung qui définit les archétypes comme des constantes de l'imaginaire humain, des représentations ou dominantes de l'inconscient collectif, des modèles uniques, stables et universelles de pensée, partagées par tous les hommes — alors que les mythes et les stéréotypes sont reliés à une culture particulière. Il est bien évident que la lecture de notre corpus nous permet de constater que le picaresque en son avatar archétypal se présente dans toutes les œuvres.

¹⁶ Si un roman, en plus d'être moderne, se refuse à toute pratique de fondement ou de fondation, se pose des questions d'ordre ontologique — par exemple : qu'est-ce que le monde ? Qu'est-ce que la réalité ? —, c'est-à-dire relevant du domaine de l'être, du possible, il est postmoderne. Le texte postmoderne est donc le lieu de l'exploration de l'univers des possibles : possibles du monde, de l'être et, bien entendu, de la littérature ; le lieu de l'exacerbation de l'imprésentable assorti au procès — procès de l'écriture — de ses formes thématiques, descriptives, discursives et narratives.

Scénographie¹⁷ d'un espace romanesque africain « picarisé » : les modalités d'un roman picaresque africain

Il convient de souligner que la fiction romanesque de B. B. Diop, qui constitue le corpus d'étude de cette contribution, en dépit des discussions génériques qu'elle peut susciter, ne laisse pas de doutes quant à son allure picaresque. Mais pour autant que nous puissions en juger, il pourrait s'agir d'une allure picaresque sujette à caution attendu que cette fiction romanesque ne fait pas immédiatement et nécessairement écho aux textes qui constituent le canon littéraire du genre picaresque. En outre, il importe de faire remarquer que la mise en scène du picaresque dans la dynamique interne de la fiction romanesque africaine postmoderne ne se limite pas exclusivement à une réécriture et/ou réadaptation du roman picaresque canonique espagnol de veine baroque qui a connu son apogée au XVII^e siècle, mais plutôt milite en faveur de nouveaux choix poétiques dudit roman.

On sait, grâce à R. M. Albérès que « [...] *L'imagination romanesque s'est installée dans le picaresque* ». Bien entendu, ce qu'il dit nous semble parfaitement juste, et en même temps très important parce que le modèle principal servant de matériel thématique au roman contemporain est, en effet, celui du roman picaresque. De ce qui précède, faut-il en déduire que la matière picaresque apparaît alors clairement comme une attitude consubstantielle à la poétique de la fiction romanesque contemporaine en général, et à celle de B. B. Diop, en particulier. Dans la mesure où cette affirmation, soutenue entre autres par le critique littéraire français, informe aujourd'hui, l'émergence et le déploiement du picaresque dans la dynamique interne des romans contemporains, il est nécessaire de s'arrêter un instant sur *Les Tambours de la mémoire*. Son examen devrait nous permettre de préciser un peu mieux la nature de cette contribution. Pour tout lecteur familier de la fiction picaresque, il est manifeste qu'avec *Les Tambours de la mémoire*, l'écrivain sénégalais déploie dans l'espace sémiotique de sa fiction romanesque toute une série de thèmes ou motifs consubstantiels au roman picaresque. En sus, il convient ici de noter que cette lecture picaresque, mieux cette attention sensible au registre du picaresque est manifeste dans la logique interne de l'œuvre par les thématiques du hasard-fatum, de la marginalité et du voyage-errance. C'est donc exclusivement grâce à la médiation

¹⁷ Elaboré par Dominique Maingueneau, le concept de scénographie « met l'accent sur le fait que l'énonciation advient dans un espace institué impliqué par le genre de discours, mais aussi sur la dimension constructive du discours, qui se met en scène, instaure son propre espace d'énonciation ». (Cf. Patrick Charaudeau et Dominique Maingueneau [dir.], *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, coll. « Philosophie Générale », 2002, p.515.). Elle correspond ainsi à la « situation d'énonciation de l'œuvre » telle qu'elle est mise en place par le discours. (Cf. Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1993, p.123.)

des thématiques ci-dessus mentionnées qu'il importe d'instruire des modalités picaresques de la fiction romanesque africaine postmoderne. Ainsi, pour commencer une analyse plus précise de chacune d'elles, qu'en est-il du hasard-fatum ?

Le hasard-fatum comme embrayeur du roman picaresque

Il n'est pas inutile de rappeler que la dynamique narrative de la fiction romanesque africaine postmoderne, dont *Les Tambours de la mémoire* pourraient être un exemple, reste sans doute gouvernée par un imaginaire picaresque. Bien entendu, cet imaginaire picaresque se fait remarquer par l'évocation dans la dynamique narrative de l'œuvre d'une thématique du hasard-fatum. Il faut bien convenir à ce propos que parmi les *topoi* fondamentaux du picaresque, se trouve en premier lieu, celui du hasard-fatum. Ce hasard-fatum ou hasard-contingence qui se constitue comme principe générateur, ressort essentiel ou embrayeur de la poétique du roman picaresque, apparaît alors comme ce qui fonde l'être au monde des personnages. Mieux, un trait déterminant de la caractérisation du personnage picaresque. C'est du moins ce que suggère cette déclaration de M. D'Artagnan :

Je ne m'amuserai point ici à rien rapporter de ma naissance ni de ma jeunesse, parce que je n'y trouve rien qui soit digne d'être rapporté. Quand je dirais je suis né gentilhomme, de bonne maison, je m'en tirerais, ce me semble, que peu d'avantage, puisque la naissance est un pur effet du hasard ou, pour mieux dire, de la providence divine. Elle nous fait naître comme il lui plaît, sans que nous ayons de quoi nous en vanter. D'ailleurs, quoi que le nom d'Artagnan fut déjà connu quand je vins au monde, et que je n'ai servi qu'à en relever l'éclat, parce que la fortune m'en a voulu en quelque façon, il y a toujours bien à dire qu'il le fut à l'égal des Chatillon sur Marne, des Montmoranci et de quantité d'autres Maisons qui brillent parmi la Noblesse de France. S'il appartient à quelqu'un de se vanter, quoi que ce ne doive être qu'à Dieu, c'est tout au plus à des personnes qui sortent d'un sang aussi illustre que celui-là : Quoi qu'il en soit ayant été élevé assez pauvrement, parce que mon Père et ma Mère n'étaient pas riches, je ne songeai qu'à m'en aller chercher fortune, du moment que j'eus atteint l'âge de quinze ans¹⁸.

Ainsi, dans l'œuvre qui constitue le corpus d'étude, quoi de plus hasardeuse que la naissance¹⁹ de Johanna Simentho. Ce qu'il importe de souligner à ce stade de la réflexion, c'est que dans le projet scripturaire de B. B. Diop, cette sensibilité au caractère hasardeux de la naissance du personnage peut être considérée comme

¹⁸ Gatien Courtills de Sandras, « Avertissement », dans *Mémoires de Mr. d'Artagnan, capitaine lieutenant de la première compagnie des mousquetaires du roi, contenant quantité des choses particulières et secrètes qui se sont passées sous le règne de Louis le Grand*, Paris, Mercure de France, 1987, p. 25.

¹⁹ Nous partageons, sur ce point, les idées d'un Karl Philipp Moritz lorsqu'il affirme que « le hasard commence avec la naissance, et avec lui la contingence voire l'absurde ». Cf. Alain Montandon, *Le Roman au XVIII^e siècle en Europe*, Presses Universitaires de France, 1999, p. 471.

point nodal de l'œuvre à partir duquel s'origine quelque chose de l'ordre d'un imaginaire picaresque. Bien entendu, le hasard sous le régime duquel B. B. Diop place la naissance de son personnage rejoint donc tout naturellement la thématique du *fatum*, mettant alors en regard Johanna Simentho aux pícaros espagnols du Siècle d'or, notamment Lazarillo, Guzmán, Don Pablos et Don Quijote. De ce qui précède, il est tentant de conjecturer que le personnage de B. B. Diop a sans aucun doute du pícaro quoique le narrateur ne donne au lecteur aucune information sur sa naissance et sur la vie de ses parents. En effet, le texte ne laisse transparaître ni la thèse établissant que Johanna Simentho est issue de parents indignes ni celle démontrant qu'elle est fille de parents dignes. Le lecteur sait par conséquent que la naissance hasardeuse de Johanna Simentho est révélatrice de son destin. Il suffit pour s'en convaincre de se référer à ce passage extrait de l'œuvre :

Il était une fois... Il était une fois une petite orpheline du nom de Johanna Simentho. La nuit où elle vint au monde, il y eut un violent orage et la pluie tomba jusqu'au matin sur tout le royaume de Wissombo. Les Anciens dirent que selon les signes elle serait une femme féconde et indomptable, qu'elle aurait des enfants et encore des enfants, qu'elle soumettrait des pays et encore des pays. Alors qu'elle n'avait que quelques mois, son père et sa mère furent emportés par les eaux du Kwazékélé. La petite fut confiée à sa tante. Cette femme très méchante la battait continuellement. Un jour, n'en pouvant plus, la jeune se rendit sur les rives du Kwazékélé et supplia ses parents de la laisser venir à eux. Ils ne lui répondirent pas, mais, au moment où elle tourna le dos au fleuve, le cœur serré, pour rentrer au village, elle entendit une grosse voix derrière elle : — Johanna, n'aie pas peur ! Cependant ne te retourne, tu ne dois pas voir mon visage ! Tu as le cœur aussi vaste que le monde et tu auras un royaume aussi vaste que ton cœur ! Va droit devant toi, rassemble ceux de Tabanka et ceux de Madingha, ceux de Kelete et ceux de Bandialan, dis-leur à eux tous et à ceux de tous les villages de Wissombo, le royaume des Limites Ultimes du Monde, que le sacrifice voulu par les Dieux est un taureau noir. L'eau descendra du ciel, un vent frais et pur balayera le monde. Et toi Johanna tu seras reine et tu apporteras à ton peuple éprouvé la prospérité et la justice. Il en fut ainsi. On vint de partout, des villages voisins comme de lointains pays²⁰.

Plus précisément, ce passage montre avec clarté qu'il y a, à l'instar de la tradition picaresque, dans *Les Tambours de la mémoire*, quelque chose de l'ordre d'un fatalisme de la naissance déclenché par la mort brutale des parents de Johanna Simentho « *alors qu'elle n'avait que quelques mois* »²¹. Bien entendu, jouet d'une illusion avant de connaître le désillusionnement, la petite orpheline doit dorénavant apprendre à se tirer d'affaire seule dans le grand monde qui lui est hostile et où elle se retrouve sans aucune protection. Personnage en rupture de famille, Johanna

²⁰ Boubacar Boris Diop, *op. cit.*, p.54-55.

²¹ Soulignons que le père de Guzmán meurt quand l'enfant n'avait qu'environ douze ans. Pour avoir volé du blé, son père est condamné à partir pour une expédition contre les Maures d'où il ne reviendra jamais.

Simentho, élevée par une tante acariâtre et malmenée par le destin, porte dès sa naissance un lourd héritage qui va la précipiter dans la marginalité et l'errance. A ce stade de l'analyse, faut-il en déduire que l'absence ou la perte de famille, la maltraitance constitue les éléments de permanence invariable du personnage picaresque dans le texte constituant le corpus d'analyse ? Bien entendu, à considérer ce premier thème qui caractérise le picaresque chez B. B. Diop, une conclusion s'impose : par le truchement de l'orphelinage, de la naissance hasardeuse de Johanna Simentho, *Les Tambours de la mémoire* peuvent se lire comme un roman picaresque. De fait, il faut noter que la naissance hasardeuse tout comme la condition indigne de l'orphelin engendre profondément et inéluctablement son exclusion de la société attendu qu'il représente un personnage sevré de ses droits. Et c'est justement la situation de cette enfant mal-aimée, marginalisée et misérable qui préoccupe l'écrivain sénégalais. Ainsi, un thème qui constitue l'autre pulsion de déploiement essentiel à la condition picaresque chez B. B. Diop, reste sans nul doute la marginalité de son personnage. Voyons plus précisément comment se déploie cette marginalité du personnage diopien dans le corpus d'étude.

De la fascination de la marginalité comme écho du picaresque

Il est nécessaire de souligner qu'il n'est pas de fiction picaresque africaine sans inscription de la marginalité. Ceci pour arguer que la marginalité en tant que procédure sémantico-structurale de narration poétique du picaresque s'accomplit dans toute la production littéraire africaine, et dans celle de B. B. Diop en particulier. Bien plus, il faut préciser que cette marginalité est consubstantiellement liée à la poétique d'une écriture africaine dont le champ littéraire s'est continûment situé en marge des autres champs²². Dans une telle perspective, le recours à la marginalité apparaît d'une importance cardinale, étant donné que c'est autour d'elle que s'organise la dynamique narrative de la fiction romanesque africaine postmoderne.

A considérer de près *Les Tambours de la mémoire*, il faut constater que l'auteur semble, vraisemblablement, emprunter, en l'adaptant aux besoins spécifiques de son projet scripturaire, un topoï inhérent à la littérature : la marginalité. Il est tout à fait significatif que cette fiction romanesque de B. B. Diop se donne clairement comme une autobiographie assumée fictivement par des personnages marginaux, condamnés à parcourir la société et un monde qu'ils découvrent. Il importe donc de noter au passage que la dynamique de la marginalité est inhérente au pícario et à sa relation au monde. Ainsi, lorsque l'on prend en compte la marginalité telle qu'elle entre en scène dans cette œuvre, la figure de Fadel Sarr, vient tout de suite à l'esprit.

²² Nous faisons référence ici au champ littéraire occidental autonomisé.

Fadel Sarr, fils à papa d'un « ignoble milliardaire notoirement corrompu²³ », est un être à part, un être en rupture avec les autres qui ne trouve pas sa place dans une société où la richesse matérielle joue un rôle de plus en plus important, un incompris de sa famille qui exprime plus ou moins ouvertement son ressentiment vis-à-vis d'une condition sociale imposée par le statut de son père, un inadapté de la société qui se réfugie dans une quête obsessionnelle et inouïe : mener une enquête sur la vie et l'œuvre de Johanna Simentho. Il n'est que de lire avec attention ces passages de l'œuvre :

Ndella devait apprendre beaucoup plus tard que Fadel et le vieux Madické Sarr s'étaient disputés une nouvelle fois au sujet de la reine Johanna Simentho, que le père, pour ne pas changer, avait encore maudit le fils et que ce dernier lui avait annoncé brutalement, au comble de la fureur et avec la perfide espérance (murmuraient les bonnes âmes) que le cœur brisé du vieil homme ne pourrait le supporter : « Père, j'irai demain à Wissombo... », avant de claquer violemment la porte sur lui²⁴.

C'était où Fadel avait commencé à sombrer dans une sorte de mysticisme crépusculaire, se repliant chaque jour un peu plus sur lui-même. Il avait maigri, ses yeux brillaient d'une étrange lueur et pour la première fois, il semblait chercher à lire je ne sais quels signes sur leurs visages²⁵.

Dans *Les Tambours de la mémoire*, le lecteur est exposé à un autre personnage marginal. Ainsi, parmi les marginaux mis en scène dans ce roman, la deuxième place revient à l'énigmatique et insaisissable Johanna Simentho, qui se repaît d'une multitude de facettes — reine, domestique, être imaginaire, conteuse, commerçante ou résistante. Telle en témoigne une série de passages extraits de l'œuvre :

[...] Des hommes et des femmes de tous âges, de toutes conditions et de toutes religions se placèrent sous l'autorité de la reine Johanna²⁶. Pourtant c'est un fait historique : Johanna a été domestique à Dakar avant de devenir reine de Wissombo²⁷. [...] La reine Johanna, c'est Badou et ses camarades qui ont trouvé ça pour emmerder le major Adelezo, et toi...²⁸ [...] j'ai encore le vif souvenir des soirées où Johanna nous enchantait de ses merveilleux contes²⁹.

²³ Boubacar Boris Diop, *op. cit.*, p. 42.

²⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵ *Ibid.*, p. 47.

²⁶ Boubacar Boris Diop, *op. cit.*, p. 55.

²⁷ *Ibid.*, p. 75.

²⁸ *Ibid.*, p. 18.

²⁹ *Ibid.*, p. 96.

Avant de venir travailler à Dakar, [Johanna] avait d'abord été commerçante ambulante³⁰. [...] l'intrépide résistante que fut Johanna Simentho³¹.

Dans cette fiction romanesque de B. B. Diop, la marginalité prédomine aussi avec le récit de vie d'un troisième personnage : l'excentrique Mame Ndella Sy. Ce qui retient l'attention ici est que le picaresque tire surtout sa vigueur de l'excentricité de ces personnages. Comme nous y invite l'auteur aux premières pages de son ouvrage :

Si vous aviez connu Ndella il y a une dizaine années, je veux dire à l'époque où elle vivait avec Fadel en concubinage [...] Il était vraiment difficile de rencontrer une jeune fille plus excentrique dans la ville. Toujours agressivement mal fagotée, elle allait pieds nus et fumait la pipe [...] Son goût totalement pervers pour les malentendus l'amenait certains soirs à se prostituer pour se faire un peu d'argent de poche puis, à l'instant où le client rassasié lui tendait les billets de banque, à renoncer à l'argent pour être sûre, expliquait-elle au monsieur interloqué, d'avoir gémi de façon désintéressée, un soir quelconque parmi les innombrables soirs de sa vie, dans les bras d'un inconnu. [...] Comment j'en suis arrivé à épouser une telle fille, vous le saurez peut-être plus tard, encore que je ne suis pas tout à fait sûr de le savoir vraiment moi-même, c'est d'une telle complexité l'enchevêtrement des circonstances qui ont brusquement abouti à mon mariage avec Ndella³².

L'intérêt que l'on peut porter à ces passages vient du fait que la marginalité, qui confère donc au roman picaresque sa lisibilité, constitue l'espacement absolu de la logique narrative, descriptive et discursive de la fiction romanesque africaine postmoderne. De plus, il convient d'avoir à l'esprit que cette marginalité qui devient sans aucun doute une problématique sociétale — attendu qu'elle se dévoile non seulement comme un révélateur des dysfonctionnements de la société postmoderne, mais encore et surtout comme une réalité consubstantielle à toute pensée — et un invariant de l'imaginaire littéraire, finit par contaminer l'écriture elle-même, conduisant celle-ci vers des choix poétiques nouveaux, sur lesquels se fonde le roman africain postmoderne. C'est dire donc que la marginalité est l'un des éléments essentiels de la poétique du récit postmoderne. Par ailleurs, ces passages ont l'utilité de montrer que c'est par le truchement de cette irréductible marginalité des personnages que la fiction romanesque africaine postmoderne construit sa poétique — une poétique dont le processus narratif, descriptif et discursif s'accommode d'une liberté à la fois formelle, esthétique et idéologique. N'oublions pas de souligner que le marginal diopien est souvent en rébellion contre tel ou tel aspect de l'ordre établi. En vertu de ce qui précède, on peut dire que B. B. Diop, en choisissant volontairement la marginalité et en décrivant des marginaux qui se dressent contre

³⁰ *Ibid.*, p. 103-104.

³¹ *Ibid.*, p. 42.

³² *Ibid.*, p. 6-7.

les jugements préconçus et les systèmes de pensées que la société essaie de leur imposer, s'inscrit dans la tradition picaresque.

Un autre motif caractéristique du roman picaresque que le lecteur retrouve de façon plus marquante dans *Les Tambours de la mémoire* est celui du voyage-errance. Il serait ainsi difficile de passer sous silence ce motif.

Le voyage-errance : une ligne de force narrative du roman picaresque

Pour les critiques littéraires aussi bien que pour les historiens et les théoriciens de la littérature, le voyage-errance se révèle comme un des *topoi* majeurs de la littérature picaresque. Ainsi, toute personne s'intéressant au picaresque, a en mémoire, certains textes emblématiques dont le voyage-errance demeure non seulement le thème³³ ou le motif³⁴ principal, mais aussi la structure centrale. Il n'entre pas dans notre propos de faire une étude historiographique du voyage en littérature. Il s'agit seulement d'insister sur le fait que *Les Tambours de la mémoire* qui constituent le corpus de base de cette étude, est un roman de voyage-errance, comme *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*, *La vida del Picaro Guzmán de Alfarache*, *El ingenioso Don Quijote de la Mancha...* Il n'y a donc rien d'étonnant à ce que beaucoup de lecteurs contemporains reconnaissent le voyage-errance comme une attitude consubstantielle et essentielle au comportement et au devenir du pícario en général, et à celui des personnages de B. B. Diop en particulier. C'est dire donc que le fil conducteur du roman picaresque, son cadre spatio-temporel, est sans nul doute, le voyage-errance — ce qui est remarquable bien qu'immanent à tout roman picaresque, est la façon dont l'errance vient se joindre, voire se superposer au voyage.

Il est vrai qu'une grande partie de la dynamique interne *des Tambours de la mémoire* repose sur le voyage-errance. En effet, ce voyage-errance qui est scandé par des fuites, des aventures et des rencontres marquées du sceau d'une quête. Ainsi, dès les premières pages de l'œuvre, l'auteur entraîne le lecteur dans l'univers du voyage-errance caractéristique de la vie du pícario. Voici une séquence narrative du roman qui peut retenir, dès l'entame du récit, l'attention du lecteur :

³³ Selon Raymond Trousson le thème est « l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le passage du général au particulier » (Cf. Raymond Trousson, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, coll. « Arguments et Documents », 1981, p. 22.).

³⁴ Le motif, au sens où l'entend Joseph Courtés, apparaît à la fois comme une configuration figurative, discursive, narrative invariante et migratoire pouvant servir de couverture à des thématiques diverses.

Fadel se trouvait depuis quelques années à Wissombo, capitale de l'ancien royaume du même nom. Il avait débarqué un lundi, la veille de son départ, dans mon bureau et m'avait demandé si je pouvais le déposer le lendemain tôt à la gare routière. C'est un type très orgueilleux. Au moment où nous approchions de la gare routière, il m'avait annoncé avec simplicité qu'il allait à la recherche de la reine Johanna Simentho [...] Avant le départ de Fadel pour Wissombo, Ndella avait complètement changé. Elle était devenue pour ainsi dire une autre personne. J'ai toujours trouvé bizarre qu'elle n'ait pas suivi son grand homme à Wissombo. J'aime bien penser parfois par vanité que c'est pour moi qu'elle est restée. Car après tout — pourquoi vous le cacher plus longtemps ? — Ndella et moi avons commencé à nous envoyer en l'air plusieurs mois avant que Fadel quitte Dakar. Pour dire les choses crûment, elle trompait son demi-dieu avec un pauvre mortel comme serviteur³⁵.

Plus loin dans la logique interne de l'œuvre, le lecteur peut relever les passages suivants :

— Mon fils, tu iras loin... [...] — Mon fils, tu iras loin d'ici, comme cette flèche. Très loin d'ici. [...] C'est vrai, ma passion pour Johanna me vaut plus d'ennemis que je ne peux en supporter. Pourquoi m'en veulent-ils tous à ce point ? Oui, aller loin d'ici, mourir à Wissombo, en finir avec... [...] ³⁶ — Ce voyage est dangereux pour toi. Pourtant tu partiras, que tu le veuilles ou non. S'ils l'ont dit, c'est que cela ne peut pas ne pas se faire. C'est ton destin. [...] Les mots se bouscuaient dans la tête de Fadel : « Wissombo... Johanna... loin de leur haine... que de leurs maléfices... » — Ton destin est de partir³⁷.

Commençons par faire remarquer que le voyage-errance dans cette fiction romanesque de B. B. Diop est mis en évidence dans la logique interne de l'œuvre à travers le personnage de Fadel Sarr. Ainsi résulte-t-il de ces fragments textuels que Fadel Sarr, personnage-focalisateur et organisateur de la narration, est le jouet de circonstances qui l'astreignent à partir de Dakar pour le lointain royaume de Wissombo. Bien plus, il faut souligner que ce qui favorise ce départ obsessionnel demeure la fuite, la fuite de cette ville qui lui est devenue insupportable et inhospitalière du fait de la prétendue félonie de sa compagne — qui s'est rendue coupable d'infidélité avec Ismaïla Ndiaye, son meilleur ami — et de la haine invisible dont il est l'objet. Pour lui, partir loin, très loin de cette ville devient un impératif. Par ailleurs, ce qui place davantage Fadel Sarr sous le signe du départ c'est la poursuite d'une quête insolite de l'Autre — dont l'intérêt fondamental est de faire la lumière sur la vie et l'œuvre d'une fameuse reine du nom de Johanna Simentho, qu'on croit

³⁵ Boubacar Boris Diop, *op. cit.*, p. 8-12.

³⁶ *Ibid.*, p. 84.

³⁷ *Ibid.*, p. 85-86.

« *morte mais visible, vivante mais invisible*³⁸ », mieux de faire triompher la vérité de tous les silences — au gré des recherches, aventures et rencontres desquelles il sera tantôt mystifié, tantôt démystifié, à l'image du héros du roman picaresque espagnol. Bien évidemment, nous pensons ici à Don Quijote de La Mancha de Cervantès, qui va sans cesse à la recherche de Dulcinea de Toboso, une femme inaccessible dont il est éperdument amoureux, mais qui n'existe que dans son âme, ses pensées, ses rêves et ses fantasmes. Aussi le recours à cette quête insolite de l'Autre, dans l'œuvre, procède-t-il d'une volonté de l'auteur de faire du voyage-errance une modalité, voire une virtualité narrative caractéristique du récit quel qu'il soit. C'est dire que le ressort essentiel de la dynamique narrative du récit picaresque africain postmoderne, dont *Les Tambours de la mémoire* constituent un corpus exemplaire, se trouve ici associé à l'épreuve du voyage-errance. Il s'agit donc d'une dynamique narrative qui prend l'allure d'un véritable voyage-errance. C'est d'ailleurs en relation avec cette intention mobilisatrice qu'il faut comprendre cette déclaration de Michel de Certeau : « *Tout récit est un récit de voyage*³⁹ ». De là résulte l'un des principaux traits de la poétique du picaresque qui scande la dynamique narrative de cette fiction romanesque de B. B. Diop.

Avant de passer à ce qu'il est convenu d'appeler « tentative de conclusion », il semble judicieux de préciser que le voyage-errance exploré ici et érigé en principe organisateur du récit, se régale d'une pertinence analytique du fait qu'il permet de spécifier une dynamique narrative, qui débouche sur un voyage-errance.

Tentative de conclusion : le picaresque, un véritable invariant de l'imaginaire littéraire

Tentative de conclusion attendu qu'aucune recherche, et encore moins en littérature, n'a le droit de se présenter comme achevée ou parfaite. Ainsi, en prenant la décision d'explorer quelques modalités picaresques de la fiction romanesque africaine postmoderne, nous sommes bien conscient des critiques éventuelles que leur analyse pourrait susciter. En gardant à l'esprit le modèle fourni par le roman espagnol du Siècle d'or, en s'inscrivant dans le sillage des critiques littéraires et des théoriciens de la littérature qui formulent l'hypothèse établissant que tout roman tient lieu d'écriture picaresque, nous soutenons que *Les Tambours de la mémoire*, par l'irruption dans sa dynamique narrative de la thématique du hasard-fatum, de la marginalité et du voyage-errance, a donc de grandes affinités avec la fiction

³⁸ *Ibid.*, p. 28.

³⁹ Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, t. I., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, p. 171.

picaresque espagnole. Bien plus, on admet comme allant de soi que ces modalités du picaresque qui se dessinent dans la dynamique interne de l'œuvre, et qui épousent parfaitement des réalités africaines, déclinent à leur manière la poétique du picaresque qui travaille le projet scriptural de l'écrivain sénégalais.

Un critère apparemment déterminant pour établir l'appartenance d'une œuvre au genre picaresque est évidemment la présence du *picaro*. À considérer isolément la dynamique narrative de cette fiction romanesque de B. B. Diop, une conclusion reste indispensable : l'héritier africain du picaresque n'est pas absolument un gueux, un criminel, un voleur, un tricheur, un menteur, un mendiant. À qui donc tente de parler de roman picaresque africain, la prudence est de mise.

Bibliographie sommaire

ALEMÁN, Mateo, *Histoire de la vie de l'admirable Guzmán d'Alfarache*, traduit de l'espagnol par René Le Sage, d'après le titre original, *La vida del Picaro Guzmán de Alfarache*, [1599 et 1604], Nabu Press, 2012.

CERTEAU, Michel (de), *L'Invention du quotidien. Arts de faire*, t. I., Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990

CERVANTÈS, Miguel (de), *L'Ingénieux Don Quichotte de la Manche*, Tome 1 et 2, traduit de l'espagnol par Aline Schulman, d'après le titre original, *El ingenioso Don Quijote de la Mancha* [1605 et 1615], Paris, Seuil, coll. « Points », 2001.

CHARAUDEAU, Patrick et MAINGUENEAU, Dominique [dir.], *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, coll. « Philosophie Générale », 2002.

DIOP, Boubacar Boris, *Les Tambours de la mémoire*, Paris, L'Harmattan, coll. « Encres noires », [1987], 1990.

JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, traduit du russe, du tchèque, de l'allemand et de l'anglais par Tzvetan Todorov et alii, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1973.

KANE, Momar Désiré, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma africains francophones : les carrefours mobiles*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2004.

MAHER, Eamon, *Jean Sullivan (1913-1980) : La marginalité dans la vie et l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, coll. « Espaces Littéraires », 2008.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, coll. « Lettres supérieures », 1993.

MANSUY, Michel [dir.], *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Paris, Klincksieck, 1971.

MARIL ALBÉRÈS, René, « Renaissance du roman picaresque », dans *Revue de Paris*, 1968, n°15.

MARINO, Adrian, *Comparatisme et théorie de la littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1988.

MENDOZA, Don Diego Hurtado (de), *La vie de Lazarillo de Tormès*, traduit de l'espagnol par Alfred Morel-Fatio et Philippe Bataillon, d'après le titre original, *La vida de Lazarillo deTormes y de sus fortunas y adversidades*, Paris, Aubier, coll. « Bilingues classiques étrangers », 1958.

MONTANDON, Alain, *Le Roman au XVIII^e siècle en Europe*, Presses Universitaires de France, 1999.

PETIT, Jacques, « Permanence et renouveau du picaresque », dans *Positions et oppositions sur le roman contemporain*, Michel Mansuy [dir.], Paris, Klincksieck, 1971

RICO, Francisco, *Historia y crítica de la Literatura Española. Siglos de Oro : Barroco*, vol. 3, Barcelona, Crítica, 1983.

SEWANOU DABLA, Jean-Jacques, *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération* Paris, L'Harmattan, [1986], 2000.

VIVIÈS, Jean, « Le picaresque : concept ou cliché critique », dans *Le Cliché*, Gilles Mathis, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, coll. « Interlangues littératures », 1998.