



HAL
open science

Le personnage abject dans l'œuvre de Libar FOFANA

Mamadou Yaya Sow

► **To cite this version:**

Mamadou Yaya Sow. Le personnage abject dans l'œuvre de Libar FOFANA. Littératures. Université Général Lansana Conté de Sonfonia-Conakry (Guinée), 2021. Français. NNT: . tel-03658642

HAL Id: tel-03658642

<https://hal.science/tel-03658642v1>

Submitted on 4 May 2022

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

République de Guinée

Travail-Justice-Solidarité

UNIVERSITÉ GÉNÉRAL LANSANA CONTÉ DE SONFONIA CONAKRY



ÉCOLE DOCTORALE
SCIENCES HUMAINES ET SOCIALES
Université Général Lansana Conté de Sonfonia

E-mail: edshs.usonfonia@uglcs.org Tél: +224 621 40 53 28 / +224 624 04 37 00

Institution d'origine : Université Général Lansana Conté de Sonfonia Conakry

THÈSE

Présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur ès Lettres et Sciences du langage, option : Littératures africaines

THÈME

Le personnage abject dans l'œuvre de Libar FOFANA

Par

Mamadou Yaya SOW

Sous la direction de

Dr Saâ LENO, Institut Supérieur de l'Information et de la Communication de Kountia/Guinée

Pr Salaka SANOU, Université Joseph KI-ZERBO, Ouagadougou/Burkina Faso

Soutenue le 24 juin 2021

Composition du Jury :

Président : Pr Mamadou Saliou DIALLO, UGLCSC/ Directeur général ISFAD, Guinée

Rapporteur : Pr Adama COULIBALY, Université Félix Houphouët Boigny, Cocody Abidjan/Côte d'Ivoire

Membre : Dr Saâ LENO, Institut Supérieur de l'Information et de la Communication de Kountia/Guinée

Membre : Pr Salaka SANOU, Université Joseph KI-ZERBO, Ouagadougou/Burkina Faso

Résumé

Libar Fofana est l'un des écrivains guinéens qui ont pris le relais de leurs illustres prédécesseurs que sont L. Camara, A. Fantouré, T. Monénembo et W. Sassine. Les six romans qui composent son œuvre, publiés entre 2004 et 2016, se caractérisent tous par la représentation d'un conflit qui se noue autour de la figure des personnages victimes de mépris et de rejet parce que perçus comme abjects à cause d'attributs dont ils sont porteurs et qui sont assimilés à des stigmates. Ce sont les techniques scripturales employées par cet auteur pour représenter ce conflit que cette thèse se fixe pour objectif de cerner en se fondant sur deux approches : la sociocritique et l'interactionnisme symbolique. Après avoir présenté dans une première partie les généralités liées à Libar Fofana et à son œuvre ainsi que les fondements théoriques et méthodologiques sur lesquels repose l'analyse, la thèse cerne les points de vue des acteurs intervenant dans le conflit mis en scène : la deuxième partie rend compte de celui qui provient de la construction sociale à partir des préjugés et des stéréotypes et est source de stigmatisation de personnages perçus comme non conformes à un idéal ou à une norme. La troisième partie cerne la manière dont l'auteur déconstruit cette perception par un point de vue qui valorise les personnages victimes de stigmatisation et la représentation de la révolte de ces derniers qui cherchent à s'affirmer.

Mots clés : abject, abjection, stigmaté, stigmatisation, exclusion, rejet, préjugés, altérité, marginalité, affirmation de soi.

Summary

Libar Fofana is one of the Guinean writers who took over from their illustrious predecessors L. Camara, A. Fantoure, T. Monenembo and W. Sassine. The six novels that make up his work, published between 2004 and 2016 are all characterized by the representation of a conflict that is built around the figure of the characters victims of contempt and rejection because perceived as abject because of attributes they are carriers and who are likened to stigmata. It is the scriptural techniques employed by this author to represent this conflict that this thesis sets itself the objective of defining on the basis of two approaches: socio-criticism and symbolic interactionism. Thus, in addition to presenting in a first part the generalities related to Libar Fofana and his work as well as the theoretical and methodological foundations on which the analysis is based, the thesis identifies the points of view of the actors involved in the staged conflict. : the second part accounts for the one that comes from social construction based on prejudices and stereotypes and is a source of stigmatization of characters perceived as not conforming to an ideal or a norm; the third part identifies the way in which the author deconstructs the latter by a point of view that values the victims of stigmatization and the representation of the revolt of the latter who seek to assert themselves.

Key words: abject, abjection, stigma, stigmatization, prejudices, exclusion, rejection, otherness, marginality, self-assertion

Dédicace

A ma grand-mère Adama Diouldé Diallo

A mon grand-père Thierno Mouctar Sow

Pour leurs précieux soins et l'éducation qu'ils m'ont offerte.

Puisse Dieu les accueillir dans Son Paradis

Remerciements

Pour la réalisation de cette thèse, j'ai bénéficié du soutien de plusieurs personnes à qui je voudrais exprimer ici ma profonde gratitude. Il s'agit de :

- Dr Mamadou Gando Barry, Directeur de l'Ecole doctorale en Sciences Humaines et Sociales et son prédécesseur Pr Ismael Barry, pour leur orientation ;
- Mon directeur de thèse, Dr. Saâ Leno pour ses précieux conseils, ses encouragements et le soutien qu'il m'a accordé durant mes études universitaires ;
- Mon co-directeur, Pr. Salaka Sanou de l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou pour son encadrement et les multiples soins dont il m'a entouré lors de mon séjour à Ouagadougou ;
- Pr Adama Coulibaly, l'examineur de cette thèse pour ses conseils et ses précieuses remarques qui ont grandement contribué à l'amélioration de ce travail ;
- Feu Pr. Boubacar Diallo, mon premier directeur de thèse avec qui j'ai entamé ce travail mais qui n'a pas vu son achèvement. Je prie Dieu, le Tout-Puissant, de l'accueillir dans son Paradis ;
- Mon épouse Issa Tély Baldé qui a su jouer à la fois le rôle de mère et de père pour nos enfants lors de mon séjour de recherche et pour son soutien moral et financier ;
- Nos enfants Zeynabou, Salimatou, Fatoumata Binta et Mamadou Aliou pour avoir pu supporter mes absences répétées ;
- Toute ma famille pour son accompagnement, ses précieux soins et les bénédictions formulées durant toutes les étapes de mon parcours ;
- Mes collègues du département de Lettres modernes ainsi que ceux de l'Ecole doctorale en Sciences humaines et Sociales de l'Université Général Lansana Conté de Sonfonia ;
- Tous les membres du Laboratoire Littératures, Espaces et Sociétés de l'Université Joseph Ki-Zerbo de Ouagadougou ;
- Mes amis Mamadou Baïlo Binta Diallo, Pierre NDwayo, Mme Elisabeth Degon, Mme Safiatou Diallo (fondatrice du CIRI), Saïdou Diallo et Abdoulaye Doumbouya pour leur aide à la documentation, leur soutien et les précieux échanges que nous avons eus tout le long de ce travail.

Table des matières

Résumé.....	i
Summary.....	ii
Dédicace.....	iii
Remerciements.....	iv
Table des matières.....	v
INTRODUCTION.....	8
PREMIERE PARTIE.....	20
CADRE DE L'ETUDE, FONDEMENTS THEORIQUES ET METHODOLOGIQUE.....	20
Chapitre I : Libar Fofana et l'abject.....	22
1.1 Libar Fofana et la littérature guinéenne : entre continuité et rupture.....	22
1.1.1 Un romancier au cœur des problèmes de son pays.....	24
1.1.2 Libar Fofana, un écrivain original qui bouscule les codes.....	26
1.2 L'abject, l'abjection et les notions périphériques.....	37
1.2.1 Etat des lieux de travaux sur de notions mettant en exergue un écart à la norme.....	37
1.2.1.1 <i>L'abject et l'abjection</i>	37
1.2.1.2 <i>Les notions périphériques : horreur, grotesque, démesure, marge, maladie, stigmat</i> e.....	44
1.2.2 Intérêt du sujet.....	71
1.2.2.1 <i>Contexte</i>	71
1.2.2.2 <i>Position du problème</i>	73
1.2.2.3 <i>Questions de recherche</i>	75
1.2.2.4 <i>Hypothèses</i>	75
1.2.2.5 <i>Objectifs</i>	76
Chapitre II : Fondements théoriques et méthodologiques.....	78
2.1 Approches théoriques.....	78
2.1.1 La sociocritique.....	78
2.1.2 L'interactionnisme symbolique.....	86
2.2 Définitions de concepts et procédés d'appréhension du profil du personnage abject.....	95
2.2.1 L'abject : d'une notion à valeur morale et absolue à une figure en déploiement dans un type de personnage.....	95

2.2.3 L'abjection	101
2.2.4 Méthode d'appréhension du profil du personnage abject	104
DEUXIEME PARTIE	117
DE LA MISE EN SCENE DE MOTIFS REPULSIFS A LA CONSTRUCTION DE L'ABJECT	117
Chapitre III : Le personnage abject comme victime d'une forme de regard.....	121
3.1 De la représentation du corps monstrueux à la satire de l'intolérance et des préjugés	123
3.1.1 La caricature comme mode d'amplification de la laideur physique.....	125
3.1.2 Le corps malade comme facteur d'exclusion	134
3.2 Stéréotypes et abjection des identités minoritaires	146
3.2.1 La naissance et le genre, sources de hiérarchisation sociale et de rejet.....	149
3.2.2 Déviance et problèmes d'insertion	161
Chapitre IV : Cadre spatio-temporel de la stigmatisation.....	175
4.1 Espace de la stigmatisation et accréditation de la fiction par l'effet de réel.....	176
4.1.1 Un discours dans et sur l'espace, reflet de l'idéologie d'un milieu déterminé	178
4.1.2 La double fonction de l'espace : lieu d'exclusion et de refuge.....	190
4.2 Les marginaux et le temps : un rapport complexe.....	204
4.2.1 La marginalité à l'épreuve de l'histoire	204
4.2.1 La vie des marginaux : une existence réglée par l'alternance jour/nuit.....	214
TROISIEME PARTIE	229
INVERSION DE LA PERCEPTION SUR LE PERSONNAGE ABJECT ET AFFIRMATION DE SOI	229
Chapitre V : Déconstruction des normes et remise en cause de la perception de l'opinion dominante sur le personnage abject.....	233
5.1 Vers une réhabilitation de l'image des marginaux	236
5.1.1 Discours de mise en valeur du personnage abject et réfutation de son anormalité supposée	237
5.1.2 L'acceptation des marginaux comme forme de réparation et de réinsertion	252
5.2 Dénonciation des abus et de la violence de l'opinion dominante	260
5.2.1 Le rejet des coutumes comme signe de révolte	261
5.2.2 La satire de l'exploitation et de la violence envers les couches vulnérables	274
Chapitre VI : Critique de la raison normative et invention de soi.....	290

6.1 Le renversement des figures d'autorité.....	291
6.1.1 Critique des figures familiales et remise en cause du modèle d'organisation patriarcale	293
6.1.2 La parodie des figures sociales comme dénonciation de l'arbitraire.....	304
6.2 De la construction d'un nouveau monde.....	317
6.2.1 La valorisation de soi.....	318
6.2.2 Des stratégies de défense de la liberté individuelle.....	331
CONCLUSION	345
BIBLIOGRAPHIE.....	351
INDEX DES AUTEURS.....	365
ANNEXE : RESUME DES ROMANS DU CORPUS	368
<i>Le Fils de l'arbre</i>	<i>368</i>
<i>Nkөрө</i>	<i>369</i>
<i>Le Cri des feuilles qui meurent.....</i>	<i>371</i>
<i>Le Diable Dévot</i>	<i>371</i>
<i>L'Etrange rêve d'une femme inachevée.....</i>	<i>373</i>
<i>Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va</i>	<i>374</i>

INTRODUCTION

De tous temps les romanciers se sont préoccupés à peindre dans leurs œuvres les problèmes qui assaillent leurs sociétés. Que ce soit à travers les personnages qu'ils créent, leur manière de construire une catégorie spatio-temporelle qui sert de cadre de déroulement à l'histoire qu'ils mettent en scène ou les thèmes qu'ils abordent, leurs œuvres portent souvent des traces qui dénotent de l'inscription de celles-ci dans le social et révèlent leur prise de position sur les problèmes de leur peuple. Comme le remarque T. Kabanda (2009), « *Le romancier [...] crée son propre univers historique en s'inspirant des événements réels qui ont caractérisé une époque donnée ou à partir des discours sociaux repérables dans le temps et dans l'espace.* » (Kabanda (2009) in Tchassim, 2016 : 7)¹. Ce que confirme K. Tchassim (2016) lorsqu'elle affirme que « *la littérature puise ses sources dans le social, ce social qui offre les faits, s'opère à une époque donnée, celle de l'écrivain qui le situe dans un contexte donné.* » (Tchassim, 2016 : 7).

Au nombre de ces problèmes qui servent d'inspiration aux écrivains figure en bonne place la condition des marginaux, ces individus qui vivent rejetés ou ignorés de l'ensemble de la société à cause de la maladie, de la pauvreté et quelquefois de leur apparence physique ou de leur personnalité.

Ainsi, Victor Hugo (1862) peint de manière réaliste la situation de ces êtres différents dans la France du XIX^{ème} siècle, s'efforçant d'exposer comment l'indifférence, la misère et la coercition sociales peuvent pousser l'individu vers l'infamie. Hugo montre également que le salut de ces individus ne pourrait venir que d'un humanisme de la société qui se traduirait par un effort pour leur instruction et la prise en compte de leurs préoccupations personnelles.

La littérature africaine n'est pas en reste dans la représentation de cette situation où les conditions des marginaux sont passées au peigne fin pour dénoncer l'intolérance et l'hypocrisie sociales. Ainsi *La Grève des battù* (1976) d'A. Sow Fall met en scène l'acharnement de Mour Ndiaye, le directeur du service de la salubrité publique et qui convoite le poste de vice-président de la République, contre les mendiants qui ont envahi les rues de Dakar avec leurs sébiles pour mendier de quoi vivre. Ces indésirables aux yeux de

¹ Le mode de référence Auteur-date, la dimension des marges (2,75) et la place réservée à la table des matières et à l'annexe sont des recommandations de l'Ecole doctorale en Sciences humaines et sociales.

Mour Ndiaye, de son adjoint Kèba, ainsi que des touristes qui se plaignent de les voir partout, vont être poursuivis et traqués pour dégager des lieux publics qu'ils aiment occuper. Perçus comme de la souillure, ils sont installés loin de la ville dans un espace appelé « *les parcelles assainies* » (Sow Fall, 1976 : 149). Pourtant, ils ne tardent pas à prendre leur revanche sur l'homme qui leur a montré tant d'hostilité. En effet, les marabouts consultés par Mour Ndiaye lui prescrivent, comme sacrifice à faire pour obtenir le poste qu'il convoite, l'immolation d'un bœuf dont la viande est à distribuer aux mendiants. Il est ainsi obligé de déployer beaucoup d'efforts pour se réconcilier avec ceux qu'il a maltraités et humiliés en se déplaçant dans leur nouvel espace et en leur donnant de l'argent. Il espère par ce geste leur faire occuper les lieux publics qu'ils investissaient auparavant, juste le temps de prendre son sacrifice. Mais les mendiants se montrent dignes et refusent sa proposition. Ils remportent ainsi la victoire contre ceux qui transforment leur situation précaire en crime qu'il faut punir.

Pour le cas spécifique de la littérature guinéenne, cette prise en compte de la situation des individus victimes de discrimination peut trouver une illustration à travers *Saint Monsieur Baly* (1973) de W. Sassine. Dans ce roman, l'écrivain guinéen peint l'atmosphère d'hostilité dans laquelle vivent Monsieur Baly et les mendiants auxquels il apporte son soutien. Cette hostilité est d'autant plus grande, qu'à la pauvreté de ces mendiants et à l'isolement de Monsieur Baly s'ajoute la lèpre qui sévit dans le groupe. Entouré de figures marginales comme François le lépreux et Mohamed l'aveugle, il réussit, malgré les difficultés qu'il rencontre, à changer symboliquement sa situation de paria en saint (d'où le titre du roman) en construisant une école, véritable temple du savoir qui permettra de faire reculer l'ignorance parmi les démunis.

Mais, cette hostilité crée souvent une situation conflictuelle où ces individus victimes de discrimination, d'exclusion et de violence au sein de leur groupe social d'appartenance, cherchent à renverser cette situation pour s'affirmer. Ce qui semble mieux s'exprimer dans la littérature guinéenne à travers l'œuvre de Libar Fofana. En effet, dans tous les romans de Fofana², il est question de l'existence des personnes stigmatisées au sein de leur société. L'accent y est mis sur les relations tendues que ces individus pris pour non conformes à l'idéal et à l'identité de référence de la société dans laquelle ils vivent entretiennent avec

² Ce sont, par ordre de parution, chez Gallimard (Paris) : *Le Fils de l'arbre* (2004), *Nkörö* (2005), *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007), *Le Diable Dévot* (2010), *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (2012), *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016).

ceux qui s'érigent en normaux. On assiste ainsi à une tension entre deux entités qui s'observent et se perçoivent mutuellement comme étant chacune une menace pour l'autre, la première craignant l'effondrement des codes construits et posés comme référence, la seconde dénonçant l'hypocrisie qui entoure certains codes sociaux perçus comme un frein à l'épanouissement personnel.

Cette manière de représenter une tension entre des individus stigmatisés et ceux qui se disent normaux permet de dire que, dans ses romans, Libar Fofana met en scène le conflit qui se noue autour de personnages perçus comme abjects.

Aussi importe-t-il de cerner les contours de cette catégorie de personnage en indiquant les éléments qui entrent dans sa caractérisation. Pour ce faire, il est nécessaire de partir de la définition de l'abject dans son sens général afin d'aboutir à cette question spécifique qui intéresse cette thèse.

Ainsi, pour J. Kristeva qui tente de théoriser la notion d'abjection dans *Pouvoir de l'horreur, essai sur l'abjection* (1980), l'abject apparaît comme « *ce qui perturbe une identité, un système, un ordre* » (Kristeva 1980 : 12) ou encore « [ce qui] *est là tout près mais inassimilable* » (Kristeva, 1980 : 9).

Du point de vue de cette critique l'abject apparaît comme une notion à valeur absolue applicable à toute entité dans laquelle une conscience perçoit un écart par rapport aux valeurs qu'elle considère comme référence ; l'abject, c'est ce qui dérange. La généralisation dans la définition de Kristeva s'exprime à travers l'adjectif démonstratif « ce » qui montre la multiplicité des domaines où l'on peut user de ce terme.

D'ailleurs, T. Belleguic (1992), abondant dans le même sens que Kristeva, donne plus de détails à sa définition en remplaçant cet adjectif par l'énumération de champs d'application du terme en guise de précision. Pour lui, en effet,

l'abject dépasse [...] la seule relation à la saleté (champ du physiologique), à la bassesse de condition (champ du social), ou à l'exclusion du collectif (champ du politique), pour circonscrire une problématique plus générale : ce qui rend abject est le signe d'une fonction fondamentale qui est de l'ordre de la perturbation. (Belleguic, 1992 : 7).

L'abject serait donc une notion utilisable dans plusieurs domaines pour mettre l'accent sur une rupture entre un déjà-là admis et une altérité qui s'en écarte.

En plus d'avoir une valeur abstraite et absolue, le terme est souvent utilisé dans le domaine esthétique pour désigner, en matière d'art, une nouvelle manière de faire, une rupture d'avec les anciens canons artistiques. Dans ce cas, c'est souvent son dérivé « abjection » que l'on voit apparaître pour désigner une pratique, une action, et non plus un état. C'est ainsi que J. Kristeva (1980), analysant des œuvres littéraires renouvelant l'écriture en Europe, se focalise sur celles de L. F. Céline. Elle conclut que chez cet auteur atypique, il peut être déduit une poétique de l'abjection caractérisée par un style nouveau allant, par exemple, d'une syntaxe imprimant à ses phrases un rythme tout particulier à la surabondance du parler familier et oral dans ses romans. Il faudrait y ajouter sans doute la thématique de l'antisémitisme assumé par l'auteur et qui fait de Céline une sorte de paria de la littérature française.

Sur ce plan, l'abjection dont parle Kristeva peut être rapprochée au postmodernisme dans la mesure où ce dernier rend compte, sur le plan esthétique, d'une rupture, d'un décalage entre un art ancien et ses règles et un art nouveau qui refuse de se laisser enfermer dans les canons modernes et leur ordre rigide. Voilà pourquoi il est possible de mettre un lien entre le point de vue de Kristeva sur l'abjection et celui d'A. Coulibaly sur le postmodernisme. Dans un ouvrage intitulé *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire* (2017), Coulibaly, se penchant sur un corpus de base de quatorze romans produits à la fois par des hommes et des femmes³, montre ce qui peut y constituer des manifestations d'une écriture postmoderne. Entre autres caractéristiques de cette écriture, il note un penchant pour le recyclage, l'hyperréalisme, l'intermédialité, la déréalisation et l'autoréflexivité.

Mais l'abject, c'est aussi une notion qui a une valeur morale. D'ailleurs, cette valeur est celle que mettent couramment en avant les dictionnaires où il est synonyme de « *bassesse* [qui] *suscite le mépris.* » (Grand Larousse illustré 2016 : 34) ou de ce qui est « *digne du plus grand mépris, qui inspire une violente répulsion.* » (Le Nouveau Petit Robert de la langue française, 2009 : 5). Cette dimension du terme fournit les premiers éléments de définition du « personnage abject » qui fait l'objet de cette thèse. En effet, l'abject, dans son sens moral est utilisé pour désigner un comportement ou un acte posé par un individu. On dira par exemple d'une personne qu'elle a commis un crime abject pour indiquer le caractère hideux,

³ On peut citer parmi eux : T. Monénembo, S. Labou Tansi, H. Lopès, M. Bandaman, A. Kourouma, C. Béyala et W. Liking.

horrible et hautement répréhensible de celui-ci. On dira aussi d'une personne qu'elle a des manières abjectes en décrivant le comportement de quelqu'un qui mène une vie non conforme aux valeurs, aux normes sociales, un déviant. Quand ce type de comportement ou d'actes enfreignant la morale sociale sont récurrents chez l'individu, il est souvent lui-même qualifié d'abject pour signifier sa mise au ban de la société. Dès lors, apparaissent les premiers éléments de caractérisation du personnage abject. Il s'agit avant tout de ce type de personnage dont les actes et le comportement sont répréhensibles au point d'être indexé par l'entourage comme quelqu'un d'« anormal », d'infâme, de vil, d'indigne, de répugnant, de méprisable, etc.. A cet égard, la réaction à son encontre peut aller du blâme à la violence parce qu'il est qualifié de menace contre l'ordre établi et est jugé susceptible de corrompre les bonnes manières et d'instaurer un désordre.

Cette réaction de l'entourage permet d'élargir les caractéristiques du personnage abject parce qu'elle instaure une limite entre deux catégories d'individus : une première considérée comme normale, faisant figure d'étalon qui a valeur d'unité de mesure de la conformité ; une seconde qui est anormale, donc perçue comme un écart, une marge où il n'est pas souhaitable de se retrouver sous peine d'être taxé d'autre, rejeté, exclu ou stigmatisé. Or, à observer de près, la moralité n'est pas le seul facteur qui fait d'un individu un être « anormal ». Beaucoup d'autres caractéristiques peuvent être à l'origine de cette désignation : l'aspect physique, l'état de santé, la condition sociale et même l'état d'esprit. Ce qui est en jeu dans cette catégorisation, c'est un ensemble de mécanismes qui prennent en compte « le champ du social » (bassesse de la condition) et « le champ du politique » (exclusion du collectif) dont fait allusion T. Belleguic dans sa définition de l'abject notée plus haut.

De par sa caractérisation comme une figure qui déçoit une attente, le personnage abject est synonyme d'individu « marginal ». C. Noille-Clauzade, dans sa contribution à l'ouvrage collectif *Théorie des marges littéraires* (2005), indique qu'à l'origine du « marginal » se trouve le mot marge qui, dans ses nombreux domaines d'emplois (pictural/typographique, militaire, politique, ecclésiastique, géopolitiques, astronomique, scientifique, etc.), renvoie à une limite, à un point qui marque la séparation entre la norme admise et ce qui s'en écarte, entre un centre jugé comme référence et une périphérie perçue comme hors cadre. Réduit à une dimension sociale et politique et rapporté au personnage, le marginal est ainsi un être qui n'entre pas dans les canons permettant d'assurer la cohésion d'un système.

Au demeurant, le personnage abject peut être défini comme tout personnage qui déçoit une attente dans le cadre d'une interaction avec autrui. Il est un personnage marginal. Mais sa marginalité est le produit d'une interprétation de certains de ses attributs par une instance de légitimation qui l'exclut de la sphère de la normalité et le stigmatise. On dira aussi que le personnage abject entre dans la catégorie de ceux que les sociologues qui travaillent sur la stigmatisation et l'exclusion sociale tel que E. Goffman (1975) appellent des individus porteurs de stigmates, c'est-à-dire de caractéristiques provoquant diverses réactions négatives. Dans cette catégorie, peuvent être rangés les nombreux personnages de romans qui présentent aux yeux de leur entourage une certaine laideur, une démesure, une maladie incommode, une malformation congénitale, la folie, la déviance, etc. Ce sont également des personnages, au physique et au comportement acceptables mais dont la marginalité est occasionnelle. Ce qui veut dire qu'aux yeux de l'instance de légitimation, ils sont marginaux à cause de leur condition sociale (naissance, genre, catégorie professionnelle, niveau de vie, etc.). Ainsi, le personnage abject se définit globalement dans un rapport de pouvoir où le regard de l'opinion dominante instaure les règles du jeu.

Des travaux sur l'abject et l'abjection (terme duquel les chercheurs ne le séparent pas souvent) existent. Mais ce sont souvent des ouvrages théoriques tel que *Pouvoirs de l'horreur, essai sur l'abjection* (1980) de J. Kristeva dont la préoccupation est de théoriser l'abjection. Il existe aussi quelques travaux, dans le domaine littéraire, qui essaient de saisir la représentation de l'abjection par des auteurs. On peut citer en guise d'exemple, la thèse de J. Folio intitulée *La poétique de l'abjection dans la littérature gothique américaine post moderne : le cas de Stephen King (1947-), Peter Straub (1943-) et Chuck Palahniuk (1962-)*, qui s'intéresse, entre autres aspects, à la thématique du double que revêt dans les romans de son corpus l'abject perçu à la fois comme provoquant la répulsion et attirant. On peut également mentionner le mémoire de J. Tremblay-Devirieux intitulé *L'abjection dans les récits de N. Arcan* (2012) et qui analyse la manière dont cette auteure canadienne rapporte la figure de l'abject à la femme et la fonction qu'elle revêt dans ses textes. Quant à Baillargeon (2007), elle étudie, dans un article consacré au roman *Baise-moi* de la romancière canadienne V. Despentès, la manière dont le féminisme se sert de la figure de l'abject pour subvertir les normes dans le rapport de domination entre l'homme et la femme. Enfin, il y a lieu de mentionner l'article de T. Belleguic, « Figures et pouvoirs de l'abject :

Le Neveu de Rameau ou les avatars de Narcisse » (1992), qui met l'accent sur ce que l'abject a de lien avec l'altérité.

Des travaux faisant explicitement cas de ces notions existent également dans la littérature africaine. Ils se rapportent souvent à une conception morale de l'abjection. Ainsi, chez M. F. Chitour, dans *Politique et création littéraire dans les romans africains d'expression française postindépendance* (1998), il est question de l'abjection en décrivant les pulsions sexuelles des dirigeants peints par les romanciers H. Lopès et Labou Tansi. M. Y. Sow, dans *Ecriture de l'animalité et description de la condition humaine dans Le Récit du cirque... de la vallée des morts d'A. Fantouré et La vie et demie de Sony Labou Tansi* (2015) se penche également sur l'abjection en évoquant les comportements dénotant d'un rabaissement moral des personnages sur les plans sexuel et alimentaire surtout. S'ils font cas de l'abject ou plutôt de l'abjection, cela se limite à une évocation et ne concerne pas la matrice principale de leurs travaux.

Ces travaux peuvent être reliés à d'autres qui, s'ils ne s'intéressent pas directement à l'abject/l'abjection, y revoient, en mettant l'accent sur des notions proches comme l'horreur, le grotesque, la maladie et la marginalité.

L'horreur est abordée dans un ouvrage collectif intitulé *Les écritures de l'horreur en littératures africaines* (2016). Cet ouvrage rassemble des contributions qui analysent le déploiement de cette figure dans des œuvres de la littérature africaine en s'intéressant autant à l'aspect thématique qu'à l'écriture. Souvent les contributeurs notent le rapport étroit que l'horreur entretient avec l'abjection. Tel est notamment le cas de E. Nonga qui trouve en l'horreur du terrorisme mis en scène par R. Boudjedra dans *Les Funérailles*, une forme d'abjection que dénotent les exécutions macabres et autres actes indécents comme les viols et les tueries d'enfants perpétrés par les terroristes. L. Rasoamanana, elle, en s'intéressant à ce que l'ironie apporte dans la représentation de l'horreur de l'esclavage dans *Nerf de bœuf* de Nassur Attoumani, souligne l'abjection qui caractérise les esclavagistes et ceux qui cherchent à se venger d'eux : tous violent, torturent et tuent de façon affreuse. Enfin K. J. Diama montre que dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi, l'horreur dénotant d'une abjection associée aux divers dérapages des guides – mais aussi de Martial, cette figure trouble –, est transfigurée en beau par diverses stratégies d'écriture.

Quant au grotesque, s'il a fait l'objet d'une importante analyse de M. Bakhtine (1970) qui s'intéresse à sa spécificité dans l'œuvre de F. Rabelais, K. Tchassim (2015) montre qu'il est un élément important de l'écriture de S. Tchak dans *La Fête des masques*. Elle explique comment le grotesque s'y déploie à travers le carnavalesque qui se dégage de l'exagération caractéristique des errements et de la dépravation de la société mise en scène par le romancier.

Les travaux relatifs à la maladie pouvant être rapprochés de l'abject ou de l'abjection sont ceux qui établissent un lien entre maladie et marginalité. Nombreux sont les critiques qui s'intéressent à ce lien dans la littérature africaine. On peut citer en guise d'exemple, des contributions contenues dans l'ouvrage collectif dirigé par J. Bardolph et intitulé *Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire* (1994). Ainsi, J. Chevrier soutient que dans l'œuvre de W. Sassine, la maladie et la souffrance prennent la forme d'un prix à payer pour atteindre le salut et la purification. Quant à A. Wynchank, elle s'intéresse à la marginalité de Magamou, héros du roman *La Plaie* (1960) de Malick Fall. Elle soutient que cette marginalité que lui confèrent sa plaie et sa personnalité trouble revêt plusieurs symboliques au nombre desquelles peuvent être notées la disparition de l'ancien monde qui était la zone de confort du héros, « *le conflit entre l'individu et la société* » (Wynchank, 1994 : 283-284) ainsi que l'acceptation de sa différence par rapport au reste du monde. Enfin S. Lee, s'intéresse à la femme comme figure marginale et dont la folie, dans les œuvres de certaines romancières et novellistes africaines, prend la forme d'un comportement étrange causé par les souffrances qu'il subit dans son milieu. Cette folie est également pour elle un moyen de libération de l'emprise de la société qui en fait un être périphérique par rapport à l'homme représentant le centre qui la gouverne.

Pour ce qui est de la marginalité, l'article de C. Sadai, « Marge et marginaux chez T. Monénembo » (2006), est d'un grand intérêt dans la mise en relation entre ce terme et celui de l'abject. La critique y répertorie, en effet, une large gamme de personnages pouvant correspondre à la catégorie de l'abject. Prenant l'hypothèse de la marginalité comme voie narrative dominante dans *Pelourinho* (1995), *Cinéma* (1997) et *L'Aîné des orphelins* (2000), elle remarque le foisonnement de personnages aux corps monstrueux, de malades, de transgresseurs de la norme, d'enfants tueurs, etc. évoluant dans un climat précaire.

Il existe donc de nombreuses recherches qui abordent la question de l'abject et de l'abjection en général ou dans le domaine esthétique et littéraire ainsi que des travaux sur des notions voisines pouvant être mis en rapport avec le personnage abject qui préoccupe cette thèse. Mais dans le domaine de la littérature africaine, si la relation entre le personnage abject – souvent désigné par le terme marginal ou non-conforme – et son entourage sont abordés, les travaux ne s'appesantissent pas nécessairement sur les stratégies mises en place par ce type de personnage pour déconstruire les codes qui fondent sa marginalité et s'affirmer. Il n'y a généralement que la révolte des femmes (qui entrent dans cette catégorie de personnages perçus comme abjects) qui fait l'objet d'une analyse approfondie en indiquant la manière par laquelle elles tentent de prendre la parole et de s'émanciper du joug des hommes.

Pour pallier ce manque, cette étude lie le déploiement de ce type de personnage atypique et les enjeux de la stigmatisation sociale dans l'œuvre, peu étudiée, de Libar Fofana. Aussi, dans le cadre de cette thèse de doctorat, le sujet est : « *Le personnage abject dans l'œuvre⁴ de Libar Fofana* ».

Qu'est-ce qui motive le choix de ce sujet ?

Le choix d'un tel sujet est motivé par la volonté d'explorer un champ qui a suscité notre curiosité dans l'élaboration du mémoire de master⁵. En effet, l'un des constats faits à cette occasion a été que l'abjection figure parmi les comportements présentés par Fantouré et Labou Tansi comme signes d'animalisation de la société. En voulant trouver une définition de ce terme, l'examen de celles données par les dictionnaires n'a pas donné satisfaction. Alors, une exploration de l'Internet, a permis de découvrir des travaux y afférent. Au nombre de ces travaux, il y avait les thèses de J. M. Chitour, J. J. Folio et le mémoire de master de J. Tremblay-Devirieux cités plus haut. Ces travaux se référaient tous à l'ouvrage théorique de J. Kristeva qu'ils présentent comme le premier à explorer systématiquement cette notion.

La consultation de ce dernier a permis de noter que la notion d'abjection renvoyait à une réaction face à ce qui est abject et que l'abject allait au-delà du sens de « *ce qui est vil, bas, moralement détestable* » que lui donnent les dictionnaires, pour prendre la forme d'un

⁴ Le corpus de cette étude sera constitué par les six romans de Fofana cités plus haut en note de bas de page.

⁵ Mémoire soutenu en 2015 et portant sur la relation entre écriture de l'animalité et description de la condition humaine dans *Le Récit du cirque...* d'A. Fantouré et *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi.

mot-valise où l'on peut ranger tout ce qui est caractérisé comme une altérité à laquelle on ne peut s'accommoder.

Dès lors, il s'est avéré intéressant de comprendre dans quelle mesure cette notion de menace qui entoure l'abject peut être mise en rapport avec la stigmatisation de certains individus que la société rejette à cause de leur écart par rapport à son idéal et la réaction de ces derniers à cette forme d'hostilité et de domination. Il restait à réunir un corpus assez important et original pour en faire le sujet d'une thèse. Notre ancien directeur de thèse, le défunt Pr. Boubacar Diallo, spécialiste du roman guinéen, a alors suggéré l'œuvre de Libar Fofana. La lecture de celle-ci a permis de constater qu'elle était bien indiquée pour aborder la question. Cela s'explique, entre autres, par le fait qu'elle est relativement importante (six romans au total). Elle présente une certaine régularité : elle est uniquement constituée de romans mettant toujours en scène des personnages renvoyant à la catégorie dont se préoccupe cette étude et en jouant du contraste entre l'humour, l'ironie et le pathétique comme fondement de la satire. Il y a ainsi une possibilité de dégager une certaine poétique qui caractérise cette œuvre dans la représentation du personnage abject. Enfin, elle n'a fait que l'objet de peu d'études : une investigation dans des bibliothèques ainsi que sur Internet n'ont permis de trouver que des articles de presse et des notes d'éditeur portant sur la biographie de l'auteur ou le résumé de ses romans. Ce sont donc ces différents éléments qui ont motivé le choix et la formulation de ce sujet.

En le choisissant, la question de recherche qui se pose est la suivante : Comment lire le déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana ?

Cette question principale soulève à son tour les questions secondaires qui suivent :

- Par quelles techniques et stratégies d'écriture Libar Fofana représente-t-il le personnage abject ?
- Sur quelles figures représentatives de ce type de personnage se focalise-t-il ? Pourquoi ?
- Par quels moyens des sujets considérés comme abjects dans ses romans cherchent-ils ou parviennent-ils à s'émanciper dans une société où ils sont mal perçus ?

Deux hypothèses font figure de réponses préalables à ces questions de recherche. La première est que le déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana rend compte d'une conflictualité autour des normes et des valeurs.

La seconde postule que, par les techniques scripturaires qu'il met en œuvre, Libar Fofana réussit à traduire, à travers la fiction romanesque, les enjeux de la stigmatisation tels qu'ils existent dans la société.

L'objectif général poursuivi dans cette thèse est d'analyser et d'interpréter le sens émanant du déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana.

De cet objectif général découlent trois objectifs spécifiques que sont :

- Etudier les techniques scripturaires par lesquelles Libar Fofana appréhende le personnage abject.
- Etablir un rapport entre la représentation de l'abject tel qu'il se déploie à travers une catégorie d'individus (les marginaux) et la satire sociale.
- Cerner les moyens mis en œuvre par cette catégorie d'individus pour s'affirmer.

Pour répondre aux différentes questions, vérifier les hypothèses et atteindre les objectifs fixés, il sera procédé à une analyse de contenu en s'appuyant principalement sur la sociocritique, approche qui prend en compte la socialité du texte littéraire, « *permet d'analyser les faits sociaux, les rapports de force et les tensions à l'intérieur de la société* » (Tchassim, 2016 : 12) et consiste

à ouvrir l'œuvre [littéraire] du dedans, à reconnaître ou à produire un espace conflictuel où le projet créateur se heurte à des résistances, à l'épaisseur d'un déjà là, aux contraintes d'un déjà fait, aux codes et modèles socio-culturels, aux exigences de la demande sociale, aux dispositifs institutionnels. (Duchet, 1979 : 4).

L'intérêt de cette approche, surtout dans la manière dont la conçoit C. Duchet par exemple, vient de sa capacité à jeter un pont entre littérarité et inscription du texte littéraire dans le social. De ce fait, elle n'ignore pas les recherches intéressantes réalisées dans des domaines comme la narratologie et la sémiotique, disciplines fournissant, entre autres, des éléments importants dans l'étude du personnage qui est au centre de cette thèse. Elle refuse également de se cantonner à un immanentisme qui tente d'ignorer l'ancrage social du texte littéraire.

Mais cette thèse met aussi l'accent sur l'interaction entre les personnages et tente d'expliquer la manière dont cette interaction est au centre de la définition du personnage abject. Elle cherche également à appréhender des types de comportements adoptés par ce personnage perçu comme abject pour déconstruire les préjugés et s'affirmer. Or, il existe une approche qui met ce type de sujet au centre de ses préoccupations. Il s'agit de

l'interactionnisme symbolique. Largement utilisée dans les domaines de la sociologie et de la psychologie sociale, elle aide à comprendre le rapport entre l'exclusion sociale et le soi par l'analyse des relations entre acteurs, leurs interactions au cours desquelles apparaissent leurs points de vue sur la situation sociale. L'interactionnisme symbolique sera donc utilisé dans cette thèse mais à titre d'approche d'appoint.

Ce travail s'articule en trois parties. La première comportant les deux premiers chapitres est constituée par les préliminaires, les considérations générales qui servent à fixer un cadre et à donner des précisions sur des aspects de l'analyse à effectuer. Elle comporte de ce fait des informations sur l'auteur, sur le corpus, fait une recension de l'écrit pour permettre de dégager une problématique. Elle est également l'occasion de présenter dans les détails les approches utilisées pour l'analyse, à savoir la sociocritique et l'interactionnisme symbolique, de définir les concepts clés du sujet pour donner une idée claire du sens qu'ils prennent dans cette recherche.

La deuxième partie montre à travers les techniques d'écriture utilisées par Libar Fofana la manière dont l'abject relève d'une construction sociale fondée sur les préjugés et les normes en vigueur produisant de l'intolérance. Ainsi, le troisième chapitre, analyse la manière dont se manifeste dans le roman fofanaen la stigmatisation qui prend naissance de la considération de certaines catégories de personnages comme s'écartant de l'idéal identitaire de ceux qui se considèrent comme normaux. Le quatrième chapitre examine la manière dont le cadre spatio-temporel est construit par l'auteur pour refléter et porter la marque de cette stigmatisation.

La troisième partie appréhende les procédés de déconstruction du point de vue de l'opinion dominante sur la figure de l'abject dans les romans de Libar Fofana. De ce fait, le cinquième chapitre s'attèlera à présenter une redéfinition de l'abject en deux temps. Le premier consiste en une réfutation de l'image négative collée aux personnages stigmatisés en lui opposant une autre qui est positive venant du narrateur ou de personnages présentés comme évolués, débarrassés de tout préjugé et de toute forme d'intolérance. Le second consiste à réorienter la figure de l'abject vers des personnages réputés porteurs d'une certaine autorité dans la société à cause de leurs comportements jugés néfastes pour l'émancipation de l'individu. Cette critique des figures d'autorité s'accompagne d'une remise en cause de pratiques culturelles dont ils sont les garants. Le sixième chapitre expose, quant à lui, l'attitude des personnages victimes de stigmatisation qui cherchent à s'affirmer.

PREMIERE PARTIE

CADRE DE L'ETUDE, FONDEMENTS

THEORIQUES ET METHODOLOGIQUE

Cette première partie est composée de deux chapitres qui permettent de présenter les éléments de base utiles à la compréhension et à la précision du sujet. Ainsi, dans le premier, il est question de Libar Fofana et de son œuvre pour montrer la place qu'il occupe dans la littérature guinéenne. Ce chapitre explore également les travaux qui ont eu à traiter de sujets ayant un lien avec le personnage abject qui intéresse cette thèse : d'abord l'abject et l'abjection dont il est une forme de déploiement dans les textes ; ensuite des notions voisines à ces deux termes comme l'horreur, le grotesque, la maladie et la marginalité. Cette exploration permet de dégager les questions qui n'ont pas encore été abordées dans ce domaine pour pouvoir poser la problématique et préciser l'orientation de ce travail. Le second chapitre traite des fondements théoriques et méthodologiques qui supportent l'analyse de la conflictualité caractérisant le déploiement du personnage abject dans les romans de Libar Fofana. Il s'agit de la présentation des approches que la nature de ce sujet impose (cadre théorique), de la définition des concepts clés du sujet, de la précision des contours du personnage abject, de l'indication des figures qui le composent et des méthodes de leur appréhension, pour donner plus de clarté au travail (cadre conceptuel).

Chapitre I : Libar Fofana et l'abject

Ce premier chapitre aborde le cadre d'étude de la thèse par une présentation de Libar Fofana en situant son œuvre dans le paysage littéraire guinéen. Des études sur l'œuvre de cet auteur n'existant pas au moment où cette étude se réalise -du moins à notre connaissance-, cette présentation est suivie d'une revue de la littérature qui examine les travaux qui se sont intéressés avant cette thèse à l'abject, à la notion d'abjection qui en dérive et à des notions qui s'y rapportent. Cet examen permet de s'imprégner de la manière dont ces questions ont été abordées, les aspects qui ont retenu l'attention des auteurs, les méthodes de travail qu'ils ont utilisées pour les aborder ainsi que leur application sur le champ littéraire. La connaissance de ces différents paramètres sert à relever les aspects non abordés de la question afin de poser clairement le problème de recherche et de montrer l'intérêt du sujet choisi.

1.1 Libar Fofana et la littérature guinéenne : entre continuité et rupture

Il existe peu d'informations au sujet de Libar Fofana qui semble vouloir vivre éloigné des projecteurs. En tout cas, toutes les tentatives pour le contacter ont été vaines : une amie (Madame Elizabeth Degon), malgré les nombreux efforts déployés, n'y est pas parvenue, même en passant par Gallimard, la maison d'édition qui le publie. Les seules traces existant sur cet auteur sont de courts documents sur Internet. Les plus importants sont une biographie sommaire et un résumé de ses différents romans avec commentaires des abonnés à l'adresse : <https://www.babelio.com/auteur/Libar-M-Fofana/181051>; une biographie un peu plus fournie parce que retraçant plus en détails le parcours de l'auteur, de son départ de la Guinée à sa carrière d'écrivain en Europe, une brève description des ressorts de son écriture ainsi qu'une attention particulière portée sur *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (2012), roman lui ayant obtenu le Prix Ouest-France-Etonnants voyageurs, à l'adresse : <https://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article654>; un article de Jeune Afrique dont l'auteur vante les mérites de cet écrivain au parcours atypique à la faveur de l'attribution du prix (<https://www.jeuneafrique.com/141050/culture/guin-e-libar-fofana-heureux-destin/>); enfin deux vidéos : la première qui consiste en une présentation de *Le Diable Dévot* (2010), quatrième roman de l'auteur, en une minute cinquante-huit secondes sur : <https://m.youtube.com/watch?v=KcyLrDaXUUA>; et la seconde, une interview de l'auteur

d'une durée de cinq minutes dix-neuf secondes où il explique brièvement quelques-uns de ses choix d'écriture, notamment sa thématique favorite et le type de personnage qu'il affectionne, à l'adresse : <https://institutfrancais.tv/channel/videos/videos/interview-de-libar-m-fofana-a-vilnius/?check>.

Ces quelques documents indiquent que Libar Fofana est né à Conakry en 1959. A dix-sept ans, il est obligé de fuir la Guinée, son pays natal, après l'arrestation de son père interné et torturé au camp Boiro. Il passe par le Mali (qu'il rejoint à pieds), puis par la Côte d'Ivoire pour arriver en Europe. Il fait des études en génie électronique en Suisse avant d'obtenir un diplôme d'informatique en France, précisément dans la région d'Aix-en-Provence où il travaille pendant dix ans à la Chambre de commerce et d'industrie de Marseille (il réside encore dans cette ville).

Libar Fofana vient à l'écriture par un pur hasard. En effet, lors d'un concert du groupe de rock irlandais U2 en 1993 à Marseille auquel il assiste, il est exposé au son des instruments au point de perdre une grande partie de son audition. Admis à l'hôpital, il communique avec les médecins par écrit. De là est né son goût pour l'écriture qui l'amène à produire des textes courts et des nouvelles (non édités) avant de publier son premier roman *Le Fils de l'arbre* en 2004⁶.

Toute son œuvre porte la trace de cette douleur subie à travers l'exil et le handicap. En effet, l'auteur met souvent en scène des personnages en proie à la pression familiale, au poids de la tradition et de ses préjugés, à l'exploitation et à la stigmatisation. Et quand on lui demande la raison de tant de souffrances de ses personnages, il répond : « *Les personnages souffrent parce que la vie est dure. J'essaie de faire une peinture réaliste de la vie.* » (<https://institutfrancais.tv/channel/videos/videos/interview-de-libar-m-fofana-a-vilnius/?check>).

Cette peinture réaliste caractérise effectivement les six romans que l'auteur a publiés à ce jour (tous aux éditions Gallimard, dans la collection « Continents noirs »). Si les thèmes abordés renvoient à des phénomènes habituels, l'espace et le temps ainsi que les traits des personnages renvoient explicitement à l'univers guinéen.

⁶ D'ailleurs, ce parcours de l'écrivain rappelle celui de l'artiste français Fabien Marsaud qui se tourne vers le slam (art dans lequel il excelle) après un accident qui a failli le paralyser en 1997. En référence aux séquelles de cet accident et à sa grande taille F. Marsaud prend en 2003 le nom de scène Grand Corps Malade.

Cette section analyse les grands traits qui font de Libar Fofana un écrivain à la fois de la continuité et de la rupture au sein de la littérature guinéenne.

1.1.1 Un romancier au cœur des problèmes de son pays

Les romans de Libar Fofana présentent une forte similitude avec ceux des autres écrivains guinéens qui l'ont précédé sur la scène littéraire ou qui sont ses contemporains. Nombre d'éléments permettent en effet de justifier ce constat. Au nombre de ces éléments, figure avant tout le fait de s'intéresser fondamentalement aux réalités guinéennes. Bien que L. Fofana ait quitté la Guinée à l'âge de dix-sept ans, elle constitue la matière du roman. Ce qui en fait un roman de témoignage à l'image des œuvres publiées par ses prédécesseurs et dont B. Diallo dit qu'elles « reflète[nt]le paysage, les mœurs, la société et l'histoire de la Guinée contemporaine. » (Diallo, 2009 : 16).

Ce témoignage se lit surtout à travers les thèmes abordés par l'auteur. Ceux qui reviennent le plus souvent sont les pratiques liées à la tradition touchant surtout les femmes (l'excision, le mariage forcé et précoce, le lévirat, les problèmes de choix du conjoint, etc.) ou celles qui ont vu le jour avec la modernité mais qui ne sont pas moins humiliantes pour elles (prostitution, exploitation sexuelle, etc.). Tous ces problèmes ont été abordés par des femmes écrivaines soucieuses de leur statut au sein d'une société qui évolue certes, mais lentement pour prendre en compte tous leurs problèmes. A titre d'exemple, on peut citer S. Baldé qui aborde, dans *D'un Fouta Djalloo à l'autre* (1985), les contraintes auxquelles les jeunes étaient soumis pendant la période précoloniale dans le royaume du Fouta théocratique ; K. Barry s'intéressant aux problèmes de choix d'un conjoint dans son autobiographie *Kesso, Princesse Peuhle* (1988) ; M. Barry et D. Bah qui mettent en scène la rude épreuve de l'excision, respectivement dans *La petite peule* (2000) et *On m'a volé mon enfance* (2006) ; B. Daffé Ann qui dénonce le mariage forcé et précoce ainsi que la prostitution et les violences conjugales dans *Le mariage par colis* (2004) ; A. F. Diallo qui aborde le sujet du mariage mixte et du lévirat dans *Les cauris de grand-mère* (2004).

Mais, ce ne sont pas qu'aux écrivaines seulement que l'on peut rapprocher Libar Fofana à travers ces thèmes liés aux problèmes des femmes. Certains hommes de plume les ont abordés aussi. C'est notamment le cas de B. Sacko qui traite du mariage forcé dans *Dalanda : Ou, la fin d'un amour* (1976) et de J. P. Alata qui témoigne du rejet d'une fille devenue mère à la suite d'un viol dans *Aminata ou le viol de l'innocence* (1994).

Le thème de l'exil n'est pas à oublier non plus. A l'image d'autres écrivains guinéens, Libar Fofana a été forcé à l'exil. Et c'est tout naturellement qu'il aborde cette question dans ses romans. Nous avons vu par exemple comment son itinéraire pour fuir le pays et l'âge qu'il avait lors de cette fuite ressemblent à ceux de Bakari, héros de son premier. La même préoccupation a été notée chez T. Monénembo par exemple qui revient lui aussi sur sa vie d'exilé dans *Un rêve utile* (1991) et *Un Attièkè pour Elgass* (1993).

Un autre thème qui ne manque pas d'attirer l'attention du lecteur de Libar Fofana sur sa proximité avec ses prédécesseurs et ses contemporains est la satire politique. Si cette satire n'est pas la préoccupation principale de l'auteur qui se plaît surtout dans le roman social, elle apparaît en filigrane dans toute son œuvre, avec une critique acerbe dressée contre les différents pouvoirs guinéens violents et incapables de satisfaire même les besoins élémentaires des populations comme l'accès à l'eau et à l'électricité. Cette thématique rapproche Libar Fofana surtout des écrivains guinéens les plus connus sur la scène internationale que sont L. Camara, A. Fantouré, T. Monénembo et W. Sassine. En effet, les sévices, les intimidations, les repressions, les arrestations arbitraires et les tortures opérées par la milice et les forces de défense et de sécurité, la corruption des élites politiques, les parodies de justice et les trafics d'influence que l'on retrouve çà et là dans les romans de Libar Fofana, reprennent bien des motifs de la satire politique à l'œuvre dans des romans comme *Dramouss* (1966) de L. Camara, *Le Cercle des Tropiques* (1972) et *Le Récit du cirque... de la Vallée des Morts* (1979) d'A. Fantouré, *les Crapauds-brousse* (1979) et *Les Ecailles du ciel* (1985) de T. Monénembo et *Le Jeune homme de sable* (1972) et *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui* (1985) de W. Sassine.

A Fantouré, Monénembo et Sassine, Libar Fofana se rapproche aussi plus par un autre élément que par le simple témoignage sur les errements politiques des différents régimes ayant exercé le pouvoir en Guinée : le style. Si ses trois premiers romans sont écrits avec un langage marqué par la pudeur, à partir de *Le Diable Dévot*, l'ironie de Fantouré et le langage provocant et cru de Sassine et Monénembo, se manifestent de façon éclatante dans son œuvre. Ses trois derniers romans qui peuvent être considérés comme les plus aboutis, l'auteur s'étant libéré de l'hésitation qui caractérisait son écriture dans les trois premiers, rappellent des œuvres comme *Les Ecailles du ciel*, de T. Monénembo, *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui* et surtout *Mémoire d'une peau* de W. Sassine dans leur manière d'aborder sans détour la sexualité ou dans leur manière de tourner en dérision la société sans

ménagement. Le ton dur et violent, l'irrévérence envers les figures valorisées par la société sont désormais des caractéristiques de son écriture.

Le roman fofanaen, à l'image de celui de ses prédécesseurs et de ses contemporains parmi les écrivains guinéens, met la Guinée au cœur de ses préoccupations. D'où les possibles comparaisons que nous venons d'effectuer.

Mais ces similitudes sont loin de faire de l'œuvre de Libar Fofana une imitation. Il est avant tout un auteur tout à fait original qui aborde des questions d'actualité avec une audace déroutante et une manière de présenter son intrigue qui lui sont propres. Ce sont ces éléments qui montrent l'apport nouveau de Libar dans la littérature guinéenne que nous allons aborder.

1.1.2 Libar Fofana, un écrivain original qui bouscule les codes

Comme le note L.M.K. Tshitengue, dans un article de *Jeune Afrique*, Libar Fofana est un écrivain engagé qui, en plus de défendre la cause de ceux qui souffrent en appelant à plus de tolérance à leur égard, prône l'optimisme :

Une fois convaincu de la nécessité d'écrire, [Libar Fofana] comprend qu'à travers le livre il peut non seulement récréer le monde, mais surtout amener les hommes de partout à comprendre l'autre. C'est un engagement à laver l'humanité de ses laideurs, une volonté de témoigner et entretenir la flamme de l'optimisme, auquel nous devons nous accrocher pour ne pas sombrer. (<https://www.jeuneafrique.com/141050/culture/guin-e-libar-fofana-heureux-destin/>).

Cette remarque s'avère juste dans la mesure où les romans de Libar Fofana montrent l'intérêt particulier que l'auteur accorde à ceux que la société a du mal à accepter parce qu'ils portent des signes qui la dérangent. En effet, dans la littérature guinéenne, on n'avait rarement assisté chez un auteur à un si grand attachement à peindre la grandeur d'âme qui peut se cacher derrière ces figures mal perçues et rejetées. A l'exercice de la mise en scène de la souffrance et du mal vivre du marginal où avait excellé Sassine avant, Libar Fofana substitue une écriture mettant un trait d'honneur sur l'espoir et la rédemption : le marginal devient héros et symbole d'une société qui renaît après s'être laissée engluer dans les travers de la stigmatisation fondée sur les préjugés et l'intolérance.

Pour réaliser ce projet par lequel, comme le dit Libar Fofana lui-même « *le montreur de maux ne devient pas seulement un montreur de monstres* » (<https://institutfrancais.tv/channel/videos/videos/interview-de-libar-m-fofana-a->

[vilnius/?check](#)), il opère une rupture par une manière particulière de représenter les marginaux qui peuplent ses romans.

En effet, l'un des éléments caractéristiques du roman fofanaen est le coup de projecteur mis sur ces individus que la société marginalise et exclut à cause de leurs stigmates. À la volonté de l'opinion dominante de les rendre invisibles, masqués pour ne pas ternir la réputation de la communauté, Libar Fofana répond par un grossissement de leur image en leur donnant une visibilité incomparable dans son roman. Ainsi, dans aucun de ses six romans, il ne confie les premiers rôles à des « normaux ». Tous les héros, tous les personnages principaux, sont des individus victimes de rejet ou d'infériorisation. Il donne avant tout la part la plus importante aux femmes, ces êtres humains qui, malgré l'important rôle joué pour le bien de la communauté, se retrouvent relégués au second plan et dénigrés par des discours sexistes.

Hormis les deux premiers romans où elles jouent des rôles secondaires (non moins importants d'ailleurs parce que très visibles), les quatre derniers les mettent au centre de l'action. Ainsi, si Sali et Ramatoulaye partagent les premiers rôles avec Fotédi dans *Le Cri des feuilles qui meurent*, et que toute la première partie de *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* est occupée par Khady⁷, ce sont des femmes qui sont les héroïnes dans *Le Diable Dévot* (centré autour du combat de l'adolescente Hèra) et *L'Étrange rêve d'une femme inachevée* (qui met en scène les deux siamoises Hawa et Toumbou/Ramatoulaye). Ce choix de peupler son roman de femmes et de les mettre au-devant de la scène est une manière de les sortir des cuisines où elles sont enfermées pour leur donner plus de visibilité. Libar Fofana entre, par ce choix, dans la catégorie de romanciers dont J.K Bisanswa (2009) dit qu'ils

prennent conscience [du fait que] dans le monde moderne, la femme est appelée à jouer un rôle de plus en plus significatif. Surtout, ils font de maints personnages féminins [...] des premiers rôles qu'ils dessinent avec une sensibilité vraie et en leur donnant toute l'ampleur voulue. (Bisanswa, 2009 : 143).

Une autre catégorie de personnages stigmatisés à laquelle ses romans donnent une grande visibilité est l'enfant naturel. Les six romans en contiennent. Dans deux d'entre eux, il fait partie des personnages principaux : Fotédi et Bouya sont incontournables pour la saisie de l'intrigue de *Le Cri des feuilles qui meurent* et *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en*

⁷ La partie est d'ailleurs titrée de son nom.

va. À cette présence quantitative de la figure de l'enfant naturel, il faut ajouter la fonction que le texte lui attribue : il devient symbole du renouveau. De ce fait, on pourrait parler de personnage abject érigé en trophée dans le roman fofanaen. Sur les six romans, il n'y a aucun qui ne présente l'enfant naturel comme le porteur d'une renaissance ou le signe d'un nouvel espoir. Dans la plupart des cas, l'enfant naturel devient le prolongement d'un parent défunt dont il évoque la mémoire en le préservant de la disparition complète, de l'oubli. Ainsi se présentent des enfants comme Sékou et Fatou, fille dont les traits rappellent d'ailleurs à Héra ceux de sa mère, son amie Maciré : « [Héra] considéra la fillette avec une admiration teintée de compassion. Elle voyait de plus en plus Maciré dans sa fille : la même intelligence, derrière le même regard désabusé. Elle-même avait ce regard et cette intelligence. » (Fofana, 2010 : 129) ; de la fille de Tayoro qui est le symbole du grand amour que Amy a vécu ; ou encore de Khili-Mouna qui rappelle à Bouya sa mère (il choisit de l'appeler Fatoumata Bangoura pour perpétuer en elle le nom et la mémoire de leur mère).

Quelques fois la découverte de cet enfant survient à un grand moment de désespoir et change la situation dysphorique en situation euphorique. Ainsi, Bakari, à son retour à Marseille après son séjour au village rythmé par des événements malheureux, apprend par une lettre de son neveu Amadou que Voix-de-fille (un enfant naturel) est le fils de Youssoufou, son filleul. Cette découverte lui fait oublier toute son amertume et il jubile dans une grande joie qu'il partage avec sa compagne Anna⁸ :

Fou de joie, Bakari appela Anna. Il l'enlaça et l'étreignit si fort qu'elle en perdit le souffle. Il l'entraîna vers le sofa en riant et en pleurant de joie, et elle riait avec lui sans comprendre, heureuse de son bonheur. "nous avons un petit-fils, [...] tu te rends compte ? Tu es grand-mère". (Fofana, 2004 : 254).

Dans d'autres cas, surtout chez les femmes, l'enfant naturel est le symbole d'une revanche prise contre la vie et l'entourage, un message envoyé aux détracteurs, soit pour dire qu'elles sont femmes comme toutes les autres (cas des siamoises et de Sali), soit pour survivre à la haine des proches (cas de Khady, bafouée et isolée du reste du monde et qui se venge de son père en lui cachant le garçon qu'elle a eu).

Enfin, il peut être, pour une mère, une raison de s'accrocher à la vie. C'est la situation de Sali et surtout de Ramatoulaye qui est une homosexuelle certaine de ne jamais pouvoir trouver l'amour qu'elle veut à cause de la prohibition de son identité sexuelle. Alors elle met

⁸ Youssoufou n'est pas le fils de Bakari, mais ils s'étaient rapprochés au point que celui-ci a fini par le prendre comme son enfant adoptif.

tout son amour sur Fotédi, cet enfant qui est pourtant le fruit d'un viol qu'elle a subi de la part du contre-maître blanc d'une plantation où elle a travaillé.

Dans le roman fofanaen, l'enfant naturel passe ainsi d'une figure dépréciée à une figure positive, fortement valorisée.

A côté des enfants naturels, une image positive est accordée à des personnages perçus comme déviants à cause de leur refus du compromis avec la tradition tels que Bakari et Gando, très hostiles aux symboles de la culture locale ou à cause de leur métier jugé immoral à l'image de Hèra et Maciré qui pratiquent la prostitution. Il suffit de voir par exemple comment Hèra est portée en triomphe après la lutte qu'elle a menée au profit des enfants de Maciré, transformant la jeune prostituée en héroïne. On peut également faire cas de l'amour pour elle qu'il met dans le cœur de Salifou au point que le jeune homme se bat pour la défendre et se réjouit de n'avoir plus de parents qui pourraient s'opposer à leur union.

Le cas des mendiants comme Sali ou Bouya et des gens rejetés à cause d'un corps jugé différent est aussi pris en compte. La représentation de ce genre de corps illustre d'ailleurs l'un des aspects de l'originalité de Libar Fofana dans cette entreprise de déconstruction de l'image négative associée au personnage abject. De fait, aucun écrivain guinéen n'avait, avant lui, représenté des siamois. Pour dénoncer cette occultation de leur existence dans la littérature, Libar Fofana fait de deux sœurs siamoises les héroïnes de son avant-dernier roman *L'Etrange rêve d'une femme inachevée*⁹. On voit même les deux filles s'étonner de leur absence des livres quand elles en consultent un qui leur a été donné par leur maître et voient que nulle part ne se trouve l'image d'une siamoise :

Le maître offrit aux siamoises un vieux livre d'apprentissage de la lecture, un syllabaire plein d'images dessinées à l'encre de Chine. [...] Elles n'avaient jamais rien vu de semblable. [...] Hawa tournait les pages d'une main fébrile, encouragée par sa sœur, et toutes deux semblaient y chercher autre chose. Elles découvrirent des arbres et des rivières, des animaux domestiques et d'étranges bêtes sauvages. Hélas, elles n'y trouvèrent aucune trace de siamois. Troublées et déçues, elles se regardèrent, puis, le livre ayant soudain perdu de son intérêt, elles le refermèrent doucement. (Fofana, 2007 : 51).

A ces filles perçues comme monstrueuses, il rend leur statut d'humain, surtout leur féminité à travers des choix qui contredisent l'appréciation que leur entourage. Par la puissance de l'écriture, il leur donne le mérite d'être aimées et défendues par un homme :

⁹ Il ne serait pas étonnant que cette prise en compte d'une figure rare ait favorablement contribué à l'attribution du Prix Ouest France Étonnants voyageurs à Libar Fofana.

Mamady se rend jusqu'à Kindia pour aller les chercher après leur fuite du village, frappe Alhassane à cause du tort qu'il leur a fait subir en les exposant au regard des curieux et vient braver le comité qui tient lieu de tribunal et qui accuse Hawa d'enlèvement après son retour de Kindia. Elles goûteront même au bonheur du mariage.

Libar Fofana leur donne encore plus ce trait de femmes normales en leur offrant la capacité de porter un bébé, de donner la vie, un caractère inhérent à la nature féminine. En faisant de Hawa et de Ramatoulaye des mères, le romancier érige le thème de la maternité en forme de normalisation du monstrueux et en technique d'écriture de la déconstruction des préjugés. Aussi trouve-t-on, réunis chez les siamoises, trois figures pleinement féminines : l'amante, l'épouse et la mère, comme le montre ce passage où Ramatoulaye/Toumbou reproche à Hawa sa timidité la poussant à cacher leur grossesse :

Pourquoi ne veux-tu pas montrer aux autres que nous sommes normales ? [...] Tu devrais être fière, or tu as honte. Tu as l'amour, un bébé, et bientôt un mari, trois choses que la plupart de ces femmes qui te méprisent n'auront jamais, et tu ne le leur cries pas à la figure ? (Fofana, 2012 : 149).

L'autre aspect de l'originalité de Libar Fofana dans sa manière de donner une visibilité aux personnages perçus comme abjects est aussi cette propension à condenser en un seul personnage une série de stigmates. Souvent il multiplie ces types de figures dans un même roman. Quelques-uns méritent d'être mentionnés ici. C'est notamment le cas de Sali, à la fois femme, mendicante et lépreuse ; Fotédi qui est un enfant naturel-métis et fou ; Ramatoulaye, femme lesbienne et mère célibataire. Tous ces trois personnages se retrouvent dans *Le Cri des feuilles qui meurent*. Dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* aussi, on retrouve un exemple typique avec les figures de Bouya, enfant naturel et mendiant ainsi que Salifou, enfant incestueux-fugueur et mendiant.

Donner les premiers rôles à ces catégories de personnages et avec cette qualité différentielle qui s'attache à leur représentation est donc une façon pour l'auteur de les exhumer de l'enfermement et de la marginalité dans lesquels la société les a jetés pour leur donner une existence digne qui les réhabilite. Prenant conscience de leurs difficultés, avec son propre handicap (il a perdu une bonne partie de son audition depuis son accident), l'auteur lui-même désormais marginal, se sent solidaire d'eux. On retrouve d'ailleurs ici l'un des ressorts de la création littéraire que souligne D. Maingueneau pour qui la proximité de

l'écrivain d'avec les couches marginales vient de sa propre marginalité, le mettant dans une situation d'entre-deux qu'il appelle paratopie¹⁰. Il écrit en effet :

La situation paratopique de l'écrivain l'amène à s'identifier à tous ceux qui semblent échapper aux lignes de partage de la société. [...] Il suffit que dans une société se crée une structure paratopique pour que la création littéraire puisse être attirée dans son orbite. (Maingueneau, 1993 : 36).

Cette situation que décrit D. Maingueneau est d'ailleurs très répandue dans la littérature guinéenne. Ainsi, au sujet de W. Sassine, J. Chevrier a déjà montré dans *W. Sassine, un écrivain de la marginalité* ce lien entre la situation de l'auteur de *Saint Monsieur Baly* et les nombreux personnages marginaux qui peuplent son œuvre. L'une des figures qui sert de rapprochement entre l'auteur et les personnages qu'il crée est celle de l'albinos qui, selon Chevrier, a un lien très étroit avec le fait que Sassine soit métis et les difficultés de vivre avec cette peau différente.

La même remarque peut être faite avec T. Monénembo qui affectionne la mise en scène de personnages de l'écart. Exilé lui-même à l'image d'un Sassine, son statut qui exprime une condition marginale se reflète à travers la représentation récurrente de nombreux personnages qui vivent comme s'ils sont étrangers à leur milieu d'appartenance. L'article de C. Sedai cité plus haut (*Marges et marginaux dans chez T. Monénembo*) illustre bien cette préoccupation de l'auteur.

Au choix exclusif des personnages stigmatisés à la fois comme figures de proue de ses romans et forme d'originalité et de rupture, Libar Fofana ajoute une autre forme d'audace notée seulement chez peu d'écrivains guinéens auparavant : s'attaquer à des figures sacrées comme le père, le mari, le griot et l'imam. Il vient ainsi s'ajouter à cette liste d'écrivains¹¹ qui, avec une « *écriture de la démesure* » (Tchassim, 2016) caricaturent et rient de ces personnages qui jouissent d'un respect considérable au sein de la société traditionnelle. D'ailleurs, dans la troisième partie de ce travail, ce sont ces figures d'autorité et les institutions qu'elles fortifient que l'auteur tourne en dérision et critique violemment. Même

¹⁰ Pour Maingueneau, la paratopie de l'écrivain est son « impossible appartenance » à un lieu fixe, « *une difficile négociation entre le lieu et le non-lieu, une localisation parasitaire, qui vit de l'impossibilité même de se stabiliser* » (Maingueneau, 1993 : 28). Cette paratopie correspond au fait que l'écrivain soit situé en marge de la société ou d'un champ littéraire donné : il en fait partie en même temps qu'il s'en détache. Pour plus de détails sur cette question, lire Maingueneau, 1993 (p. 27-43)

¹¹ T. Monénembo mettait déjà en scène un père dépeint négativement (Père de Diouldé) et un marabout violeur dans *Les Crapauds-Brousse* (1985) et W. Sassine montre dans *Mémoire d'une peau* (1997) à travers l'image d'Hadja que l'apparente piété arborée par certains est trompeuse.

Sassine qui savait adopter cet humour caustique et avoir cette audace d'utiliser un langage grossier, n'avait pas autant attaqué les figures vénérées du griot et surtout de l'imam. A cette audace d'attaquer les structures sociales et les « piliers » qui leur permettent d'être debout, s'ajoute celle d'aborder l'homosexualité, un sujet encore tabou dans la société guinéenne, et de se montrer tendre et compréhensif envers les personnages qui l'incarnent (Ramatoulaye et Méïssa). Cette audace est d'autant plus profonde de la part du romancier qu'il n'utilise aucun dévoilement dans sa satire des fondements de la société traditionnelle et dans le fait d'aborder des sujets qui fâchent : les actions de ses romans, ils les situent clairement en Guinée, surtout à Conakry et à Kindia ; il nomme des périodes sans aucune dissimulation, de sorte qu'il n'y ait aucun doute que son roman est une satire dirigée contre une société guinéenne, jugée encore fermée à certains progrès et perpétuant des traditions perçues comme rétrogrades.

Cette attitude de l'auteur a une autre conséquence sur son art : son écriture devient un dépassement de la simple description d'une situation vécue par des personnages traqués, violentés, exploités et victimes de stigmatisation pour faire de ses romans le lieu d'un débat sur la liberté de l'individu et sa place dans la société traditionnelle. Aussi, à côté du cadre narratif que déploie le texte, voit-on une forte propension à mettre en scène des dialogues où les personnages discutent de l'utilité de telle ou telle coutume. Il y a également le parti pris du narrateur qui s'invite dans le débat pour commenter les faits et plaider implicitement en faveur de l'ouverture de nos sociétés afin qu'elles acceptent la différence. Cette dimension du roman fofanaen en fait un roman du conflit social où deux visons du monde s'affrontent : celle qui veut maintenir les anciens codes et percevoir tout personnage affichant un écart notable face à la norme admise comme porteur de stigmate et bon à rejeter et celle qui veut ouvrir une brèche dans ce monde ancien dont il dénonce la désuétude.

Cette dissonance qui se fait dans un « *contexte d'affirmation des minorités et de remise en cause de l'Autorité patriarcale* » (Coulibaly, 2017 : 22), s'exprime par divers choix techniques opérés par l'auteur. Pour Libar Fofana, il n'est pas question, dans ses romans, d'être le représentant d'une collectivité qu'il défend en s'insurgeant contre des mauvais comportements ou des pratiques qui pourraient mettre en danger son identité et son harmonie. Autrement dit, il y a refus de sa part d'être le porteur d'une énonciation collective défendant des valeurs dont la conservation permettrait de garder intacte l'identité du groupe.

Ici, le texte se fait provocateur et met au cœur de l'œuvre la volonté de rupture de certains personnages.

Ce refus de porter la parole collective et cette volonté de défendre la diversité des opinions au sein de la société s'exprime d'abord par ce que S. Dabla appelle « *la subversion du récit linéaire comme celle de l'action unique relevant d'un seul protagoniste [qui] se trouvent réalisées par la multiplication de l'intrigue et des personnages dont aucun ne constitue une figure dominante du roman.* » (Dabla, 1986 : 135). Cette technique est à la base de la construction de deux romans surtout : *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007) et *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016). Si l'auteur l'a tenté dès son second roman *Nkōrō* en alternant le récit de Tayoro et celui de son ami Gando qu'il rencontre en allant chercher la connaissance pour résoudre son énigme, c'est dans les deux romans que nous évoquons que la technique est mieux aboutie. Dans ces romans, en effet, il n'y a pas un seul protagoniste principal autour duquel tous les autres gravitent et la disposition du récit sous la forme traditionnelle : exposition, nœud, dénouement est mise à rude épreuve.

Dans *Le Cri des feuilles qui meurent*, l'histoire de trois protagonistes principaux est campée à travers leur évolution dans deux villes différentes : Conakry et Kindia. Ainsi, Fotédi, l'enfant naturel métis et handicapé mental, déambule dans les rues de Conakry et le hasard de ses errements le met sur la route de Sali, une lépreuse mendicante cherchant à se battre pour la dignité des gens de sa condition. A Kindia, le roman met en scène les déboires de Ramatoulaye, une homosexuelle violée à laquelle on a arraché son enfant (Fotédi) le jour même où elle a accouché.

Aux actions et à l'histoire de ces protagonistes principaux de *Le Cri des feuilles qui meurent* viennent se greffer d'autres histoires concernant des personnages secondaires comme celle de Gassimou, un truand obligé d'épouser la femme d'un méchant gendarme pour ne pas aller en prison ; celle de Balamori (ou Karamométiri¹²), médecin et griot improvisé qui passe le temps à soigner les marginaux que les vrais médecins ne veulent pas toucher ; ou encore celle d'Alsény, le mendiant à double visage qui a recueilli Sali mais a aidé à échanger son bébé. Ce à quoi on assiste, c'est à un tas de récits fragmentés dont « *le mouvement interne [...] [ne] repose [que] sur les relations entre les protagonistes des*

¹² Ce surnom vient de la manie de l'homme à exhiber un thermomètre obtenu d'un médecin et qui lui sert d'instrument pour ausculter les malades parmi les mendiants qu'il soigne parce qu'on ne veut pas d'eux à l'hôpital. Le nom Karamométiri vient ainsi de la juxtaposition de Karamo (le maître, le savant) et métiri, troncature et mauvaise prononciation de thermomètre.

différentes intrigues. » (Dabla, 1986 : 136). Or ces relations ne sont possibles entre des protagonistes évoluant dans deux villes éloignées l'une de l'autre qu'à travers le voyage dont S. Dabla dit justement qu'il est important dans le roman africain « *qui utilise les déplacements des personnages pour faire avancer le récit.* » (Dabla, 1986 : 136).

La même situation se dégage dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016) où deux parties sont mises en exergue, centrées chacune sur un protagoniste principal (Khady pour la première et Malick pour la deuxième) dont l'histoire est l'occasion de mettre en scène d'autres personnages non moins importants (Bouya, Salifou, Onkul, le vieux Seydou, Dianka, etc.). La méthode de l'enchâssement est aussi en vigueur dans ce roman donc pour montrer la diversité du vécu des personnages et exprimer par la même occasion l'impossibilité pour le romancier actuel de se poser en archi-narrateur représentant une société homogène au moment où les différences s'expriment de plus en plus et deviennent au fil du temps la nouvelle donne.

Une autre technique d'expression du refus de l'unanimité de l'opinion et de l'acceptation de se plier à l'opinion dominante s'exprime dans la manière de construire les titres. En effet, les titres choisis pour les romans de Libar Fofana sont souvent antiphrastiques. Fonctionnant comme une ironie, ils mettent soit un écart entre ce qu'ils laissent entendre et le contenu du roman ou alors ils juxtaposent des mots contraires pour marquer un refus de s'aligner sur une norme sociale.

Le premier cas s'illustre à travers deux titres : *Le Fils de l'arbre* (premier roman) et *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (dernier roman).

Le premier titre (*Le Fils de l'arbre*) montre une dissonance entre lui et le contenu de l'œuvre en faisant croire au lecteur à un appel à l'enracinement, à un retour aux sources ancestrales. Cette orientation de lecture peut être renforcée par cette invite que le père de Bakari lui fait de ne jamais oublier ses racines au début du roman : « *Tu es un arbre, mon fils... Et un arbre... un arbre... a besoin de ses racines...* » (Fofana, 2004 : 34). Mais toute l'action de Bakari va à l'encontre de cette invitation, surtout qu'il se montre même peu attentif à ce que lui dit son père au moment où il lui donne ce conseil, comme on peut le voir dans les propos qui suivent : « *Bakari promet, bien que toutes préoccupations morales lui fussent étrangères.* » (Fofana, 2004 : 34). Dès lors le titre apparaît comme une ironie : Bakari, présenté comme *un fils de l'arbre* ne l'est finalement en rien parce qu'il est celui qui

dynamite la parole commune et la remet en cause. Il est représentatif de ceux qui refusent l'opinion dominante et militent pour la diversité. Il refuse d'être cet enfant que la famille cherche à socialiser pour s'enraciner dans la culture ancestrale et perpétuer l'héritage paternel (il devait être aussi celui sur qui doit s'appuyer son petit frère unijambiste). Même la nostalgie des siens qui le ramène au village après quarante ans d'exil ne suffit pas à le réconcilier avec cette culture qu'il abhorre et qu'il est obligé de fuir à nouveau pour se réfugier à tout jamais dans les bras d'une jeune femme blanche à Marseille.

Le second titre (*Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va*) quant à lui montre, à travers l'opposition des mots « jour » et « nuit » qu'il contient, l'impossibilité d'avoir un discours social homogène. Il semble vouloir dire que le mal s'installe quand l'engagement à défendre les minorités cède la place à l'indifférence, d'où l'invitation à prendre la parole pour contrecarrer le discours de stigmatisation et l'appel à se comporter différemment envers ceux que la société rejette à cause de leurs différences. La suite de cette étude montre d'ailleurs que ce roman ne représente pas seulement la nuit comme un moment de la journée où le soleil est absent. L'obscurité qui la caractérise y renvoie autant aux souffrances des individus vulnérables qu'aux idées rétrogrades et aux turpitudes de personnages-types comme le vieux Seydou qui préfère un champ ou un bœuf à sa fille ou Guéli Moussa qui fait plus figure de maître chanteur que de griot authentique. Ainsi, la lumière du jour, symbole de bonheur et d'assurance disparaît quand de tels personnages représentatifs des ténèbres dominent.

Pour ce qui est du second cas – titre qui juxtapose des termes contraires – il est représenté par *Le Diable Dévot* (quatrième roman). Ce titre montre la démythification d'une figure sociale vénérée, celle de l'imam. À travers cet oxymore obtenu par la juxtaposition de la figure du diable représentant le mal et l'insoumission à Dieu et celle du dévot, symbole de la droiture, Libar Fofana résume l'hypocrisie d'un imam. Par l'attitude de ce religieux qui cache un caractère exécrable sous une religiosité déguisée, Libar Fofana dénonce cette société qui condamne chez les faibles ce qu'elle autorise chez les puissants.

Enfin, l'onomastique figure parmi les techniques d'écriture contribuant à s'opposer à la norme sociale dominante. Il existe un écart entre les noms que ceux qui se perçoivent comme normaux donnent à certains personnages et le caractère que Libar Fofana prête à ces derniers. Ainsi est le cas de Siaka appelé *sénkélin* par les villageois à cause d'un pied boiteux. Tout un mythe est construit par les villageois pour discréditer Siaka et en faire un diable

alors que le romancier, pour réhabiliter l'enfant handicapé, lui donne un cœur généreux et en fait un personnage aussi normal que n'importe quel autre.

Ce même écart est perceptible à travers Fotédi, l'un des personnages principaux de *Le Cri des feuilles qui meurent*. Ce métis dont le nom signifie « *petit Blanc* » est un handicapé mental victime de rejet au point qu'il ne peut même pas trouver une place parmi les mendiants. Mais si tout le monde le prend pour un fou, Libar Fofana en fait un être humain d'une intelligence poussée au point de lui donner la capacité de comprendre, tel un artiste, ce que le commun des mortels ne peut saisir. Cette capacité s'illustre par le titre de ce roman qui vient d'une phrase prononcée par Fotédi. En effet, quand un des personnages du roman lui demande ce qu'il regarde dans les manguiers, il répond qu'il écoute *Le Cri des feuilles qui meurent*. La discussion s'arrête là parce que celui qui a posé la question ne s'attendait pas à cette réponse énigmatique qu'il ne saurait interpréter.

Ces techniques montrent, chez Libar Fofana, la volonté d'un dépassement, celui des archaïsmes enfermant la société dans des valeurs rétrogrades établissant des rapports hiérarchiques entre individus d'une même communauté sur des bases purement subjectives. Et mieux, elles montrent que si Libar Fofana a des préoccupations semblables à celle de ses compatriotes écrivains et une manière de faire qui le rapproche d'eux, il a sa touche personnelle qui fait de lui un écrivain tout à fait original.

Tous ces éléments montrent que le roman fofanaen est un corpus qui sied à l'analyse de la conflictualité autour des normes et des valeurs entourant le déploiement du personnage abject en son sein. D'un côté, les six romans intègrent une large panoplie de figures représentatives de ce type de personnage. L'analyse des diverses caractéristiques de celui-ci, telles que décrites dans ces romans, peut être reliée à celle qu'en font des ouvrages théoriques afin de pouvoir établir dans le cadre théorique un portrait, un modèle d'ensemble du type de personnage désigné comme abject.

De l'autre, à partir des techniques d'écritures évoquées, il y a la possibilité de dégager les grandes lignes d'une poétique capable d'exprimer cette conflictualité liée au déploiement de ce personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana.

Mais pour parvenir à l'établissement de ce cadre théorique, il importe de compléter ces éléments par une exploration de la documentation disponible sur l'abject qui est au centre du roman fofanaen ainsi que des notions qui peuvent y renvoyer.

1.2 L'abject, l'abjection et les notions périphériques

Cette étape du travail fait l'état des lieux sur l'œuvre de Libar Fofana, d'une part. D'autre part, elle analyse des travaux réalisés sur l'abject et l'abjection, terme qui en dérive et auquel il est souvent associé ainsi que des travaux effectués sur des notions qui leur sont proches ou qu'ils englobent comme l'horreur, la démesure, la maladie et la marginalité. Cet état des lieux permet de poser précisément le problème de recherche en partant de ce qui a été réalisé par les prédécesseurs.

1.2.1 Etat des lieux de travaux sur de notions mettant en exergue un écart à la norme

Les romans de Libar Fofana semblent n'avoir pas fait l'objet de travaux scientifiques pour le moment : les recherches effectuées dans le cadre de cette thèse n'ont permis de trouver sur Internet que des notes d'information sur la vie de l'auteur et des résumés de son œuvre ou encore un interview où il évoque son travail d'écrivain.

En ce qui concerne l'abject, l'abjection et des notions qui leur sont proches comme l'horreur, la marge et le grotesque, des travaux y afférents existent¹³. Leur examen s'articule autour des aspects de la question qu'ils ont traités, leur intérêt par rapport au présent sujet ainsi que leurs limites. Ces travaux regroupent des articles, des essais, des mémoires et des thèses.

1.2.1.1 L'abject et l'abjection

Le premier ouvrage où l'on tente de cerner avec précision et de théoriser le concept d'abjection est *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (1980) de Julia Kristeva comme le note d'ailleurs Tremblay-Devirieux : « [Kristeva] est la première à [...] proposer une conception exhaustive [de l'abjection], à partir d'un cadre théorique centré sur la psychanalyse lacanienne » (Tremblay-Devirieux, 2012 : 8).

¹³ Il faut remarquer que ces travaux lient les deux termes, s'appuyant sur la notion d'abject pour aboutir à celle d'abjection sur laquelle ils centrent beaucoup plus leur analyse. Ce qui est surtout mis en avant, c'est le fait que le terme abjection est dérivé de celui d'abject, obligeant les auteurs à définir ce dernier avant de passer à l'autre. C'est là l'approche de J. Kristeva par exemple. En outre, on remarque souvent que si le mot « abject » désigne un état, celui d'« abjection » fait souvent référence à un nom d'action désignant une réaction, un acte de rejet à l'égard d'une altérité considérée comme abjecte. Cette démarche est plus explicite chez Tremblay-Devirieux.

Dans cet essai novateur, Kristeva défend l'universalité de l'abjection en montrant qu'elle est présente non seulement dans la sphère sociale, mais aussi dans les sphères religieuses et esthétiques. Pour prouver sa thèse, elle se fonde sur la psychanalyse et l'anthropologie, faisant recours aux travaux de S. Freud et de A. Green sur la phobie et l'affect et à ceux de M. Douglas sur le rapport des communautés dites primitives à la souillure. Elle mentionne également G. Bataille, dont elle reprend le rapport de domination et de constitution de classes distinctes (riches puissants et misérables) sur la base de l'éloignement ou de la proximité avec la souillure.

Pour Kristeva, l'abjection, qui est avant tout la coupure initiale de l'enfant d'avec sa mère perçue comme le premier objet abject, se réfère à la fois aux rites primitifs (à travers l'éloignement de la souillure comme le sang menstruel), ceux du judaïsme (à travers les tabous alimentaires qui consacrent la séparation entre Dieu et les hommes ou de la circoncision qui rappelle exactement cette coupure de l'enfant à sa mère) et ceux du christianisme (à partir du péché et de son expiation par la confession).

De l'angle social et religieux, Kristeva passe au plan moderne et esthétique pour souligner que la littérature est le champ de prédilection du déploiement de l'abjection. Et si elle la trouve présente chez des écrivains comme Kafka, Lautréamont et Dostoïevski¹⁴, c'est chez Céline qu'elle trouve son expression la plus aboutie. Pour la critique, l'abjection prend, chez cet auteur, la forme d'une prose de l'antisémitisme évoquant l'horreur et rompant avec la syntaxe ordinaire de l'écriture pour y introduire des ellipses et un jargon relevant du style oral. Elle note d'ailleurs chez Céline¹⁵ une sorte de sublimation de l'abject qu'elle lie à la littérature.

Cet essai de Kristeva fait de l'abjection une forme de rupture, d'altérité, d'un rapport avec l'Autre (un sujet ou un objet) et ce, quelle que soit la conception qu'on s'en fait ; une

¹⁴ Franz KAFKA (1883-1924), écrivain de l'Autriche-Hongrie est auteur entre autres de *Métamorphose* (1915) et de *Le Procès*, (1925) ; Isidore Lucien DUCASSE, dit « Comte de Lautréamont (1846-1870) est un poète français auteur surtout du recueil de poèmes *Les Chants du Maldoror* (1869) ; Fiodor Mikhaïlovitch DOSTOIEVSKI (1821-1881) est un célèbre écrivain russe, auteur notamment de *Les Démons* en 1871 et *Les Frères Karamazov* en 1880. Ces auteurs ont en commun l'intérêt porté sur le rapport de l'individu à la société avec des thématiques comme la révolte et la condition humaine.

¹⁵ Louis Ferdinand DESTOUCHES, dit Céline (1894-1961) est un écrivain français controversé : antisémite et collaborateur des Allemands pendant la seconde guerre mondiale, il est tout de même considéré comme l'un des auteurs les plus novateurs de la littérature française du XXème siècle par l'intégration de certaines formes elliptiques et l'argot dans son écriture romanesque. Céline est surtout connu pour son roman *Voyage au bout de la nuit* (1932)

altérité dont le sujet s'éloigne, se sépare parce qu'il la perçoit comme une menace pour constituer sa subjectivité, son « je ». Ce qui est de nature à faire de l'abjection une zone de tension, une zone conflictuelle comme le souligne cette remarque : « *Il y a dans l'abjection une de ces violentes et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du tolérable, du pensable [...] [ce qui] est là tout près mais inassimilable.* » (Kristeva, 1980 : 9). Voilà pourquoi toute la thèse développée par Kristeva dans cet ouvrage s'appuie sur une théorie du sujet qui prend racine dans la psychanalyse de J. Lacan (1966 et 1975).

Kristeva se contente de caractériser l'abjection, mais n'en donne pas une définition claire dans son ouvrage. Si elle note le caractère universel de ce phénomène, elle en limite l'étude des manifestations à la seule culture occidentale, laissant de côté des sphères culturelles aussi importantes que le cadre musulman et celui de l'Afrique traditionnelle qui, avec leurs lois, leurs tabous et leur construction du rapport à l'Autre, ont bien leur abject parce que l'abjection est toujours du domaine de l'affect. Et cet affect participe à la construction d'une identité qu'on cherche à protéger et que l'abject menace.

Se fondant sur la conception « kristevienne » de l'abjection qui consiste en un « *processus inconscient (une coupure) que tout être humain doit opérer pour s'affranchir de la dyade constituée de sa relation avec la mère* », Girard (2003) aborde l'abjection sous l'angle de la psychanalyse et de la sémiotique tensive (marquée par les apports de la phénoménologie de la perception et du structuralisme) en prenant comme corpus d'analyse deux romans de Michel Butor¹⁶. Il justifie le choix de ces deux romans par le fait que leur auteur, qui appartient au mouvement avant-gardiste, y fait œuvre de créativité en sortant des canons du roman traditionnel. Aussi, si le premier roman relève du modernisme, le second est-il de l'ordre du postmodernisme. Girard analyse donc la manière dont l'abjection s'y déploie sur le plan énonciatif en alliant étude du plan du contenu et du plan de l'expression. Il arrive à la conclusion que chacun de ces deux romans met en situation ce que la sémiotique tensive (développée ces dernières années par l'école de Paris en donnant une nouvelle orientation à la sémiotique grémassienne) appelle un « champ de présence ».

Mobile, le premier de ces romans (qui relève du modernisme) représente, selon Girard, un champ de présence moderne en mettant en exergue une relation conflictuelle entre le sujet

¹⁶ *Mobile. Etude pour une représentation des Etats-Unis* (1962) et *6810000 litres d'eau par seconde. Etude stéréophonique* (1965).

et l'abject, alors que le second, *Etude stéréophonique*, transforme cette relation par le passage à la postmodernité en modifiant le rapport à l'abject qui n'est plus une menace, mais un moyen d'instauration de la subjectivité.

Cette évaluation de la perception de l'abject à travers l'énonciation s'est donc déplacée avec la variation sur la manière d'appréhender l'instance responsable du texte. En effet, souligne Girard, depuis que Barthes (1968) « *a proclamé la mort de l'auteur* », la question « *qui parle ?* » qui se trouvait être la préoccupation principale de la modernité critique (qu'elle soit d'obédience linguistique, structurale, psychanalytique ou d'inspiration féministe), cède la place à une autre qui introduit un rapport au corps et à l'espace et qui est : « *d'où parle-t-on ?* » Ce changement vient du passage d'un mode d'énonciation unitaire caractéristique du modernisme où l'instance responsable du texte est identifiable, quelle que soit la façon de l'auteur de faire varier les voix narratives, à un mode d'énonciation éclaté (symbole du postmodernisme) où l'unicité n'existe plus.

Pour Girard, l'abjection analysée sous l'angle de la sémiotique tensive rend bien compte de cela. Bien que mettant l'accent sur le côté psychanalytique dans son analyse, le travail de Girard a l'intérêt de rendre compte d'une caractéristique qui est toujours liée à l'abjection : l'affect à partir duquel le sujet se positionne par rapport à l'Autre perçu comme l'abject, duquel il veut se séparer ou il veut se fonder pour se construire une identité, une subjectivité.

D'affect et d'altérité liés à l'abjection, il en est également question dans *La poétique de l'abjection dans la littérature gothique américaine post moderne : le cas de Stephen King (1947-), Peter Staub (1943-) et Chuck Palahniuk (1962-)*. Cette thèse est l'occasion pour J. J. Folio (2011) de démontrer, à travers trois romans (*Thinner*, *Shadowland* et *Lullaby*) de ces célèbres écrivains américains, qu'il y a la possibilité d'établir un rapprochement entre des termes apparemment incompatibles que sont : « abjection », « gothique » et « postmodernisme ». Pour Folio, la similarité de ces diverses notions trouve son fondement dans l'abjection qui met en exergue la transgression d'une limite, d'un ordre qui caractérise chacune d'elle. Pour arriver à ce constat, elle utilise une approche psychanalytique à laquelle est forcément lié l'affect, et la théorie de la réception élaborée par Jauss¹⁷, théorie permettant

¹⁷ Hans Robert JAUSS, théoricien de la littérature allemande, se focalise dans sa théorie sur l'horizon d'attente du lecteur en proposant que l'intérêt de l'analyse soit désormais centré sur le rapport du texte au lecteur et non sur le rapport de l'auteur à son texte. Le fondement de cette théorie se trouve dans : « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », Pour *une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard, 1978, p. 21-80

de juger de l'attente du lecteur par rapport à une œuvre littéraire dont il peut s'identifier aux personnages ou envers lesquels il peut nourrir divers sentiments. Et c'est en fonction de ces sentiments du lecteur qui constituent un regard porté sur l'autre, un jugement sur l'état et les actions des personnages que la thèse de Folio intègre une perspective morale reflétant le positionnement des individus en référence aux valeurs sociales, à leur culture.

Folio analyse donc l'abjection dans ses dimensions morales et esthétiques et note qu'elle apparaît avant tout comme un rejet de l'autre perçu comme monstrueux parce qu'ayant un physique ou une morale déviant de la norme sociale par rapport à laquelle l'individu se définit et pense le monde : « *L'individu est confronté à des pulsions, des éléments qui ne sont pas acceptables physiquement ou moralement par la société et qui sont alors perçus comme abjects* » (Folio 2011 : 7). Il est d'ailleurs remarquable qu'il apparaît ici le côté conflictuel qu'introduit l'abjection parce qu'elle pose l'Autre comme différent d'un « Je » dont l'identité est justement fondée sur ce refus de ce qui est perçu comme une déviance physique et/ou morale qui lui fait perdre ses repères : « *La figure de l'Autre vue dans le sens d'un individu déviant de la norme morale et physique est un choc, un obstacle qui renvoie également l'être humain à lui-même et nous mène ainsi de manière inhérente au thème identitaire* » (Folio 2011 : 9)

Ainsi, cette déviance morale et physique prend, dans les romans qu'elle étudie, la forme d'émotions barbares ou de pulsions sexuelles, de corps répugnants, de cadavres que des personnages sont amenés à rejeter parce que leur vue les bouleverse.

Mais, qu'à cela ne tienne, l'abject, même s'il est connoté négativement, force aussi l'admiration. Ainsi, Folio ne manque pas de mettre en exergue dans les œuvres qu'elle analyse ce que Kristeva montrait déjà : l'ambiguïté caractéristique de l'abject. Car l'objet abject, en même temps qu'il provoque le rejet, en même temps qu'il est répugnant, nous appelle et nous fascine. Aussi rime -t-il avec l'interdit qui est tout près, appelle et attire alors que tout notre être nous appelle à nous en détourner.

Ici, Folio souligne la thématique du double que révèle l'abject dans l'esthétique romanesque des trois romanciers dont elle qualifie l'écriture de transgressive (une autre caractéristique de l'abject).

Or, cette thématique du double est très intéressante du point de vue de cette étude parce qu'elle révèle le côté construit de l'abject que celle-ci compte souligner : ce qui est abject,

l'est souvent du point de vue de celui qui le regarde et porte un jugement ; ce qui est perçu comme abject d'un point de vue A peut se révéler non abject d'un point de vue B. Par « le monstrueux sublime » qu'évoque Folio, on peut envisager la relève de l'abject et la satire sociale qui la sous-tend dans les romans de Libar Fofana, une satire des préjugés sur lesquels se fonde la désignation de certaines catégories de personnages comme abjectes.

C'est aussi sous l'angle moral que M. Y. Sow (2015) perçoit l'abjection. Il analyse le lien entre écriture de l'animalité et description de la condition humaine dans *Le Récit du cirque...* d'A. Fantouré et *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. Pour lui, cette relation passe, entre autres procédés d'écriture, par la mise en scène de l'abjection morale qui prend dans ces romans la forme d'actes et de comportements répugnants comme la goinfrerie et la dépravation sexuelle. L'étude soulignait également le fait que l'abjection, dans ces œuvres, dénote d'une certaine altérité fondée sur un rapport de force entre gens du pouvoir et gens du peuple (les dirigeants, devenus abjects, forçant le peuple à le devenir à son tour).

Cet aspect moral de l'abject est utile dans la mesure où il fournit une base d'analyse de comportements et d'attitudes qui se révèlent dans les romans du corpus comme néfastes à la société textuelle et à certains personnages qui la composent.

Tout de même, si ce travail montre ce que la description de ce qui est moralement abject a comme impact sur la satire sociale, il reste silencieux sur l'affirmation de soi. Cela semble venir du fait qu'il ne mette pas l'accent, dans son analyse, sur la relation entre abjection et préjugés, mais il se limite à l'évocation de comportements qui sont de nature à mettre à mal des personnes vivant dans une société, surtout les faibles.

Tremblay-Devirieux (2012), elle, s'intéresse à la manière dont l'abjection est à l'œuvre dans des romans de l'écrivaine québécoise N. Arcan¹⁸ en se fondant elle aussi sur la théorie de l'abjection développée par Kristeva et des études sur le genre telle que pensées par Judith Butler (1990). Elle met surtout l'accent sur le côté abject que revêt l'image de la femme dans l'œuvre de N. Arcan et choisit à cet effet des romans aux titres évocateurs : *Putain*, *Folle* et *A ciel ouvert*. Ainsi, sont évoqués des expressions telles que : la corporalité violente, l'animalisation et la monstruosité.

¹⁸ *Putain* (2001), *Folle* (2004) et *A Ciel ouvert* (2007).

Si dans les textes de N. Arcan le corps de la femme est abject, si la féminité est synonyme de manque, Tremblay-Devirieux ne manque pas de montrer le lien qu'il y a entre cette image négative et une dégradation du texte, celui-ci devenant lui-même un corps abject.

Mais cette présentation négative de la femme, sa mise en relation avec l'abject, et cette écriture de l'abject qui la supporte sont présentées comme une catharsis, une autodérision des femmes qui les soulagent parce qu'elles rient désormais des préjugés entretenus par la société phallocrate¹⁹ sur leur être.

Les prises de positions de Tremblay-Devirieux sont ainsi celles des féministes qui reprochent à la société son sexisme. D'ailleurs, elle ne manque pas de souligner le manque d'intérêt de Kristeva pour les femmes écrivaines dans son *Pouvoir de l'horreur*. Pour elle, même si Kristeva est féministe, elle n'a mentionné aucune femme écrivaine pour illustrer l'abjection dans son œuvre.

L'analyse de Tremblay-Devirieux (2012) a ainsi un rapport avec l'image de certains personnages féminins des romans qui constituent notre corpus, des personnages soumis au regard des hommes qui les perçoivent mal à cause de leur sexe et développent sur eux un discours critique et insultant.

C'est dans la même perspective féministe que Baillargeon (2007) approche l'abjection en mettant en avant la nécessité du rejet du corps de la mère que chacun doit opérer pour se constituer en sujet. Elle examine la manière dont le concept prend place dans *Baise-moi* (1999), un roman de V. Despentès. Elle montre qu'à travers les héroïnes de cette œuvre (Manu et Nadine), deux femmes meurtries et violentées qui cherchent à venger le féminin en renversant les rôles pour se placer au-dessus des hommes qui les prennent pour abjectes, l'on voit la récupération que la théorie féministe anglo-américaine fait du concept de l'abjection

La théorie féministe anglo-américaine s'est [...] appropriée le concept d'abjection, afin d'exposer la situation d'oppression dans laquelle la séparation d'avec la mère enferme la femme. En effet, en étant réduite à sa fonction reproductrice par nos sociétés occidentales, la femme devient abjecte – la femme, la féminité et la maternité. (Baillargeon 2007 : 39-40).

Aussi, pour Baillargeon l'objectif de Despentès est-elle de dénoncer la condition de la femme occidentale qui est opprimée et perçue comme abjecte par l'homme dont le mépris

¹⁹ Société fondée sur la domination des hommes sur les femmes ; société à structure patriarcale, sexiste.

ne vient que de sa réduction à un simple objet sexuel et reproducteur. D'où la volonté pour l'auteur de jouer à la subversion en inversant les rôles : désormais ce sont les femmes qui dictent la loi à des hommes décrits de façon négative et pris pour abjects (comme ils le faisaient avec les femmes) :

En cherchant à inverser les rôles de domination, Despentes ne fait que déplacer le problème puisque c'est le corps des hommes qui devient abject : le récit met en scène des personnages masculins pathétiques qui sont décrits de façon tout aussi négative que le sont les femmes. (Baillargeon 2007 :41).

Mais la critique ne manque pas de souligner le danger que courent les héroïnes auteurs d'un tel renversement : leur passage de la condition d'objet à celle de sujet par le pouvoir repris aux hommes les passionnent à tel point qu'elles se plaisent dans le crime qui est lui-même abject. Et rien ne semble pouvoir les arrêter comme si leur affirmation, leur prise de pouvoir, les tirent inexorablement vers une fin tragique, vers une « pulsion de la mort », terme que Lacan (1973) donne à cette tentation d'assouvir, telle la sexualité, un désir qui fait courir au sujet le risque d'une perte certaine.

A ces travaux qui mentionnent clairement les notions d'abject et d'abjection, il convient d'ajouter d'autres qui ont l'intérêt d'aborder des sujets qui s'y rattachent. Il s'agit de ceux qui campent les notions de grotesque (qui peut englober la monstruosité et la démesure) ainsi que l'horreur et la marginalité.

1.2.1.2 Les notions périphériques : horreur, grotesque, démesure, marge, maladie, stigmat

L'horreur est une notion à laquelle ont été consacrés d'importants travaux qui examinent son mode d'expression dans la littérature africaine. Ces travaux portants sur divers genres (romans, poésie, théâtre et même conte) sont regroupés dans un ouvrage collectif dirigé par B. C. Bodo, M. Coulibaly et B. Kamagaté et intitulé *Les Ecritures de l'horreur en littératures africaines* (2016). Ces contributions examinent « *la nature, le mode du dire, et les enjeux de l'horreur dans l'écriture africaine.* » (Bodo, Coulibaly et Kamagaté, 2016 : 9). Leur analyse du déploiement de l'horreur dans des œuvres romanesques est proche de la préoccupation de cette thèse en ce sens qu'elles lient l'horreur à des personnages dont les actes posés et/ou la réalité vécue les mettent dans une situation d'abjection.

La première d'entre elles est l'article que L. Rasoamanana consacre à l'analyse du rapport entre l'ironie et l'écriture de l'horreur dans *Nerf de bœuf*, roman de l'écrivain Mahorais Nassur Attoumani.

Pour cette auteure, dans le roman qu'elle aborde, l'horreur se déploie par l'expression de la souffrance et de la douleur à travers la mise en scène de corps disloqués et des matières qu'ils secrètent (sang, urine, vomi, excréments, etc.) qui provoquent un sentiment de dégoût et d'effroi. Il se déploie également dans l'évocation de la souffrance des esclaves (déportation, tortures, viol, mort violente) et l'abjection morale de ceux qui en sont les auteurs tel ce marin qui « *ouvre le crane d'un esclave d'un coup de crosse* » (Rasoamanana, 2016 : 56) ou encore les exactions commises par le contremaître de la plantation de canne à sucre de Hajangwa. Dès lors, la critique peut mettre un parallèle entre sa perception de l'horreur avec la conception kristevienne de l'abjection dans la mesure où celle-ci revoie également à ce qui secoue l'être par sa capacité à évoquer l'impropre ainsi que la « *la peine de la mort [et le met] aux limites de [sa] condition de vivant.* » (Kristeva, 1980 : 11).

L. Rasoamanana note que le narrateur de *Nerf de bœuf*, pour raconter cette rude vie d'esclave, use globalement de l'ironie qui aurait pu jouer une fonction cathartique en passant pour un moyen d'apprivoisement de l'horreur vécue par l'humour et le rire. Mais cette ironie s'éclipse dès que le narrateur s'attèle à relater la transfiguration des victimes en bourreaux. En effet, les mauvais traitements subis par les travailleurs de la plantation les poussent à tomber dans les tares qu'ils ont subies et à se comporter en individus dénués de scrupules. Ne pouvant atteindre leur objectif d'émancipation dont ils avaient forgé le projet, ils se plaisent finalement dans le vol, le viol et le meurtre. L'esclave terrifié, mu par la vengeance devient terrifiant et ne sait se retenir dans l'exercice de la violence. Ainsi, « *terreur et horreur se généralisent* » (Rasoamanana, 2016 : 64) et la disparition de la tonalité ironique qui y est associée empêche la représentation de l'horreur dans ce roman d'être une catharsis.

La deuxième contribution est celle de E. Nonga qui propose une double lecture du terrorisme comme motif de l'horreur dans *Les Funérailles*, roman de l'Algérien Rachid Boudjedra : une lecture narratologique et une lecture sociologique dans la perspective de H. Mitterrand telle que présentée dans *Discours du roman* (1980). Ces lectures ont pour hypothèse la représentation du terrorisme dans ce roman comme la mise en récit d'une abjection.

La lecture narratologique campe le cadre spatio-temporel et les personnages qui forment le socle de la fiction. L'Algérie postcoloniale qui est le cadre de déroulement du récit est présentée par Nonga comme un univers de la terreur. Elle remarque, en effet, que ce pays qui a arraché son indépendance à la France au bout d'une longue lutte acharnée et sanglante se trouve englué dans une situation de violence. Cette violence naît de l'incapacité des acteurs politiques à œuvrer pour le bonheur collectif et des frustrations qui en découlent. Aussi le terrorisme que dépeint *Les Funérailles* y trouve-t-il un terrain favorable à son épanouissement quand une dissension naît autour des élections de 1990 ayant consacré la victoire du Front Islamique du Salut dont l'armée confisque la victoire et annonce la dissolution à cause du rejet par ce parti de l'occidentalisation et de la laïcisation de l'Algérie.

Les acteurs sont de trois ordres : les terroristes, les victimes et les forces de sécurité engagées dans l'éradication de la terreur.

Les terroristes sont campés dans leur identité, leurs motivations, leur mode opératoire et leur mode de recrutement. Ainsi, ils ont le profil d'anciens bandits, des voleurs et des criminels arborant désormais « d'énormes barbes et du khôl dont ils recouvrent leurs paupières par rituel. » (Nonga, 2016 : 308). Pour l'illustration elle cite Flicha (surnom voulant dire « petite flèche » et évoquant la rapidité du personnage), ancien voleur de bijoux de femmes dans les ruelles d'Alger pour ouvrir une bijouterie et devenu dangereux terroriste. Leur mobile est quant à lui obscur : s'ils prétendent agir par nécessité de purifier et de réformer la société, ils semblent plutôt mus par l'attrait pour la violence aveugle. Leur mode d'action est d'opérer à visage découvert parce que ne craignant pas d'être reconnus par une population qui a peur de les dénoncer ou à visage couvert, se déguisant en femmes par exemple, quand il s'agit de commettre un acte retentissant dans un lieu public. Pour le recrutement, les terroristes misent sur les couches vulnérables : jeunes désœuvrés ou mal payés, anciens délinquants et même des femmes.

La présence de femmes dans le groupe des terroristes qui sèment la mort et la terreur fait remarquer à E. Nonga que cette situation renverse l'idéologie patriarcale et naturaliste qui, dans la répartition des rôles sociaux fait plutôt passer la femme pour un être doux jouant un rôle pacificateur. Dans son rapport à la violence, elle joue plutôt, dans cette idéologie, le rôle de victime ou de pacificatrice.

Les victimes, elles, sont le plus souvent les couches vulnérables : paysans, pauvres, femmes et enfants. Ils subissent, viols, mutilations, tortures et une mort horrible, moyens dont usent les terroristes pour assouvir leur soif de domination et de pouvoir par l'intimidation et la propagande.

Les derniers acteurs sont les agents de la Brigade antiterroriste et de la Police scientifique que dirigent respectivement la narratrice Sarah et son amant Salim. Les deux personnages symbolisent, selon les termes que E. Nonga emprunte à S. Amougou (2012), des « *contre-figures de la violence en cours* » (Nonga, 2016 : 316). Les caractères qu'elle note chez ces deux agents sont la détermination, l'intelligence et l'endurance. Pour E. Nonga, l'association d'une femme à la lutte contre le terrorisme montre qu'elle « *peut participer au développement de sa société, en s'impliquant dans les mêmes combats avec la même détermination quelle que soit leur ampleur.* » (Nonga, 2016 : 316).

La lecture sociocritique se penche, elle, sur les moyens rhétoriques à l'aide desquels l'évocation textuelle de l'horreur dans le roman de Boudjedra renvoie à un contexte social du Maghreb et de l'Afrique noire marqué par la violence et la peur. Ainsi, la violence du texte répond comme un écho à la violence de la société. L'objectif pour l'écrivain est ainsi de dénoncer les tares d'une société qu'il « *place devant ses craintes et ses faiblesses dans le but de l'en délivrer.* » (Nonga, 2016 : 319). Dès lors, l'écriture de l'horreur revêt une fonction cathartique parce qu'elle cherche à extirper la douleur et le mal qu'elle comporte par son évocation et sa mise en scène.

Enfin, K. M. Diama analyse les procédés de poétisation de l'horreur dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. Il procède avant tout à une définition des notions d'horreur et de poétisation. Aussi, donne-t-il à l'horreur une acception qui la rapproche de l'abjection telle que définie par J. Kristeva. Pour lui, en effet, l'horreur est

d'un point de vue purement littéraire, [...] un saisissement de crainte mêlée d'admiration respectueuse devant le sublime, le mystérieux. [Elle] exploite une ambivalence qui oscille de la répulsion (profond saisissement de crainte) à la fascination (admiration) avec l'idée de transgression d'un interdit. (Diama, 2016 : 126).

Quant à la poétisation, il la perçoit comme « *l'action de poétiser, [...] embellir, idéaliser, rendre beau, d'une part, et conférer une idée, un message au mot dans l'optique de déboucher sur une vision une philosophie d'autre part.* » (Diama, 2016 : 127).

Cette base posée, le critique s'attèle à découvrir ce qui permet à Sony Labou Tansi d'arriver à une transfiguration de l'horreur et la laideur ainsi que le mal qui l'accompagnent en beauté. Il suppose que cette transfiguration passe par le génie de l'artiste, par ce qu'il appelle « alchimie du verbe » (définie comme moyen par lequel l'artiste transforme le banal en objet sublime). Cette alchimie se déploie principalement à travers trois éléments : l'image, le symbole et le rythme.

Parlant des images, il note qu'elles suscitent des émotions, mêlent angoisse et délectation par l'usage de figures de rhétoriques opérant une analogie telles que la comparaison et la métaphore. Parmi les exemples sur lesquels il s'appuie pour argumenter sa thèse, figure cette comparaison surprenante où Labou Tansi rapproche la posture de Martial résistant à la torture atroce que lui fait subir le Guide Providentiel à la forme de la lettre i. Pour Diama, cette analogie opère de sorte que « *d'une scène horrifiante, se dégage une idée belle, positive* » (Diama, 2016 :132) parce qu'exprimant le refus d'un homme de se plier devant l'opresseur.

Les symboles, eux, trouvent leur point de fixation dans l'évocation des couleurs, du temps et des personnages. Pour les couleurs, l'exemple donné est le « noir de Martial » qui s'incruste de façon permanente dans l'univers du Guide et qui, bien que connotant le côté horrifique de celui-ci, est symbole « *de la victoire impossible de la dictature katamalanasienne* » (Diama, 2016 : 137) et de sa chute à venir.

Les symboles se lisent aussi à travers le temps parce que celui-ci est rendu flou au point de brouiller les repères pour revêtir une allure fabuleuse et se fondre dans le rêve. Ce qui donnerait à *La Vie et demie* l'allure d'un conte.

Du côté des personnages, le symbole s'exprime par leur singularité qui en fait des êtres hors-normes, monstrueux, à l'image des trois principaux protagonistes : Chaïdana, Martial et le Guide Providentiel. Ce qui est marquant chez Chaïdana, selon Diama, c'est son physique très attrayant, sa représentation comme une femme à la beauté incomparable mais maléfique. Cette beauté et ce charme sont utilisés pour décimer l'entourage du Guide. Chaïdana est au demeurant un personnage marqué par le double caractéristique de l'abject : horrible par la mort qu'elle sème, elle attire par sa beauté hors de commun.

Pour ce qui est de Martial et du Guide, Diama les considère comme les deux faces d'une même pièce. Aussi, utilise-t-il la figure du dieu romain Janus²⁰ pour établir ce parallèle entre eux. Martial est présenté comme un héros pour la noblesse de sa lutte politique et comme un anti-héros par la déchéance qui l'entache à travers le viol de sa fille. Pour cette raison, il est associé au tigre, animal noble mais féroce, symbole de la coexistence du bien et du mal en politique. Ce côté hideux le rapprocherait un peu du Guide et justifierait l'évocation de Janus. Le Guide est, en effet, un être monstrueux, un véritable carnivore associé au meurtre, à la torture et à la veulerie. Il est symbole du « *côté sanguinaire et martial du pouvoir*. » (Diama, 2016 : 145).

Enfin, le rythme participe à la poétisation de l'horreur. L'unité rythmique retenue par Diama est d'abord le meurtre dont la fréquence de l'évocation est un élément organisateur du roman. Cette fréquence du meurtre amène une musicalité du texte qui transfigure l'horreur en beauté. Une autre unité rythmique que note l'auteur est la succession des guides qui cadence la narration des événements. L'énumération est le support de cette mise en scène de la succession, une énumération à l'allure fastidieuse qui poétiserait le discours par l'accumulation qu'elle génère.

Pour Diama donc les éléments su-cités entrent dans la production d'une signification du traitement de l'horreur dans *La Vie et demie*. Les procédés employés feraient de ce roman un appel à la prise de conscience afin de se libérer de la dictature et réformer l'homme pour une humanité plus responsable.

Le premier intérêt de ces trois contributions pour cette thèse est l'établissement d'un lien étroit entre l'horreur et l'abjection. Souvent la première y est perçue comme une résultante de la seconde. En effet, les auteurs associent fréquemment l'abjection à la veulerie et la violence aveugle et insoutenable de personnages en situation de domination, qui exercent un pouvoir et un contrôle à un moment donné sur la situation (esclavagistes, colons, terroristes, guides, esclaves et opposants mus par la vengeance). Ces actes sont portés à un degré d'acuité qui retire à leurs auteurs toute humanité et les fait passer pour des monstres. Or, l'évocation de ce monstrueux, de cet anormal conçu comme conduite marginale contribue à créer l'atmosphère de crainte et/ou de rejet que représente l'horreur. Même si ces contributions n'ont pas directement comme objet d'étude l'abject ou l'abjection, leur

²⁰ Janus est un dieu de la mythologie romaine ayant avec la même tête deux visages opposés.

analyse de l'horreur intègre des éléments permettant de les définir et d'aider à tracer les contours du personnage abject. Elles donnent également une piste intéressante de la lecture des motifs répulsifs dans le roman africain (desquels fait partie le personnage qui préoccupe cette thèse) quand elles lient ceux-ci aux problèmes auxquels est confronté le sujet africain postcolonial.

Le second intérêt de ces contributions est leur retour fréquent sur le caractère double de l'horreur à l'image de ce que des travaux cités plus haut ont noté au sujet de l'abjection. D'abord, hormis le fait que l'horreur soit capable d'osciller comme l'objet abject entre répulsion et attrait, elle intègre dans son déploiement une inversion de rôles entre dominants et dominés, terrifiants et terrifiés. Aussi peut-on voir dans le rapport à la violence qui est l'un de ses ressorts, les victimes renverser la situation de domination et soumettre ceux qui avaient le commandement alors que ces derniers peuvent se retrouver dominés. Cet état de fait est souligné par Rasoamanana par exemple quand elle note que les travailleurs de la plantation d'Hajangwa, réduits à l'esclavage se transforment en bourreaux pour ceux qui les persécutaient.

Ensuite, le caractère double de l'horreur se révèle dans la possibilité de la sublimer par « l'alchimie du verbe » dont fait cas Diama. Ces deux aspects du caractère double de l'horreur (inversion de rôles et sublimation) peuvent servir à soutenir, dans le cadre de l'analyse du déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana, deux remarques. La première est l'idée d'une révolte de ce personnage pour s'affranchir de sa condition de personnage exclu, rejeté. La seconde est celle d'une modification de l'image que lui prête l'opinion dominante par la transfiguration de sa supposée laideur en beauté.

Le grotesque pour sa part a fait l'objet d'un important travail réalisé par le théoricien et historien de la littérature russe M. Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970). Bakhtine analyse la manière dont la présence du corps grotesque et de la vie corporelle intègre une pratique scripturale s'inspirant de nombre d'éléments appartenant à la culture populaire et au carnaval du Moyen Âge. Ainsi, il remarque avant tout que comme il le fait pour la description du banquet, Rabelais passe par « *des exagérations, des hyperboles nettement appuyées* [pour représenter] *les images du corps et de la vie corporelle*. (Bakhtine, 1970 : 302).

S'agissant du corps grotesque, le critique s'emploie à relever les éléments sur lesquels s'appuient l'écrivain de la Renaissance pour en tracer les contours. Il note ainsi la récurrence de personnages dont la caractéristique principale est la démesure. Pour illustrer cette remarque, il donne les exemples de la race de géants dont sont issus Gargantua et Pantagruel. Ces deux derniers sont décrits comme des personnages aux proportions invraisemblables. Le cas de Pantagruel est en cela très illustratif : il a une langue énorme sous laquelle toute une armée s'abrite d'une pluie ; il règne toute une vie à l'intérieur de son organisme où le narrateur Alcofrybas effectue un voyage, découvrant tout un monde avec ses reliefs, une population grouillante, etc.

En plus de la présentation d'êtres caractérisés par la démesure, Bakhtine ajoute que chez Rabelais, le corps grotesque est un corps caractérisé par un manque de symétrie. Il y a dans ce second type de corps, des organes dont l'énormité fait qu'ils se détachent nettement de l'ensemble pour prendre la forme d'excroissances soulignant une monstruosité :

Rabelais décrit des gens affligés de bosses d'une incroyable grosseur, de nez monstrueux, d'oreilles géantes. Il décrit en détail ceux à qui il a poussé un phallus merveilleusement long (au point qu'ils peuvent s'en servir de ceinture en l'enroulant six fois par le corps) et aussi ceux dotés de bourse énormes. (Bakhtine, 1970 : 326).

Si plusieurs organes du corps peuvent être concernés dans ce cas, Bakhtine remarque que les plus fréquents (ceux qui semblent mieux se prêter à ce jeu) sont le ventre, le nez, les yeux exorbités, la bouche grande ouverte et le phallus. L'explication qu'il trouve pour cette particularité est le lien qui existe entre ces parties du corps avec les injures. Il note que dans la culture populaire, dans le langage non officiel, il existe une profusion de termes pour désigner ces parties et souvent de manière grossière et injurieuse. Ce qui n'est pas le cas d'autres parties du corps comme les bras par exemple.

Une autre caractéristique du corps grotesque que relève Bakhtine est son lien avec l'hybridité. Il relève dans l'écriture de Rabelais, un mélange entre des traits humains et animaux : « *Les formes de la tête, des oreilles et aussi du nez, ne prennent de caractère grotesque que lorsqu'elles se transforment en forme d'animaux ou de choses.* » (Bakhtine, 1970 : 315).

Cette hybridité met en place un corps grotesque dont la monstruosité est soulignée par son étrangeté. Aussi Bakhtine insiste-t-il sur la présence chez Rabelais de

la peinture d'êtres humains extraordinaires, tous de caractère grotesque. Certaines de ses créatures sont mi-hommes, mi-bêtes, l'hippopode dont les pieds sont chaussés de sabots, les sirènes, les cynocéphales qui aboient au lieu de pleurer, les satyres, les centaures, etc. Ils constituent en fait une véritable galerie d'images du corps hybride. (Bakhtine, 1970 : 343).

Enfin, le critique souligne le fait que les images du corps grotesque présentes dans l'œuvre de Rabelais ne se limitent pas à l'apparence physique des personnages. Elles concernent également les organes internes. Il s'agit à la fois le corps comme un tout et ses différentes parties quand il se disloque. Il s'agit en définitive du corps peint comme excès ou manque :

La logique artistique de l'image grotesque ignore la superficie (la surface) du corps et ne s'occupe que des saillies, excroissances, bourgeons et orifices, c'est-à-dire uniquement ce qui franchit les limites du corps et introduit au fond de ce corps. [...] Aussi, l'image grotesque montre-t-elle la physionomie non seulement externe, mais aussi interne du corps : sang, entrailles, cœur et autres organes. (Bakhtine, 1970 : 316).

Mais pour Bakhtine, dans l'œuvre de F. Rabelais, l'image du corps grotesque est toujours liée à celle de la vie corporelle. En effet, les mêmes exagérations notées au sujet de l'organisme sont de mise dans tout ce qui concerne sa manière d'être dans le monde. Que ce soit dans la nourriture, la boisson, la satisfaction des besoins naturels, la sexualité, tout ce qui concerne la vie et la mort du corps grotesque est décrit de façon à rendre sensible l'excès et le mélange de l'humain aux éléments cosmiques. Aussi, Bakhtine relève-t-il quelques exemples d'éléments renvoyant à cette vie corporelle traduisant le grotesque. Il compare Gargantua à un veau quand il rit et à une vache quand il pleure. La même Gargantua avale six pèlerins. Pantagruel a aussi une vie d'un caractère extraordinaire : en un seul repas, il est capable d'absorber le lait de quatre mille six cent vaches tandis que sa bouillie est servie dans une auge géante. Le flot de son urine provoque une inondation qui noie les soldats ennemis lors d'une guerre tandis que ses pets sont capables d'engendrer des nains.

Le corps et son mode de vie concourent ainsi à former ce que Bakhtine appelle « l'élément grotesque » qui est une des données essentielles de l'œuvre de Rabelais. De ce fait, il écrit :

Le livre [de Rabelais] est traversé par le puissant flot de l'élément grotesque : corps dépecé, organes détachés du corps (par exemple dans les murailles de Panurge), boyaux et tripes, bouches grandes ouvertes, absorption, déglutition, boire et manger, besoins naturels, excréments et urine, mort, enfantement, premier âge et vieillesse, etc. (Bakhtine, 1970 : 321).

Le critique russe ne manque pas de mentionner les sources d'inspiration de Rabelais par rapport à cette mise en scène de l'élément grotesque. Si la source principale est la culture populaire comique du Moyen Âge et son réalisme grotesque, d'autres éléments ont pu avoir de l'impact sur l'art de Rabelais. Il note, entre autres, la littérature orale, le langage non officiel des peuples où le grotesque du corps a un lien étroit avec les injures et le rire. Il mentionne également la Bible par le rapprochement du sang versé lors du meurtre d'Abel à la fertilité ayant favorisé la naissance des géants qui sont les ancêtres de Pantagruel. Les romans de chevalerie, les récits venant de l'Inde peuplés de fabuleuses créatures, le grotesque médical (illustré par la maladie de la vérole) ainsi que des ouvrages anonymes contemporains à Rabelais comme *Gargantua* (1532) et *Pantagruel* (1537) ne sont pas en reste. Des Anciens sont aussi mentionnés à l'image de Plaute, de Pline et son *Histoire naturelle* ainsi que Lucien et son *Histoire Véritable*.

L'étude du grotesque chez Rabelais amène Bakhtine à opposer son analyse à celle faite par d'autres critiques comme Flögel, Schlegel, Hugo et Schneegans qu'il associe aux courants classique, romantique et moderne. S'il convient avec eux que l'expression du grotesque passe nécessairement par les exagérations et qu'il y a en lui un certain rabaissement ; s'il note également, à l'image de ces auteurs que l'ironie et la parodie sont liés au grotesque, il remet en cause leur interprétation. Il rejette surtout le travail de Schneegans. Pour lui, l'interprétation du critique allemand est inexacte dans la mesure où il ignore l'ambivalence du grotesque rabelaisien en lui donnant un côté purement satirique qui exagère les traits négatifs. De plus, il dénonce la conception du grotesque rabelaisien comme une satire morale chez Schneegans. Il écrit que chez celui-ci,

le grotesque est toujours et exclusivement une satire purement négative, c'est l'exagération de ce qui ne doit pas être, exagération qui dépasse le vraisemblable, devenant ainsi fantastique. C'est en outrant à l'extrême ce qui ne doit pas être qu'on lui inflige un coup moral et social. (Bakhtine, 1970 : 54).

Pour illustrer son propos, il prend l'exemple de l'interprétation de l'image du phallus de moine comparé à un clocher. Si Schneegans voit en cette image l'expression de la dépravation sexuelle de la vie monacale, Bakhtine y trouve un symbole de la vie nouvelle où seule la fécondité est mise en exergue. L'origine de l'erreur commise par le critique allemand serait liée, selon Bakhtine, à l'ignorance du rattachement du grotesque chez Rabelais à la culture du Moyen Âge. Or cette ignorance le conduit à l'analyser sous l'aune de la modernité.

En définitive, Bakhtine résume ce qui oppose le grotesque médiéval exprimée dans l'œuvre de Rabelais au grotesque moderne dans la représentation du corps. Le premier met en scène un corps « bicorporel » un corps frontière en perpétuel construction, symbole de l'expression d'une conception du monde qui met en avant la relativité. Le second met l'accent sur un corps individuel et représentatif des canons modernes avec leurs restrictions affectant jusqu'au langage.

Ainsi, le « grotesque médiéval », contrairement à celui moderne « *n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation.* » (Bakhtine, 1970 : 30).

L'intérêt de l'ouvrage de Bakhtine pour cette thèse se situe avant tout dans le caractère ambivalent qu'il donne au grotesque. De ce fait, l'analyse du corps grotesque qui est l'une des composantes du personnage abject permet de soutenir la relativité de tout jugement porté sur celui-ci. En effet, si le corps grotesque, dans sa démesure ou dans sa monstruosité peut apparaître porteur de valeurs négatives aux yeux de l'opinion dominante et faire l'objet de la stigmatisation, il y a la possibilité de l'analyser comme un corps qui cache des aspects positifs que ne saurait voir un regard naïf attaché à une apparence trompeuse. Dès lors, la conception bakhtinienne du grotesque devient une donnée importante pour l'analyse de la conflictualité qu'instaure le déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana.

L'intérêt de l'ouvrage de Bakhtine réside également dans la possibilité d'utiliser son analyse du style grotesque pour déceler des éléments d'une poétique servant à représenter le déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana. Cette possibilité se traduit par les caractéristiques qu'il prête au style grotesque et les moyens de son expression. Pour ses caractéristiques, elles se ramènent à cette remarque de Flögel pour qui le grotesque renvoie à « *tout ce qui s'écarte sensiblement des esthétiques courantes, tout ce qui comporte un élément matériel et corporel nettement souligné et exagéré.* » (Bakhtine, 1970 : 45). Il cite également Schlegel qui définit le grotesque comme « *[un] mélange fantasque des éléments hétérogènes de la réalité, la destruction de l'ordre et du régime habituels du monde, de la libre excentricité des images et l'alternance de l'enthousiasme et de l'ironie.* » (Bakhtine, 1970). Cette exagération met en avant l'hyperbole.

En ce qui concerne ses ressources, Bakhtine cite souvent la parodie et l'ironie qui, s'ils ont une visée satirique chez certains auteurs comme Schneegans, montrent une volonté de renouvellement, une expression de la relativité.

Cette caractérisation du grotesque et l'analyse de ses ressources par Bakhtine constituent ainsi un outil important d'investigation de l'œuvre de Libar dans l'établissement du portrait du personnage abject mais également dans les techniques d'écriture qui permettent de le représenter comme un personnage de l'écart autour duquel se crée un conflit dans l'interprétation de son identité.

Le grotesque est aussi la préoccupation de K. Tchassim dans un article intitulé « Société et démesure dans *La Fête des masques* (2004) de Sami Tchak. » contenu dans son ouvrage *Fictions africaines et écriture de la démesure* (2015). Elle s'y intéresse à la manière dont le style grotesque est présent dans ce roman de l'écrivain togolais. La démesure qui caractérise la manière de vivre des personnages est, en effet, comparable à la vie corporelle que Bakhtine note au sujet de l'œuvre de F. Rabelais. Il est question des excès caractéristiques de cette société en déliquescence où la violence de la dictature et la dépravation sexuelle prennent une allure carnavalesque.

Elle remarque une hiérarchisation sociale en dégageant deux entités : la « société d'en haut » constituée par les dignitaires et la « société d'en bas » que compose le bas peuple. Dans cette société qui mime l'organisation coloniale, si K. Tchassim relève la dictature qu'une élite animalisée fait subir au peuple miséreux et son mode de vie perverse, elle montre également que ce bas-peuple n'est pas exempt de reproches. Car en plus de vivre dans le désordre, un des membres de cette couche dominée, devenu riche, peut tomber dans les mêmes travers que l'élite dépravée. Ce qui n'est pas sans rappeler une remarque d'A. Mbembe qui écrit qu'« *en postcolonie, la magnificence et le désir de briller ne sont donc pas le seul apanage de ceux qui commandent. L'envie d'être honoré, de briller et de festoyer est tout aussi présente chez les gens du commun.* » (Mbembe, 2020 : 230).

Au demeurant, l'écriture de la démesure que note K. Tchassim au sujet du roman de S. Tchak intéresse cette thèse dans la mesure où elle participe à la déconstruction du mythe qui entoure certains personnages dans l'œuvre de Libar Fofana. En effet, nombreux sont les personnages du roman fofanaen qui représentent des figures jouissant de privilèges au sein de la société mais dont le comportement est de nature à nuire soit à certains individus, soit à

la société toute entière. Ainsi cette démesure liée à la peinture exagérée d'un mauvais comportement est bien utile dans l'analyse de la déconstruction des préjugés par le renversement des figures d'autorité qui est partie intégrante des préoccupations de cette thèse.

Pour ce qui est de la marge et de son dérivé marginalité, de nombreux travaux existent. Ne seront examinés ici que ceux qui aident à comprendre les deux termes (marge et marginalité) et ceux qui s'intéressent à leur déploiement dans des œuvres de la littérature africaine.

Pour le premier type de travail, l'article de C. Noille-Clauzade (2005) intitulé « Rhétoriques de la mise en marge »²¹ est très représentatif. Entamant son travail par la remarque selon laquelle la marge a souvent été traitée dans les colloques et autres études littéraires comme un thème et non comme un objet théorique, elle se propose de pallier ce manque. Pour cela, elle part des travaux de G. Genette sur le paratexte, les seules qui, selon elle, ont fait un effort dans le sens de l'objectif qu'elle poursuit parce que mettant au centre la relation dynamique qui existerait entre le texte et son entourage.

Pour arriver à cette théorisation, elle commence par s'interroger sur la signification pouvant être donnée aux expressions « se mettre en marge », et « mettre en marge ». Pour ce faire, elle se tourne vers la psychologie où la première de ces expressions renvoie à une opération de marginalisation mettant en jeu une responsabilité dans l'acte posé par celui qui est au centre ou par celui qui s'en éloigne. Quant à la seconde expression, celle qui écarte la pronominalisation, elle s'appréhende comme « *une instauration de marges [...] une opération de production structurelle (et structurante).* » (Noille-Clauzade, 2005 : 43). Cette mise en marge renvoie à un type de relation entre un centre et ses périphéries.

En définitive, les deux expressions, différentes seulement par la forme pronominale que comporte la première, renvoient à un même phénomène pouvant être résumé comme une activité à valeur de production ou de mise en relation.

Après la psychologie, C. Noille-Clauzade se tourne vers les ressources de la philologie que, car selon elle, malgré les limites qu'on peut reconnaître à cette dernière, elle peut donner des éclaircissements sur l'évolution historique du terme marge. Or, de cette évolution, elle

²¹ Article qui est une contribution à l'ouvrage collectif *Théorie des marges littéraires* dirigé par P. Forest et M. Szkilnik

compte tirer des occurrences du mot dont elle compte se servir pour arriver à établir la théorie qu'elle cherche à formuler. Aussi examine-t-elle des dictionnaires (notamment le *Dictionnaire historique de la langue française* et le *Larousse du XXème siècle*) pour réaliser ce travail de philologie.

Elle remarque, à partir de l'examen de ces dictionnaires, que le mot *marge* possède des sens concrets et des sens abstraits qui sont les plus nombreux d'ailleurs à cause de la diversité des champs où il apparaît (temps, société, commerce, etc.).

Parmi les constatations qu'elle fait à partir de ses investigations, l'une d'entre elles intéresse particulièrement cette thèse. Il s'agit de l'apparition de l'expression « en marge de » en 1831, liée à celle de « vivre en marge » et revoyant à l'idée de « marginal ».

S'intéressant à ce nouveau terme (*marginal*), elle souligne qu'il est à la fois un nom et un adjectif qui passe d'un sens concret²² à un sens abstrait récent²³. Il renvoie à ce qui est « *non conforme aux normes d'un système donné.* » (Noille-Clauzade, 2005 : 46).

S'appuyant sur cette information, Noille-Clauzade définit le *marginal* comme « *une personne vivant en marge de la société* » (Noille-Clauzade, 2005 : 46) et ajoute que si ce sens apparaît vers 1960, il ne devient répandu qu'en 1968.

Dans la suite de ses investigations, elle distingue quatre types de *marge* en partant d'une étymologie latine, une étymologie germanique, la lexicologie historique des XIXème et de la fin du XXème siècles et la lexicologie historique des XVIIIème et XIXème siècles. Elle lie la *marge* renvoyant au *marginal* désigné comme non conforme à la lexicologie des XIXème et de la fin du XXème siècle. Elle y introduit une remarque importante en mettant la *marge* en rapport avec la périphérie d'un système, à « *ses éléments déviants [...] par rapport au principe de cohésion et de coordination constitutif du système.* » (Noille-Clauzade, 2005 : 47).

Une fois ces investigations réalisées, la critique lie chaque type de *marge* à des champs d'application et à des fonctions. De ce fait, le type de *marge* qui intéresse le présent travail de thèse est situé dans les champs social et politique et est décrit comme comportant des fonctions d'excentricité et d'exclusion.

²² Elle note que ce sens renvoie à ce qui se trouve dans la marge d'une page et donne l'exemple des annotations marginales.

²³ Elle relie ce nouveau sens à G. Balandier et aux années 1960.

C. Noille-Clauzade reconnaît par la suite que les compétences requises pour l'établissement d'une théorie de la mise en marge sont nombreuses vu les domaines aussi variés qu'elles impliquent de connaître, allant de l'histoire de l'art aux mathématiques en passant par l'astronomie, le droit, la philosophie et l'épistémologie. Mais elle insiste sur la nécessité de s'y astreindre pour l'intérêt qu'il existe de conceptualiser rigoureusement les acceptions correspondant aux domaines définis afin d'aboutir à une théorie des marges littéraires.

Après ce constat, l'auteure met un rapport entre ce qu'elle appelle « les rhétoriques de la mise en marge » et la critique littéraire. Elle associe ainsi les différentes logiques liées à la marge à différentes pratiques de la littérature qui vont de la définition d'une poétique particulière par l'indication de ce qu'elle n'incorpore pas à l'instauration d'une nouvelle conception de la lecture des textes littéraires par le renversement de l'ancienne. Ces différentes pratiques intègrent également un travail sur des classifications liées aux genres littéraires et la mise en place d'une théorie où le texte est mis en relation avec ses contextes, son environnement.

De ce travail intéressant de C. Noille-Clauzade, il est apparu que ce qui le lie à cette thèse, c'est la marge renvoyant à l'idée de non-conformité d'où est dérivé le mot marginal définit comme une personne vivant en marge de la société. Ainsi, si la préoccupation principale de cette auteure est de voir la possibilité de mettre en place une théorie des marges littéraires, elle traite de questions qui aident à dresser le portrait du personnage abject dont le déploiement dans l'œuvre de Libar Fofana fait l'objet du présent travail. En effet, la définition qu'elle propose du marginal, bien que courte, est un élément utile à l'établissement du profil de ce personnage de l'écart.

Aussi, en s'intéressant au marginal, elle fait cas de la marginalisation, terme qui met en jeu un rapport entre deux instances où l'une est auteure et l'autre, victime de l'exclusion. Or cette marginalisation qu'elle lie aux champs social et politique correspond à la stigmatisation ou ab-jection, réaction de rejet de l'altérité que représente le personnage jugé abject. Cette réaction fonde ainsi le conflit qui naît autour de l'identité de ce type de personnages, un conflit où des normes et des valeurs s'entrechoquent.

En ce qui concerne les travaux s'intéressant à la manière dont la marge et la marginalité sont présentes dans la littérature africaine, l'article de C. Sadai, « Marge et marginaux chez

T. Monénembo » (2006)²⁴ peut être mentionné en premier lieu. C. Sadai examine la mise en scène de personnages atypiques évoluant dans « un climat précaire » en prenant comme corpus trois romans de l'écrivain guinéen qui ont pour traits communs la confession : *Pelourinho* (1995), *Cinéma* (1997) et *L'Aîné des orphelins* (2000). Pour elle, on remarque dans ces romans une écriture caractérisée par la mise en scène du désordre et d'une atmosphère carnavalesque où se rencontrent des personnages qui ont en commun l'éloignement de la norme.

Sadai situe d'abord ce désordre dans une malédiction qui frappe les marginaux ou leur espace de vie. Cette malédiction est consécutive à une transgression : déplacement du rocher sacré de la Kagera, symbole de l'ordre dans *L'Aîné des orphelins* ; échec de Ndindi-Grand-Orage, chef de la tribu des Mahis en affrontant le baobab (échec qui punit peut-être son arrogance à défier quiconque trouverait un adversaire capable de le renverser) dans *Pelourinho* ; mauvaise réputation de Mamou (scène de déroulement des événements dans *Cinéma*) présentée comme une ville sans nom et ayant la particularité d'attirer vers elle les marginaux.

Elle procède ensuite à une sorte d'inventaire des marginaux mis en scène dans ces romans en opérant une catégorisation. Ainsi, elle décrit en premier lieu les fanatiques, ceux qui ont une excentricité provocante, qui admirent leur côté iconoclaste au point de choquer l'entourage. Le couple formé par l'institutrice Mme Saval et Cellou-le poète dans *Cinéma* en est une illustration.

Viennent en second lieu les malades dont les figures représentatives sont Néné Goré avec sa toux chronique (*Cinéma*), Mãe Grande avec sa jambe atteinte d'éléphantiasis (*Pelourinho*) et Agide, le petit prisonnier gémissant continuellement de douleurs à cause de sa bourse pleine de pus que mangent des vers (*L'Aîné des orphelins*).

À ces « fanatiques » et à ces corps en putréfaction poussés à bout par la maladie, elle ajoute comme personnages marginaux ceux qui sont nés avec un corps démesuré ou une couleur de peau différente de celle de la majorité. Ceux-ci sont perçus comme monstrueux dans leur milieu et rejetés. Ainsi King Kong, l'homme dont le nom évoque le gorille aux

²⁴ Article paru dans le neuvième numéro de la revue *Interculturel francophonies* (2006).

allures gargantuesques dans le film du même nom et le fils métis de M. Massaloux qui passe pour un albinos dans *Cinéma* alimentent la rumeur et provoquent l'ire des autres.

Les personnages qui portent en eux les marques d'une transgression sont aussi parties prenantes de ce tableau. Il s'agit d'abord de ceux dont la généalogie est mise à mal par leur bâtardise ainsi que des enfants dont les actes sont jugés monstrueux à l'image de Faustin, l'enfant soldat et héros de *L'Aîné des orphelins* vivant de vol et dans la saleté. Il y a ensuite ces héros parodiés qui redéfinissent la notion de héros en se référant au cinéma gangster et western à l'image de Benté et Binguel qui poussent l'audace jusqu'à n'obéir désormais qu'à leur propre loi. A ces deux, s'ajoute Innocensio, le guide touristique de *Pelourinho* dont le cynisme et la cupidité rythment la vie de picaro qu'il mène. Enfin, elle fait mention de ceux qui violent les tabous comme Leda coupable de castration du père, de fratricide et d'adultère.

En plus d'évoluer dans un cadre spatio-temporel marqué par l'inquiétude (espace de la ruine et du chaos, temps alourdi par l'attente du châtement ou par la déception), ces personnages marginaux se meuvent dans un milieu social hostile. A leur excentricité, à leur manque de conformité, en effet, s'oppose la rigidité des normes à laquelle tient leur entourage qui les transforme en une sorte de victime expiatoire de la faute collective :

Chaque récit est marqué par la forte cohésion de la communauté qui impose sa norme et ses codes. Très vite, l'original est anormal, il est banni pour sa différence, ou, en bouc émissaire, condamné à porter et à expier les fautes de la communauté. (Sadai, 2006 : 137).

Selon la critique, le traitement réservé à l'histoire est aussi ce qui fait la marginalité dans ces romans. Celle-ci est reléguée au second plan. Elle rejoint la périphérie alors que la légende et l'anecdote occupent le centre pour mettre en avant ce que Sadai appelle « une poétique de la trace » où ce sont les morceaux ou les brisures qui sont agglomérés pour reconstituer la mémoire. On ne se fie plus donc à l'histoire événementielle et à sa linéarité.

Pour conclure son article, Sadai s'interroge sur les enjeux d'une telle écriture qui met au centre la marginalité. Elle se demande si ce « climat négatif » que l'on pourrait mettre au compte de l'afro-pessimisme fortement présent dans la littérature africaine n'est pas une dénonciation de l'absurde par la satire. Mais selon elle, si une telle conclusion peut paraître évidente, il y a une autre interprétation possible. Car derrière cette marginalité dominante dans l'univers romanesque de Monénembo, il faut voir plutôt un renouveau qui se dessine et une diversification des points de vue par la prise de parole des marginaux. Ainsi apparaît

une valeur d'ambivalence, de relativité dans l'analyse de la présence de la marginalité chez Monénembo par Sadai à l'image de ce que note Bakhtine sur le style grotesque chez Rabelais. De ce fait, l'article de Sadai se révèle utile non seulement dans la caractérisation du personnage abject par l'évocation de certaines figures qui la composent mais aussi dans l'analyse de la conflictualité qui naît de la variation des points de vue sur son statut.

À l'article de C. Sadai peut être ajouté, sur la liste des travaux qui s'intéressent à la marge ou à la marginalité dans la littérature africaine, *Littérature et maladie en Afrique. Image et fonction de la maladie dans la production littéraire* (1994), ouvrage collectif dirigé par J. Bardolph. Les contributeurs de cet ouvrage cherchent à répertorier les différentes maladies évoquées dans les textes qu'ils prennent comme corpus d'analyse et à dégager la symbolique qu'elles pourraient y avoir. Si J. Dérive et C. Haxaire²⁵ s'intéressent à des questions qui font partie des préoccupations de cette thèse par la mise en exergue du lien entre maladies²⁶ et stigmatisation, ce sont surtout les contributions de S. Lee, de J. Chevrier et de A. Wynchank qui seront abordées ici. La raison en est que Dérive et Haxaire ont travaillé sur des textes oraux alors que les trois autres ont des corpus constitués d'œuvres écrites et de surcroît, de romans surtout.

Ainsi, dans « La folie, métaphore de l'aliénation : le point de vue des romancières africaines », S. Lee analyse le déploiement de la thématique de la folie chez des écrivaines africaines francophones et anglophones, auteures de romans et de nouvelles²⁷. Pour ce faire, elle donne une définition de la folie qui met en avant le comportement. Sortant le terme de « folie » de son contexte médical, elle le ramène à un « *dérangement de l'esprit associé à comportement étrange* » (Lee, 1994 : 104) empruntant ainsi une définition au *Dictionnaire Hachette*.

²⁵ Respectivement auteurs de « Représentation et fonction narrative de la maladie dans les récits oraux de quelques sociétés d'Afrique noire » et de « L'achatine, le génie de la brousse et le jeune homme dartreux ou maladie et a-socialité dans quelques contes gouro (Côte d'Ivoire). »

²⁶ Les maladies les plus citées sont les maladies de la peau. Ainsi, Jean Dérive écrit : « il est indéniable par exemple que la lèpre qui, de loin, est la maladie la plus souvent mentionnée, a un rôle capital dans l'univers des contes et des mythes. » (Dérive, 1994 : 8). A. Haxaire renchérit : « Pour représenter l'exclusion sociale du miséreux, les gouro ont recours aux maladies de peau, elles aussi sources de rejet. » (Haxaire, 1994 : 36). Aux maladies de la peau comme facteur de stigmatisation, Dérive ajoute la paralysie et la cécité.

²⁷ Ce sont, pour le roman : Bâ, Mariama (1982), *Un Chant écarlate*, Dakar, NEA ; Njau, Rebeka (1975), *Ripple in the Pool*, London, Heinemann ; Sow Fall, Aminata (1982), *L'Appel des arènes* (Lee se trompe en écrivant *L'appel des sirènes*, titre qui n'existe pas chez Sow Fall), Dakar, NEA ; Warner-Vieyra, Myriam (1982), *Juletane*, Paris, Présence Africaine. Et pour les nouvelles : Ndoye, Mariama (1990), *De vous à moi*, Paris, Présence Africaine et Nwapa, Flora (1986), *This is Lagos and Other Stories*, Enugu, Nigeria, Tana Press, LTD.

Par la suite, elle s'interroge sur le lien que ces écrivaines établissent entre la folie prise pour un dérèglement et les personnages féminins mis en scène. Elle aboutit au constat selon lequel cette folie féminine a pour cause le poids de la tradition qui conçoit la femme comme un être subordonné à l'homme et qui ne saurait être valorisée que par la maternité : « Traditionnellement, la femme n'existe pas en tant qu'individu mais en fonction soit de l'homme, soit de la parenté, soit de la communauté. Et ce qui la valorise quant à cette triade, c'est bien entendu la maternité [...] [qui la] réduit à son destin biologique. » (Lee, 1994 : 104).

Cette place réservée à la femme et les souffrances qui y sont liées qu'elle subit dans le foyer serait donc à l'origine d'une perturbation de l'esprit au point d'être internée parfois. Mais si la folie prend la forme d'un manque dans l'œuvre des romancières, Lee souligne qu'elle symbolise souvent une sorte d'échappatoire. L'aliénation que représente la folie ne serait rien d'autre qu'une forme de révolte contre l'ordre établi conduisant au meurtre ou à un renferment, c'est-à-dire à la résolution de mener une vie intérieure, qui est un refuge pour échapper à l'emprise de la société. La folie apparaît ainsi sous la forme d'un dérèglement mental poussant la femme à une marginalité qui est source de salut.

J. Chevrier lui se préoccupe de cerner, dans « Malades et infirmes dans l'œuvre romanesque de W. Sassine. », la symbolique de l'évocation récurrente de la maladie chez W. Sassine. Pour y arriver, il définit en premier lieu la maladie en l'étendant aux malformations et aux atteintes à l'intégrité physique que subissent les personnages. Il écrit :

[Le] terme générique de « malade » englobe à la fois les sujets atteints de troubles organiques, les infirmes, les individus victimes de sévices et de légions infligées volontairement, et enfin des sujets chez lesquels une anomalie physique entraîne le rejet ou la marginalisation à l'intérieur du corps social. (Chevrier, 1994 : 175).

Se fondant sur cette définition, il procède à un inventaire des malades du roman sassinien. Les victimes de la lèpre comme François le lépreux, Monsieur Baly et leur entourage (*Saint Monsieur Baly*), l'albinos Condello, victime de sa peau différente (*Wirriyamu*) ou encore les nombreuses victimes de torture du régime dictatorial du Guide (*Le Jeune homme de sable*) sont une illustration de ces être souffrants. Si ceux qui viennent d'être cités relèvent de la couche populaire, des exemples de personnages de la haute société qui entrent dans cette liste de malades existent. Tel est notamment le cas du député Abdou, ministre de la sécurité du Guide avec son pied infirme.

Tous ces personnages souffrent soit moralement ou physiquement. Pour Chevrier, la fonction de cette souffrance liée à la maladie est la purification et la rédemption : dans les romans de Sassine il semble que l'être malade, à l'image des saints, n'accède au salut et à la félicité qu'en encaissant la douleur qui serait le symbole de l'expiation de la faute personnelle ou collective. Ainsi, par exemple, pour devenir un saint, monsieur Baly vit un calvaire avec sa lèpre et Condello est sacrifié parce que son meurtre est ritualisé par Sassine.

Quant à A. Wynchank, auteur de « Gangrène physique et morale dans *La Plaie de Malick Fall* », elle montre qu'il y a plus d'une symbolique liée à la blessure du héros Magamou et de son irascibilité qui en font un marginal.

Au même titre que C. Sadai situe la malédiction originelle frappant les marginaux et leur univers dans un acte transgressif, A. Wynchank lie celle de Magamou à la rupture et à l'éloignement de ses racines. Ayant quitté sa mère et le village, sa zone de confort, déçu par le manque de respect du « pacte traditionnel » par les siens, la ville lui réserve une vie malheureuse. Blessé en y allant, il traîne une plaie qui le ronge et fait de lui le compagnon des animaux (mouches, chats, chiens errants), les hommes, eux, préférant fuir son odeur. Ce qui présente ce personnage comme un individu marginal associant déchéance physique et morale.

Pour A. Wynchank, de nombreuses symboliques pourraient être attribuées à cette plaie qui ronge Magamou. Parmi elle, il y a d'abord

la désagrégation psychique qui caractérise la schizophrénie, psychose qui se manifeste, selon le *Dictionnaire Robert*, par une désagrégation psychique, par l'ambivalence des pensées et des sentiments, par une conduite paradoxale, un repliement sur soi et la perte du contact avec la réalité. Tous ces symptômes semblent être présents chez le héros. (Wynchank, 1994 : 280).

Elle explique cette symbolique par la perturbation qu'on peut remarquer Magamou, un homme en proie au doute et qui ne trouve plus ses repères. En même temps qu'il est misanthrope et fuit la compagnie des hommes (remplis de fausseté, selon lui), il la recherche. Il change de point de vue sur la vie à tout moment. Il refuse de se faire consulter par les médecins parce qu'il doute de leur capacité à guérir sa plaie. Pourtant, à certains moments, avec un optimisme débordant, il lutte pour cette guérison afin de pouvoir s'intégrer dans la société.

L'affaiblissement du monde traditionnel est une autre symbolique de la plaie de Magamou que relève Wynchank. Cet affaiblissement s'explique par la manière dont Magamou affronte les épreuves auxquelles il fait face. Contrairement à la solidité des ancêtres qui constituent sa référence et qui y auraient opposé une farouche résistance et gardé leur dignité, Magamou se montre faible. Or, pour la critique, cette faiblesse montre un « *état de ramollissement et de liquéfaction [qui] correspond à la dissolution de l'ancien monde solide, stable, lié aux anciennes cosmologies mythiques.* » (Wynchank, 1994 : 283).

La plaie symboliserait aussi l'acceptation de soi. De ce fait, Magamou se particularise par sa blessure au point qu'elle arrive à lui manquer comme s'il avait perdu une de ses prérogatives après sa guérison. Aussi, bien qu'ils aient souvent stigmatisé « l'homme à la plaie », les gens du marché s'en étaient finalement accommodés au point de le défendre contre les agents venus l'arrêter pour le conduire l'asile psychiatrique.

Enfin, Wynchank, en se référant à l'interprétation de cette plaie par des critiques comme Ngandu Nkashama et Ojo-Ade, évoque d'autres symboliques. Elle cite la quête du bonheur et la désillusion qui l'accompagne, le conflit entre l'individu et la société qui punit le non conformisme pourtant nécessaire à son évolution, l'enferment des intellectuels dans les pays de l'Est, l'Afrique actuelle coupable de renoncement à son identité pour une autre qu'elle n'arrive pas à maîtriser et le monde moderne en proie à divers maux dont l'essentiel se ramène à la domination des faibles par les puissants sous le regard désintéressé des indifférents.

Les contributions de S. Lee, de J. Chevrier et de A. Wynchank qui viennent d'être analysées, en plus d'aider à cerner le profil du personnage abject, donnent des pistes intéressantes pour l'interprétation de la symbolique que revêt la stigmatisation dont est victime ce personnage dans son interaction avec la société. Elles permettent ainsi de trouver une base de l'établissement d'un rapport entre le destin individuel des personnages qui vivent dans un univers hostile et celui de la société africaine à laquelle font référence les textes de Libar Fofana.

Pour terminer l'exploration des travaux liés à la marginalité, il importe de citer l'article de B. Mouralis intitulé « *De sable et de sang : W. Sassine et la question du corps* »²⁸ où le

²⁸ Article publié dans *Williams n'est pas n'importe qui* (2018) ouvrage contenant les actes du colloque organisé en hommage à W. Sassine à l'Université Paris Nanterre en 2014.

critique s'intéresse à la stigmatisation vécue par certains personnages sassiniens à cause de la couleur de la peau et du mal être qu'ils ressentent du fait d'être pris pour étrangers dans leur propre communauté.

La peau est, en effet, selon Mouralis, « *l'interface à travers laquelle le sujet entre en contact avec de nombreux éléments du monde extérieur, notamment le monde social [celle] qui lui permet de se percevoir en fonction du regard que l'Autre jette sur sa propre apparence.* » (Mouralis, 2018 : 22-23). Pour Mouralis, cette relation à l'Autre en fonction de la couleur de la peau trouve son illustration dans l'image de l'albinos à travers les personnages de Condello (*Wirriyamu*) et de Milo Kan héros-narrateur de *Mémoire d'une peau*).

Il relève la stigmatisation qui entoure ces deux personnages et la violence qu'ils subissent du fait de leur apparence. Ainsi, en plus d'être abandonné par les hommes, Condello est pris pour un bouc-émissaire. Lui-même s'interroge sur la nécessité de sa mort pour que les autres puissent trouver le bonheur. S'il dit les comprendre, il n'est pas moins déçu de cette situation. Quant à Milo Kan, son statut social élevé ne lui fait pas perdre de vue le fait qu'il est différent et que son entourage perçoit cette différence. Pour cette raison, il se charge de l'évoquer à plusieurs reprises dans ses discussions avec les autres. En fait, Milo Kan, n'a toujours pas oublié les humiliations vécues à l'enfance lors des séances de baignades avec ses camarades qui cachaient parfois ses habits pour qu'il rentre nu et expose son corps ou leurs moqueries à l'école pendant la récréation. Il y a ainsi comme un traumatisme chez le personnage qui fait qu'il revit toujours de l'intérieur ces scènes qui le hantent et qui le poussent à extérioriser son mal par l'évocation incessante de son état d'albinos devant l'interlocuteur. Il vit ce mal avec acuité d'autant plus que chez lui, à son état d'albinos s'ajoute celui d'orphelin parce que celle qu'il croyait être sa mère lui avoue que sa véritable mère l'a abandonné à sa naissance.

Mouralis note aussi que l'albinos est pris dans cet étau de la marginalisation parce que la couleur de sa peau est perçue comme une malédiction consécutive à une faute : le père de Condello explique par exemple que son fils est dans cet état parce qu'il n'a pas pu protéger la mère de l'enfant. Mais bien que maudit, tout un mythe entoure l'albinos et fait de lui une sorte de monnaie d'échange pour obtenir le bonheur : son sang serait réputé favoriser l'acquisition rapide de la richesse à celui qui le verse.

Dès lors la marginalisation de l'albinos à cause de la couleur de sa peau, à l'image de celle vécue par le Pharmakon²⁹, apparaît comme un préjugé ne venant que d'une perception négative qui ne trouve aucune justification objective : « *La peau de l'albinos n'est donc pas à proprement parler un élément objectif. On est ici dans le domaine de l'imaginaire, au sens psychanalytique du terme, qui occupe une place essentielle dans le processus de racisme.* » (Mouralis, 2018 : 25).

Cette explication du « racisme » à l'égard de l'albinos par les préjugés lie l'analyse de Mouralis à cette thèse dans la mesure où elle se préoccupe elle aussi à trouver ce qui est à l'origine de la perception de certains personnages du roman fofanaen comme abjects.

L'introduction de cette notion de préjugés permet aussi le rapprochement entre cette thèse et les questions que traitent les théories sociologiques sur l'exclusion, notamment de celle développée par E. Goffman dans *Stigmates, les usages sociaux du handicap* (1975) sur le stigmaté qui se fonde sur la monstruosité du corps et/ou la monstruosité morale et identitaire.

En effet, Goffman (1975) met un lien entre le stigmaté et l'identité sociale et défend l'idée selon laquelle celui-ci provient de la construction sociale et met des individus dans une position défavorable parce qu'ayant un physique, une personnalité ou une appartenance à un groupe amenant ceux qui se pensent comme normaux à adopter envers eux un regard réprobateur. Et ceci est bien résumé par Rostaing :

C'est Erving Goffman qui a fait du stigmaté (étymologiquement une marque durable sur la peau) un concept sociologique, en l'étendant à tout attribut social dévalorisant, qu'il soit corporel ou non – être handicapé, homosexuel, juif, etc. Le stigmaté n'est pas un attribut en soi : il se définit dans le regard d'autrui. Il renvoie à l'écart, à la norme : toute personne qui ne correspond pas à ce qu'on attend d'une personne considérée comme « normale », est susceptible d'être stigmatisée. (<http://sociologie.revues.org/2572>).

Pour arriver à ce constat, le sociologue pose comme préalable l'existence dans les sociétés d'une identité virtuelle posée comme référence, une sorte d'étalon qui sert de base d'observation des individus. Ainsi, pour le cas de l'Américain, cette identité virtuelle est composée entre autres des qualités suivantes : être homme, blanc, de grande taille, hétérosexuel, protestant, etc. Comme il s'agit là d'une identité idéale, d'un modèle, plus on

²⁹ Dans les sociétés primitives, celle grecque notamment, personne (il peut aussi s'agir d'un animal dans certains cas) choisie arbitrairement et exclue ou immolée lors d'un rite en dehors de la ville pour purger celle-ci de ses malheurs. Le Pharmakon ou encore Pharmakós, équivalent du bouc-émissaire de la société hébraïque, est aussi synonyme de remède dans la mesure où son sacrifice serait source de salut pour la société.

s'en approche, plus on peut être qualifié de normal ; et plus on s'en éloigne, plus on est considéré comme anormal, donc porteur de stigmates.

Ce postulat permet à Goffman de faire diverses remarques parmi lesquelles on peut retenir : 1) parmi les stigmates, il y a les tares physiques et les tares de caractères ; 2) aux tares physiques correspondent les stigmates visibles (il appelle les individus qui en sont porteurs, des individus discrédités) et aux tares de caractère correspondent les stigmates invisibles, pouvant être cachés à autrui (c'est le domaine des individus discréditables) ; 3) comme personne ne peut satisfaire dans leur entièreté les caractéristiques de l'identité idéale, tout individu est susceptible d'être victime de stigmatisation, d'où le caractère arbitraire et construit de celle-ci.

En outre, pour analyser cette stigmatisation qui marginalise certains individus au sein de la société, Goffman utilise une méthodologie qualitative et l'interactionnisme, une approche sociologique expliquant le lien social par les motivations et les actions individuelles et centrant son analyse sur les interactions entre les individus, interactions faites de discours et de réactions diverses face à l'autre. On retrouve ici aussi l'altérité qui est si importante pour notre analyse. Ainsi, le stigmate tel que le définit Goffman et le monstrueux se rejoignent et permettent d'analyser l'abject sous l'angle de la marginalisation et de l'exclusion.

L'autre aspect intéressant du travail de Goffman pour ce sujet de recherche, bien qu'il soit purement sociologique, est le fait que par l'interactionnisme, il lie la stigmatisation au soi, à la construction de l'identité du stigmatisé qui adopte certaines postures pour s'affirmer dans la sphère sociale. Parmi ces postures figurent la dissimulation de son stigmate et la révolte. Cette révolte peut prendre la forme d'un repli sur soi ou celle d'une ouverture sur de nouvelles perspectives comme le fait de se construire une nouvelle personnalité. Et cela a un lien étroit avec l'affirmation de soi qui est une manière pour le personnage perçu comme abject de se positionner par rapport à ceux qui le rejettent.

Prenant en compte les travaux de Goffman et utilisant aussi comme méthode d'approche l'interactionnisme symbolique, J. C. Croizet et J. P. Leyens dirigent un ouvrage collectif de psychologie sociale au titre évocateur : *Mauvaises réputations, réalités et enjeux de la stigmatisation sociale* (2003) et qui fait figure d'une excellente synthèse de travaux réalisés dans le domaine de la stigmatisation sociale. Les auteurs remarquent qu'à l'image

de ce qui se pratiquait chez les Grecs (qui ont inventé le mot « stigmates »), il y a de nos jours de nombreux stéréotypes en jeu contribuant à percevoir certaines catégories de personnes comme ayant des stigmates ou une « mauvaise réputation » provoquant ainsi leur exclusion. En guise d'exemple de ces catégories mal vues par l'opinion courante, ils citent les SDF, les personnes obèses, les étrangers, les handicapés et les gens du voyage. Mais, plutôt que de se focaliser sur l'acte de stigmatisation qui naît de la perception négative que l'on peut avoir de ces individus mis au ban de la société, l'ouvrage porte son attention sur le point de vue de ces derniers. Il cherche ainsi à comprendre la manière dont ces personnes stigmatisées vivent leur situation, la perception qu'ils ont d'eux-mêmes ainsi que les stratégies qu'ils utilisent pour échapper à la stigmatisation ou encore leurs réactions face à celle-ci.

L'intérêt de cet ouvrage est qu'il prend non seulement en compte la stigmatisation au niveau individuel, mais aussi au niveau collectif. Il cerne également la manière dont elle se construit et se met en œuvre -quelques fois de manière insoupçonnée et involontaire- dans des milieux où on l'attend le moins comme l'école. Enfin, il met un point d'honneur sur la capacité des stigmatisés à se construire une identité positive contraire à celle que leur attribue leurs détracteurs. Cette subversion de « leur mauvaise réputation » en identité valorisée correspond ainsi à une affirmation de soi. Il suffit de lire le condensé de la table des matières de l'ouvrage présentée en quatrième page de couverture pour se convaincre de ce grand intérêt qu'il représente dans la relation entre la stigmatisation et l'affirmation de soi. Voici ce qu'on peut y lire, en effet :

Stigmatisation et estime de soi. Émotions et groupes stigmatisés. Perceptions différentes des discriminations individuelle et groupale. Les explications cognitives. La menace du stéréotype. Les enseignants contribuent-ils aux inégalités sociales ? La construction sociale et scolaire du stigmaté. Stigmates sociaux et comparaisons interpersonnelles. L'affirmation de soi et du groupe chez les personnes stigmatisées. Stigmatisation et mouvements sociaux. Conclusions générales : Les raisons d'espérer. (Croizet et Leyens, 2003 : 4^{ème} de couverture).

Cet ouvrage, même s'il s'intéresse au milieu occidental et aborde des cas relevant du monde réel, contient des données très utiles à la compréhension des enjeux de la stigmatisation des individus perçus comme abjects dans le roman fofanaen. Ces données permettent de comprendre non seulement comment se construit cette identité abjecte collée à des personnages perçus comme différents sur la base d'une norme définie par la société

dans laquelle ils naissent et/ou évoluent, mais également les mécanismes mis en avant pour la déconstruire.

Mauvaises réputations, réalités et enjeux de la stigmatisation sociale n'est d'ailleurs pas sans rappeler un article d'Anderson et Snow (2001), qui utilisent également l'interactionnisme symbolique comme approche pour camper ce qu'ils appellent « l'exclusion sociale et le soi ». Ces deux auteurs, à l'image des précédents, sont d'une grande utilité du fait qu'ils apportent un éclairage sur la relation entre les individus marginalisés et la société, relation qui est au centre notre recherche. En effet, ces sociologues touchent plus précisément dans leur article les questions qui intéressent cette étude en cherchant à cerner par exemple la manière dont se manifestent l'exclusion et l'inégalité dans le quotidien, les conséquences de cette stigmatisation et la manière dont ceux qui font l'objet de ces insultes et de cette stigmatisation y font face. Ils déclinent clairement leur objectif en ces termes :

Notre objectif est de montrer que l'interactionnisme symbolique fournit une richesse d'intuitions de même qu'une perspective théorique cohérente pour comprendre le fonctionnement du soi devant des processus sociaux et des interactions sociales produisant de l'inégalité et de l'exclusion. Pour orienter les lecteurs intéressés, nous nous référons à un large spectre de recherches en interactionnisme symbolique qui traitent de ces processus d'exclusion et de résistance. (Anderson et Snow 2001 : 15).

Que ce soit dans le roman ou dans la vie courante donc, il y a similitude entre les situations à analyser et à comprendre car on est partout en face de ce que remarque Dericquebourg, à savoir que « *le stigmaté rejoint le préjugé, la discrimination, l'image et la représentation sociale. Il est un des marqueurs de la différence et de l'altérité. Il s'impose comme un des paramètres de l'échange entre les hommes.* » (Dericquebourg 1989 : 65).

Anderson et Snow (2001), à propos de « l'exclusion sociale et le soi », soulignent aussi le fait que la stigmatisation est révélatrice d'un rapport de pouvoir qui sous-entend la stratification sociale. Ils développent de ce fait une thèse similaire à celle que défend Bataille (1970) qui insiste sur la relation hiérarchique que l'abjection (le rejet de l'Autre) suppose entre puissants et faibles, les premiers repoussant les seconds à cause de leur proximité d'avec la souillure

L'abjection personnelle et surtout l'abjection d'une classe supposent la contrainte. La prohibition de contact par laquelle les nobles consacrent l'abjection des misérables n'est qu'une sanction consécutive à l'altération qui résulte de la contrainte. L'abjection d'un être humain est même négative au sens formel du mot, puisqu'elle a une classe comme origine : elle est simplement l'incapacité d'assurer avec une force suffisante l'acte impératif

d'exclusion des choses abjectes (qui constitue le fondement de l'existence collective). (Bataille 1970 : 219).

De cet état de lieux, il ressort que les travaux portant directement sur le personnage abject sont rares. Il existe avant tout une intéressante littérature sur le tandem abject/abjection. Mais, si les travaux y afférents mettent l'accent sur leur présence dans la société occidentale, ils ne disent rien de ce qu'ils sont dans les sociétés africaines traditionnelles et musulmanes. Cette situation peut être illustrée par l'ouvrage de J. Kristeva (1980). Aussi, les travaux qui s'y focalisent dans le domaine littéraire ne mettent presque pas en relation l'abjection et la satire des préjugés et de l'intolérance ancrées dans la société ainsi que la volonté des individus « ab-jectés » de s'affirmer. Et s'ils le font, ils limitent leur analyse à des œuvres appartenant à la littérature occidentale en s'appuyant essentiellement comme théorie sur le postmodernisme et non sur la sociocritique qui a l'avantage de mettre l'accent sur la socialité du texte littéraire. Tel est notamment le cas de la thèse de J. J. Folio et du mémoire de master de J. Tremblay-Devirieux. Les travaux sur le sujet portant sur la littérature africaine concernent souvent l'abjection qui est juste évoquée pour désigner le comportement de certains personnages. La thèse de doctorat de M. F. Chitour (1998) et le mémoire de master de M.Y. Sow (2015) s'inscrivent dans ce cadre.

Il existe aussi une intéressante littérature sur des notions périphériques à ce tandem abject/abjection (grotesque, démesure, horreur, marginalité) qui fournit un important éclairage sur des éléments qui entrent dans la caractérisation du personnage abject. Des travaux comme ceux de M. Bakhtine (1970), d'A. Wynchank (1994), de C. Sadai (2006) et de B. Mouralis (2018) en font foi.

Ce qui manque donc, ce sont des études qui établissent un profil du personnage abject et analysent son déploiement dans des œuvres de la littérature africaine. Aussi cette thèse, en s'appuyant principalement sur la sociocritique³⁰, tente de combler ce manque en cernant la manière dont l'œuvre peu étudiée de l'écrivain guinéen Libar Fofana représente l'interaction entre ce type de personnage et son entourage.

³⁰ L'interactionnisme symbolique ne sera convoqué qu'à titre d'approche complémentaire.

1.2.2 Intérêt du sujet

1.2.2.1 Contexte

L'évocation de la littérature guinéenne écrite fait tout de suite penser à quatre auteurs : L. Camara, A. Fantouré, T. Monénembo et W. Sassine. Les deux premiers sont seulement auteurs de romans. Les deux derniers se sont essayés à d'autres genres, même s'ils sont avant tout des romanciers eux aussi. Et on remarque que les romans écrits par ces écrivains ont eu une reconnaissance sur le plan national et international grâce à des œuvres dont la facture leur a permis d'obtenir, souvent dès le premier essai, de grands prix littéraires ou des titres honorifiques³¹.

Mais, à l'exception de Monénembo qui écrit toujours et augmente sans cesse son aura, A. Fantouré est devenu moins visible sur la scène littéraire et les deux autres sont morts. Ce qui fait que la scène littéraire guinéenne est dominée actuellement par de nouveaux venus qui cherchent à entretenir la flamme allumée par leurs illustres aînés. Libar M. Fofana est l'un de ceux-là. Cet auteur, qui a déjà six romans à son actif, a des similitudes à la fois avec Monénembo, Sassine, Fantouré, voire L. Camara.

Parmi ces similitudes, figure d'abord l'exil. Comme ces quatre auteurs, Libar Fofana a fui son pays. Il quitte la Guinée après l'arrestation de son père sous le régime de Sékou Touré et rejoint le Mali à pied. Il finit par s'installer en France où il vit actuellement.

Il a aussi produit une œuvre relativement abondante si l'on tient compte du fait qu'il n'a commencé à écrire qu'à l'âge de quarante-cinq ans. Pour un débutant, en effet, on peut dire que Libar a déjà beaucoup écrit. Il est l'auteur de six romans tous publiés chez Gallimard

³¹ Aussi, L. Camara obtient-il le prix Charles Veillon en 1954 grâce à son récit autobiographique *L'Enfant noir* (1953) ; A. Fantouré aussi se voit décerné avec son premier roman, *Le Cercle des Tropiques* (1972), le Grand Prix littéraire d'Afrique noire. T. Monénembo est lauréat du même prix en 1986 avec son roman, *Les Ecaillés du ciel* (1986). Il obtient également le Prix Renaudot avec *Le Roi de Kahel* (2008), le prix Erckmann-Chatrion et le Grand Prix du roman métis en 2012 ainsi que le Grand Prix Palatine et le Prix Ahmadou Kourouma en 2013 pour son roman *Le Terroriste noir* (2012). Quant à W. Sassine, il est fait, en France, Chevalier des Arts et des Lettres en 1983 et officier des Arts et des Lettres dix ans plus tard (Mbom 1997 : 8) et il existe un Prix littéraire en son nom créé avec l'appui de la Coopération belge au développement, prix récompensant des nouvelles francophones d'origine africaine. En 2018, le CIRD (Centre International de Recherche et de Documentation), une institution de recherche basée en Guinée a créé, par reconnaissance au travail des écrivains guinéens, un Prix international W. Sassine primant quatre nouvelles. Le Prix est bisannuel et le concours pour son attribution est ouvert à tout le monde.

entre 2004 et 2016 (soit en 12 ans)³². Il y a aussi la qualité de son œuvre. L'intérêt que suscitent ses romans est sans doute la raison qui amène la grande maison d'édition Gallimard à accepter de les publier. En outre, l'auteur guinéen reçoit en 2012, avec *L'Etrange rêve d'une femme inachevée*, le Prix Ouest-France Etonnants-Voyageurs.

Enfin, peut être notée la thématique intéressante qu'il développe dans tous ses romans. Cette thématique met au centre un problème existentiel : la stigmatisation que vivent certains individus. À lire Fofana, on est aussitôt frappé par la ressemblance de son écriture avec celle de Sassine, même s'il pousse l'audace plus loin. Comme son aîné, Fofana peint les problèmes de l'existence liés à la marginalité de certains individus rejetés par la société à cause de leurs différences. Seulement, si chez Sassine la politique est omniprésente (sauf pour le cas de *Mémoire d'une peau*), Fofana s'intéresse surtout au social et au culturel qui le structure, même si la politique apparaît tout le temps à côté, mais reléguée au second plan. Dans les romans de Libar Fofana, il est question d'individus qui cherchent à s'affranchir des tares d'une société où dominent des hommes marqués par les préjugés et voulant coûte que coûte défendre des coutumes peu enclines à accepter le progrès et la liberté. Il est aussi question de comportements de nature à instaurer le mal et à détruire l'équilibre psychologique de certains personnages en remettant en cause les fondements de la société. De là provient d'ailleurs la poétique de l'abject qui caractérise ses romans.

En effet, si l'on considère l'abject comme le décrit Kristeva, c'est-à-dire « *ce qui perturbe une identité, un système, un ordre* » (Kristeva 1980 : 12) ou encore [ce qui] *est là tout près mais inassimilable* » (Kristeva, 1980 : 9), on peut dire que l'écriture de Fofana s'inscrit bien dans ce cadre.

La majeure partie des personnages de ses romans sont en fait des êtres stigmatisés à cause de leur corps perçu comme anormal. Tel est le cas de Siaka, l'unijambiste de *Le Fils de l'arbre* (Fofana 2004) ou des sœurs siamoises Hawa et Toumbou de *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (Fofana 2012). Certains le sont à cause de leur naissance comme Youssouf, dans *Le Fils de l'arbre* (Fofana 2004) ou Fotédi dans *Le Cri des feuilles qui meurent* (Fofana 2007). La source de cette stigmatisation pour d'autres personnages est leur esprit réfractaire à la norme que la société impose à ses membres à l'image de Bakari, héros de *Le Fils de*

³² Ces romans, par ordre de publication sont : *Le fils de L'arbre* (2004), *Nkörö* (2005), *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007), *Le Diable Dévot* (2010), *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (2012) et *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016).

l'arbre (Fofana 2004) ou même leur sexe, les femmes étant souvent victimes de propos ou d'actes blessants à l'image de ceux que subit la vieille Saran quand elle perturbe, par sa simple présence, la réunion des hommes dans *Nköro* (Fofana 2005).

De cette différence provient la menace ressentie par le groupe qui voit en eux une source d'altération de son identité, un trouble à l'ordre en place, à la norme admise, d'où leur marginalisation, leur abjection. Perçus comme anormaux, voire monstrueux, ces êtres « menacent » l'équilibre de leur communauté qui les rejette. Mais la stigmatisation dont ils sont victimes crée un conflit, une tension entre cette société qui ne les reconnaît plus et eux et le narrateur qui perçoivent cet acte comme une injustice, d'où la dénonciation de l'intolérance et des préjugés qui sont une menace à l'équilibre de l'individu. Ainsi, la société qui « abjecte » injustement certains individus est « abjectée » à son tour, surtout qu'elle est perçue comme un frein à la liberté et à l'épanouissement individuel.

En outre, dans les romans de Fofana, la société est accusée d'hypocrisie : elle tolère des actes ignobles perpétrés par des individus vénérés mais vils comme ce vieil imam qui « vend » sa fille pour effectuer son pèlerinage à La Mecque afin de conserver sa place dans *Le Diable Dévot* (Fofana 2010) ou cet autre père mis en scène dans *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (Fofana 2012) qui fuit ses filles à leur naissance.

La référence à ce type de personnages, lâches et hypocrites, permet de comprendre l'autre ressort de l'écriture de Fofana : la société est accusée de condamner les faibles tout en couvrant la forfaiture des puissants. Aussi deux entités se confrontent-elles : la société qui stigmatise ce qu'elle pense sortir de ses canons de « beauté » physique ou morale et l'individu aspirant à la liberté qui se représente les préjugés et certains actes tolérés par la société comme liberticides, menaçant l'identité propre ainsi que le bonheur qu'il veut se construire.

1.2.2.2 Position du problème

L'abject, l'abjection ainsi que des notions périphériques comme le grotesque, l'horreur et la marginalité, éléments qui entrent tous dans la caractérisation du personnage abject ont fait l'objet de différentes recherches.

Ainsi, en s'appuyant sur la conceptualisation de l'abjection élaborée par Kristeva (1980), certains critiques ont analysé la manière dont l'abject est représentée par des romanciers : Girard (2003) montre comment deux romans de Butor expriment ce que la

sémiotique tensive appelle « un champ de présence ». Baillargeon (2007) aborde l'abjection dans le roman *Baise-moi* (1999) de Despentès comme une dénonciation des conditions de la femme occidentale et sa lutte pour s'affirmer. Folio (2011) étudie l'abjection dans ses aspects moral et esthétique et souligne sa relation avec l'altérité et l'affect dans trois romans de célèbres écrivains américains (King, Straub et Palahniuk). Tremblay-Devirieux (2012) s'intéresse, elle, à l'abjection dans l'écriture de la romancière N. Arcan à travers trois de ses romans (*Putain, Folle* et *A ciel ouvert*). Enfin Sow (2015) montre la place de l'abjection morale dans l'écriture de l'animalité dans une étude qu'il consacre au *Récit du cirque...* (1974) de Fantouré et *La Vie et demie* (1979) de Labou Tansi.

Certains de ces travaux se penchent sur des notions voisines à l'abject et à l'abjection. En traitant du grotesque sous diverses formes, de l'horreur et de la marginalité, ils donnent des indications utiles à l'établissement d'un profil du personnage abject. Tel est l'apport de recherches comme celles de Bakhtine (1970), Noille-Clauzade (2005), Sadai (2006), Chevrier (1994) et Mouralis (2018).

D'autres travaux, enfin, ont un lien étroit avec les recherches menées dans le domaine de la sociologie ou de la psychologie sociale sur la stigmatisation sociale et le soi. Parmi ces dernières, peuvent être notées celles de Goffman (1975), Anderson et Snow (2001) et Croizet et Leyens (2003).

Il y a donc bien des chercheurs qui ont abordé la question de l'abject et de l'abjection ou stigmatisation qu'il provoque. Cependant, si certains travaux relèvent d'une analyse centrée sur la vie réelle, ceux qui concernent la littérature ne soulignent pas comment les romans faisant l'objet de leur étude mettent l'abject et le rejet qu'il amène en relation avec la critique de la société et la manière dont les individus « abjectés » cherchent à s'affirmer. Le seul travail qui établit ce rapport (Baillargeon 2007) se limite à la figure féminine et dans un roman canadien. Or ce rapport entre l'abject et l'affirmation de soi est bien la caractéristique de l'œuvre de Libar Fofana. Mais bien que Libar Fofana soit un écrivain relativement prolix, bien que son œuvre présente une remarquable originalité, il ne semble pas que celle-ci ait jusque-là bénéficié d'une attention importante chez les chercheurs.

Ainsi, pour combler le vide sur cet auteur ayant su s'affirmer en peu de temps sur la scène littéraire guinéenne et pour contribuer à la réflexion sur la question de l'abject par

l'analyse de son déploiement dans un type particulier de personnage, le sujet de cette thèse de doctorat s'intitule : *Le personnage abject dans l'œuvre*³³ *de Libar M. Fofana.*

Pour mener cette réflexion, la sociocritique est l'approche principale convoquée. Cette théorie a l'intérêt de montrer comment, à travers une certaine médiation, les discours sociaux et l'idéologie d'un groupe sont figurés par le texte littéraire. L'interactionnisme symbolique est aussi convoqué mais comme approche complémentaire. Utilisée en sociologie et en psychologie sociale, cette approche analyse la stigmatisation dans l'interaction entre individus tout en cherchant à expliquer ses fondements et à cerner la réaction de ceux qui la subissent. Or l'une des préoccupations de cette thèse est de cerner ce qui provoque la désignation de certains personnages du roman fofanaen comme abjects et leur rejet par leur entourage ainsi que la réponse qu'ils apportent à cette situation. L'utilisation des ressources de l'interactionnisme symbolique permet donc de jeter un pont entre la littérature et d'autres disciplines sur des sujet qu'elles abordent toutes et voir dans quelles mesures elles convergent et/ou divergent.

1.2.2.3 Questions de recherche

Dans le cadre de ce sujet, les questions qui se posent sont les suivantes :

Question principale :

Comment lire le déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana ?

Cette question principale suscite les questions spécifiques suivantes :

Questions spécifiques :

- Par quelles techniques et stratégies d'écriture Libar Fofana représente-t-il le personnage abject ?
- Sur quelles figures représentatives de ce type de personnage se focalise-t-il ? Pourquoi ?
- Par quels moyens des sujets considérés comme abjects dans ses romans cherchent-ils ou parviennent-ils à s'émanciper dans une société où ils sont mal perçus ?

1.2.2.4 Hypothèses

Deux hypothèses constituent le fil conducteur de cette recherche :

³³ L'étude portera, comme indiqué plus haut, sur les six romans que Libar Fofana a publiés à ce jour.

La première hypothèse est que le déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana rend compte d'une conflictualité autour des normes et des valeurs.

La seconde hypothèse est que, par les techniques scripturaires qu'il met en œuvre, Libar Fofana réussit à traduire, à travers la fiction romanesque, les enjeux de la stigmatisation tels qu'ils existent dans la société.

1.2.2.5 Objectifs

Les objectifs poursuivis dans cette thèse sont les suivants :

Objectif général :

L'objectif général de ce travail est d'analyser et d'interpréter le sens émanant du déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana.

Objectifs spécifiques :

Les objectifs spécifiques sont :

- Etudier les techniques scripturaires par lesquelles Libar Fofana appréhende le personnage abject.
- Etablir un rapport entre la représentation de l'abject tel qu'il se déploie à travers une catégorie d'individus (les marginaux) et la satire sociale.
- Cerner les moyens mis en œuvre par cette catégorie d'individus pour s'affirmer.

Pour résumer, ce chapitre avait pour objectif de faire une mise au point sur le savoir existant sur Libar Fofana et son œuvre, d'un côté, et sur le tandem abject/abjection de l'autre. Le constat est que malgré la publication de six romans de bonne facture en l'espace de douze années, romans dont le cinquième a même été primé, cet écrivain guinéen est peu connu dans son pays. Cela est dû peut-être au fait que, handicapé (il est malentendant) il est installé loin de son pays et semble vouloir vivre loin des projecteurs. En outre, son œuvre n'a pas fait l'objet de travaux avant cette étude : aucun sujet de maîtrise, de master ou de doctorat ne lui a été consacré d'après les recherches effectuées. Aussi, le peu d'informations obtenues à son sujet et de son œuvre est constitué d'articles de journaux et de documents vidéos retrouvés sur internet. Quant aux tentatives d'entrer en contact avec lui, elles n'ont pas abouti. Aussi, cette étude a-t-elle pris le parti de chercher à faire connaître cet auteur en le situant dans l'institution littéraire guinéenne. Cela a permis de voir que si Libar Fofana est

un auteur qui présente assez de similitudes avec d'autres romanciers guinéens, il a sa propre originalité marquée par l'audace d'aborder des sujets nouveaux que les autres avaient jusque-là contournés ou peu abordés.

Pour ce qui est de l'abject et de l'abjection ainsi que des notions qui leur sont proches comme le grotesque, l'horreur et la marginalité, les travaux y afférents existent et sont nombreux. Les plus pertinents parmi ceux qui sont accessibles ont été analysés. L'essentiel à retenir est que l'abject et l'abjection ont beaucoup plus fait l'objet de recherches en psychanalyse, en psychologie sociale et en sociologie où ils sont associés au concept de stigmatisation. La principale théorie utilisée pour les cerner dans ces domaines est l'interactionnisme symbolique qui met l'accent sur le point de vue des acteurs, point de vue se manifestant dans les interactions, les contacts quotidiens. Mais en dehors de ces travaux axés sur le social, quelques-uns existent dans le domaine littéraire et qui ont l'intérêt de montrer comment l'abject ou l'abjection prennent forme dans certains romans occidentaux. Ces travaux-ci s'appuient souvent sur le postmodernisme comme approche théorique.

On peut également retenir le fait que des travaux importants qui traitent de concepts voisins à ces deux notions existent. Ces concepts sont le grotesque, l'horreur et la marginalité. L'examen de ces travaux a permis de relever des éléments importants pouvant entrer dans la compréhension de ce qui constitue l'identité d'un personnage abject. Un autre intérêt qui n'est pas des moindres est le fait que nombre de ces travaux s'appuient sur un corpus littéraire africain se situant ainsi dans le même champ d'investigation que cette thèse.

Mais l'analyse de ces différents travaux a permis de relever un manque à combler justifiant le choix du sujet de thèse. Ainsi nous avons pu montrer que ce travail consiste en l'examen de la conflictualité qui naît de l'interaction d'une catégorie de personnage perçue comme abject et son entourage dans l'œuvre Libar Fofana en s'appuyant sur deux approches théoriques : la sociocritique qui est l'approche principale et l'interactionnisme symbolique convoqué à titre complémentaire. Le chapitre qui suit décrit ces deux théories en disant précisément ce qui les caractérise et en quoi elles sont utiles pour ce travail. En outre, il définit le concept abject et explique comment il peut être réduit à une catégorie de désignation d'un type de personnage. Il établit enfin un profil de ce type de personnage et décrit les moyens par lesquels l'établissement de ce profil est possible.

Chapitre II : Fondements théoriques et méthodologiques

Ce chapitre est l'occasion de décrire précisément les approches utilisées saisir dans les six romans de Libar Fofana, l'interaction entre le personnage abject et la société d'où naît sa stigmatisation et l'attitude qu'il adopte face à celle-ci. Il est également le lieu d'une investigation pour montrer le cheminement qui part d'une perception de l'abject comme terme absolu à sa compréhension comme déploiement d'un type particulier de personnage dans un univers romanesque. Cet investissement aboutit à une appréhension des caractéristiques de ce type de personnage désigné comme « personnage abject » en indiquant les figures qui le composent et les procédés de caractérisation à l'aide desquels cette saisie de sa particularité est possible.

2.1 Approches théoriques

Le présent travail mettant l'accent sur un conflit qui naît autour d'un type de personnage perçu comme abject, c'est-à-dire autour de ce qui entraîne la stigmatisation, deux théories sont convoquées pour le mener : d'abord la sociocritique qui est l'approche principale. Cette théorie qui met l'accent sur la capacité de l'œuvre littéraire à représenter les conflits sociaux permet d'établir une caractérisation du personnage abject et d'étudier les interactions entre lui et son entourage. Ouverte à nombre de recherches menées dans le sillage des disciplines qui prônent une analyse interne de l'œuvre littéraire, la sociocritique a l'intérêt de ne pas se réduire à une simple théorie du reflet ou à une lecture qui ignore la dimension sociale de l'œuvre littéraire qui est avant un discours émanant de la société. Ensuite, l'interactionnisme symbolique utilisé en sociologie et en psychologie sociale pour aborder la relation entre la stigmatisation sociale et le soi vient comme théorie d'appoint. Bien qu'analysant des faits réels, on trouve en cette théorie des ressources intéressantes qui aident à expliquer ce qui provoque la stigmatisation dans l'interaction entre membres d'un groupe et les différentes réactions de ceux qui en sont victimes.

2.1.1 La sociocritique

L'écrivain n'est pas un être sorti du néant. Il est le fruit d'une société qui lui inculque des valeurs à travers l'éducation qu'il reçoit. Il est ainsi le fruit d'une culture qui participe à la formation de sa personnalité. À cet effet, son œuvre, au-delà de son expérience

personnelle, porte toujours une part de l'âme de sa communauté dont l'expérience, les préoccupations et les aspirations y sont largement exprimées. Ainsi, S. Sanou note au sujet de cette œuvre qu'elle « *doit servir de miroir à travers lequel l'homme et la société se découvrent et voient une partie d'eux-mêmes, une partie de leur moi profond, la plus importante peut-être, comme produit de l'intelligence s'adressant à l'intelligence.* » (Sanou, 2000 : 23). Plus loin il ajoute qu'elle « *est un travail d'analyse, de sélection, de synthèse de tout ce que [l'écrivain] perçoit.* » (Sanou, 2000 : 181).

Dans la mesure où l'œuvre littéraire ne saurait donc se réduire à une simple association de signes linguistiques n'ayant aucun lien avec l'histoire et l'idéologie du peuple de celui qui la produit, une des approches les mieux indiquées pour procéder à son analyse est la sociocritique. Cette approche insiste sur la socialité du texte littéraire qui vient d'être évoquée. Il convient ainsi de la présenter et de dire en quoi elle sied dans ce travail.

La sociocritique est à distinguer avant tout de la sociologie de la littérature, courant qui englobe des approches aussi diverses que la sociologie de la vie et des pratiques littéraires, l'analyse de contenu, les études culturelles, la sociologie de la création littéraire et la sociologie de la réception des œuvres qui utilisent le texte comme document permettant de saisir d'autres phénomènes, comme preuve dans une démarche empirique (Popovic, 2011). La sociocritique qui s'intéresse à la socialité en œuvre dans le texte littéraire est une perspective d'analyse qui revendique l'héritage de nombres de penseurs venant de diverses disciplines comme M. Bakhtine, J. Mukarovsky, T. Adorno, G. Lukacs et L. Goldman. Si elle est surtout connue comme ayant été véritablement « fixée » dans ses cadres par C. Duchet, elle n'est pas une théorie uniformisée avec des méthodes et des règles précises communes à ses utilisateurs, comme le rappelle P. Popovic :

[La sociocritique] ne s'est évidemment pas développée comme un corps doctrinaire, puisqu'elle n'en est pas un, ni de façon monovectorielle et sectaire, puisque sa perspective ouvre un espace de pensée et n'impose aucun mode d'emploi préconstruit. (Popovic, 2011 : 16).

L'essentiel pour ceux qui l'utilisent, est ce que Popovic appelle le « geste critique » (Popovic, 2011 : 15) ou encore le « geste lecteur » (Popovic, 2011 : 16) qui laisse la liberté au critique d'utiliser non seulement les méthodes qui lui semblent les mieux appropriées pour aborder le texte qu'il se propose d'étudier, mais également son imagination, sa capacité à interpréter et produire une explication cohérente et fluide. Ce geste lecteur est présenté ainsi par Popovic :

Ce qui spécifie la sociocritique, c'est *l'ensemble du geste critique* [...]. Il comprend trois étapes entre lesquelles doivent s'établir en cours de lecture des allées et venues permanentes : 1. Analyse interne de la mise en texte [...] ; 2. Éversion inductive du texte vers ses altérités langagières constitutives, c'est-à-dire vers les répertoires lexicaux, les langages sociaux, les discours, les représentations, les images éventuelles qu'il mobilise et travaille en « son dedans », autrement dit : vers la *semiosis sociale* environnante prise en partie ou saisie en sa totalité ; 3. Étude de la relation bidirectionnelle (en aller-retour) unissant le texte à la semiosis sociale ou à la partie de celle-ci considérée. (Popovic, 2011 : 15).

Parmi les représentants les plus importants de la sociocritique, figurent C. Duchet, véritable maître à penser de la théorie et fondateur de l'École de Paris 7, E. Cros, fondateur de l'Institut de sociocritique de l'Université Paul-Valéry de Montpellier, M. Angenot, P. Hamon, P. V. Zima et H. Mitterrand ou encore R. Amossy (Popovic, 2011)³⁴.

Après ce bref aperçu sur la constitution, les fondements et les pratiquants de la sociocritique, il est important d'aborder sa définition, telle que forgée par certains auteurs ainsi que son objet, l'intérêt de l'utiliser pour ce travail et ses limites.

La sociocritique est définie par Sakoum (2009) comme « *la méthode d'analyse des textes littéraires qui s'attarde sur l'univers social qui s'y présente* » (Sakoum 2009 : 49).

Pour L. Hebert (2016), la sociocritique « *s'intéresse [...] à la détermination des signifiés et des signifiants du texte par le social et en particulier, à la représentation, plus ou moins directe, plus ou moins consciente, du social dans le texte (la société du texte) que ce soit par thématization ou autrement* ». (Hebert 2016 :122).

Parlant des objectifs de cette approche, Sakoum (2009) note : « *La mise à jour des structures sociales à partir des structures textuelles, tel est l'enjeu majeur de la sociocritique* » (Sakoum 2009 : 54). Ce qui veut dire que l'une des préoccupations de la sociocritique est de voir comment les problèmes sociaux investissent le monde de la littérature qui est censé les représenter. Et une telle conception permet de décloisonner le texte et d'en faire un médiateur entre le réel que l'on veut comprendre et le monde de la fiction. A ce sujet, Barbéris (1990) écrit : « *La sociocritique désignera [...] la lecture de l'historique, du social, de l'idéologique, du culturel dans cette configuration étrange qu'est le texte : il n'existerait pas sans le réel, et le réel à la limite, aurait existé sans lui.* » (Barbéris 1990 : 123).

³⁴ Lire cet auteur pour plus de détails sur la sociocritique (ses fondements, son histoire, sa définition, ses principaux auteurs, etc.)

Et Sakoum (2009) de renchérir que « *le texte est nécessairement le produit d'un auteur, ayant une aspiration propre qui se laisse entrevoir ou découvrir au travers de la lecture. Il appartient à une société dont l'histoire, la langue et la culture influencent nécessairement* » (Sakoum 2009 : 49).

Cette référence au monde par le texte se fait également par le biais de l'intertextualité, c'est-à-dire des références du texte aux discours qui lui sont antérieurs (discours religieux, discours politiques et même les discours littéraires antérieurs à l'œuvre qui les intègre). Et Sakoum (2009) note à cet effet que la sociocritique est « *une lecture qui prendra en compte tout ce qui se narre et s'argumente, tout discours porté dans la société et sur la société* » (Sakoum 2009 : 49).

Sur le même sujet de l'intertextualité, il note que « *le texte littéraire ne vient jamais seul. Il s'accompagne avec d'autres textes avec lesquels il communique. D'où l'importance du style pour l'agencement des textes de sorte à former un seul texte et lui imposer un sens* » (Sakoum 2009 : 63).

Cependant, les sociocriticiens sont conscients du danger lié à un tel rapprochement entre littérature et réalité. On pourrait facilement prendre le roman par exemple pour une copie conforme de la réalité ou se mettre à chercher, sous les traits des personnages des personnes réelles. De tels glissements conduisent vers un oubli de l'examen des techniques d'écriture pour se concentrer sur un discours sur la société³⁵, sur le monde. C'est pour éviter ces errements qu'on insiste sur le fait qu'à travers le texte, deux mondes sont mis en contact : la société réelle et la société du texte. Aussi, Sakoum (2009) écrit-il sur cette question : « *Deux types de sociétés sont mises en œuvre : celle du réel, et celle du texte. La société réelle demeure au centre de ses préoccupations, mais son approche passe principalement par la société du texte* ». (Sakoum 2009 : 53).

En outre, la sociocritique met plus l'accent sur l'écriture comme le souligne ici E. Cros :

[...] En s'inspirant, en ses débuts, du structuralisme génétique, la sociocritique s'en est progressivement de plus en plus nettement écartée en privilégiant d'autres éléments de la textualité, en proposant en d'autres termes les problèmes qui touchent aux pratiques discursives, en centrant davantage ses analyses sur la littérarité des œuvres de fiction, en essayant enfin de privilégier le travail de l'écriture. (Cros, 2003 : 34).

³⁵ Le roman devient dans ce cas un prétexte pour parler du monde.

Cette mise en avant de l'aspect formel du texte est aussi le point sur lequel s'appesantit C. Duchet (1979) dont le principal apport est d'avoir intégré les recherches en narratologie, en sémiotique et en poétique qui se fondent essentiellement sur une analyse immanente. Il écrit ainsi que « *la sociocritique vise d'abord le texte. Elle est même lecture immanente en ce sens qu'elle reprend à son compte cette notion de texte élaborée par la critique formelle et l'avalise comme objet d'étude prioritaire.* » (Duchet, 1979 : 3).

I. Kovacs (2006) ajoute : « *la sociocritique met l'accent sur les processus de textualisation, sur la mise en texte, ne faisant pas fi d'un demi-siècle de recherches narratologiques, formelles et sémiologiques.* » (Kovacs 2006 : 82).

Socialité et littérarité sont ainsi les éléments au centre de la sociocritique dans la perspective de Duchet : le texte a son espace, son temps, l'histoire et ses personnages, les interactions entre ceux-ci, des interactions semblables à celles qu'on trouve dans la réalité, mais la médiation entre ce texte et la réalité se fait à travers le discours avec ses artifices, ses effets qu'il convient d'analyser. Aussi, après avoir souligné cette primauté donnée à l'analyse des formes dans la sociocritique, ajoute-t-il qu'elle n'est pas une fin en soi, mais un début pour aller vers la socialité :

Mais la finalité est différente [de celle de la critique formelle] puisque l'intention et la stratégie de la sociocritique sont de restituer au texte des formalistes sa teneur sociale. L'enjeu, c'est ce qui est en *œuvre* dans le texte, soit un rapport au monde. La visée, de montrer que toute création artistique est aussi pratique sociale et partant, production idéologique, en cela précisément qu'elle est processus esthétique et non d'abord parce qu'elle véhicule tel ou tel énoncé préformé, parlé ailleurs par d'autres pratiques ; parce qu'elle représente ou reflète telle ou telle « réalité » [...] La sociocritique voudrait s'écarter à la fois d'une poétique des restes qui décante le social, et d'une politique des contenus, qui néglige la textualité. (Duchet, 1979 : 3-4).

La sociocritique est, de ce fait, la principale approche dans ce travail de recherche et cela pour deux raisons principales. En premier lieu, parce qu'à travers la sociocritique, le roman est analysé comme un cadre où sont représentés les conflits qui se situent au niveau social par l'intermédiaire du texte. Pour ce qui est du présent sujet de thèse, le caractère conflictuel qui entoure le déploiement du personnage abject au niveau social à travers la stigmatisation et la révolte ou résistance des individus stigmatisés ainsi que les discours qui les accompagnent peuvent bien être analysés dans les romans de Fofana grâce à la sociocritique. Cela peut être fait en examinant, par exemple, la nature de la relation entre personnages, les discours qu'ils tiennent et l'organisation de l'espace en fonction des catégories sociales en interaction. En d'autres termes, la sociocritique est une approche

pertinente pour analyser le rapport entre l'individu taxé d'anormal et la société qui le voit ainsi, parce que pour la sociocritique, le roman est un genre qui représente mieux la condition humaine comme le remarque Mahieu (1987) :

En tant que représentation de l'affrontement entre projets individuels et systèmes de valeurs collectifs, le récit romanesque [...] n'échappe pas à l'obligation d'organiser des sociétés fictives qui, autant par leurs structures statiques que par les procès évolutifs dont elles sont le lieu, apparaissent comme des images identifiables, à plus d'un égard, aux tableaux que produit la diction historique. (Mahieu 1987 : 301).

Ces propos attestent que le roman a une forte inscription dans le social. Cette réalité, on l'observe dans les six romans de Fofana qui font l'objet de notre analyse : le quotidien des stigmatisés est cerné à travers la fiction pour dénoncer un monde qui a du mal à se départir de certains préjugés et de certaines pratiques rétrogrades.

Sur cette question de la représentation des enjeux sociaux par le roman, l'efficacité de la sociocritique se note aussi pour sa prise en compte des projets de l'auteur qui cherche, à travers l'œuvre littéraire, à appeler le lecteur à la responsabilité afin qu'il s'engage à lutter pour le triomphe du bien. Sur cet aspect, Sakoum (2009) écrit : « *À travers les œuvres littéraires, l'écrivain cherche à ébranler la conscience du lecteur afin qu'il puisse s'engager dans la lutte contre la violence et l'injustice sociale* » (Sakoum 2009 : 13).

Et il ajoute plus loin : « *Le texte accomplit un service idéologique* » (Sakoum 2009 :49).

Le choix de la sociocritique comme principale approche pour vérifier l'hypothèse formulée pour ce sujet se justifie, en second lieu, par la possibilité qu'elle donne à cerner les techniques d'écriture à travers lesquelles Libar Fofana fait du déploiement de l'abject comme personnage un ressort de la critique sociale et de l'affirmation de soi pour les stigmatisés. En effet, la sociocritique, telle que conçue par Duchet, se focalise beaucoup sur l'écriture en intégrant les recherches réalisées dans les domaines de la poétique – au sens de techniques de construction du texte – de la narratologie et de la sémiotique. Ainsi, en s'appuyant sur les postulats de Duchet (1979), il est possible d'examiner les éléments du lexique tels que le vocabulaire dépréciatif dans le discours tenu sur les marginaux perçus comme abjects. Il est également possible de voir à travers quelles figures de rhétorique se construit le langage de l'abjection/stigmatisation dans les romans de Fofana.

Aussi, avec l'intégration des outils de la narratologie et de la sémiotique, il est possible d'expliquer la place qu'occupent les préjugés dans la construction sociale de la

stigmatisation³⁶. Du point de vue narratologique d'abord, la notion de point de vue ou focalisation telle qu'explicitée par G. Genette (1972), permet au niveau narratif de passer de la perception d'un ou de personnage(s) sur une réalité (focalisation interne) à celle du narrateur lui-même (focalisation externe ou focalisation zéro), étant donné que ce jeu de regards permet de créer une tension entre la conception de différents personnages sur une même réalité ou un même individu. Cet écart dans la manière de voir qui montre la relativité de toute opinion, peut être un instrument efficace pour dénoncer les préjugés et l'intolérance qui amènent à « abjecter » des individus, juste à cause de leur apparence ou d'une maladie qu'ils portent, par exemple.

De la même manière, la sémiotique narrative peut, elle aussi, expliquer cette variation du point de vue sur l'abject à travers les phases constitutives du programme narratif que sont la manipulation, la compétence, la performance et la sanction. Pour ce faire, on pourrait partir du postulat selon lequel, dans le roman *fofanaen*, le discours tenu par les « normaux » à l'égard des marginaux correspond à une performance, c'est-à-dire à la production d'un discours de légitimation de la mise à l'écart d'un groupe. La production de cet imaginaire présuppose une compétence qui se traduit par le pouvoir qu'ont les « normaux » d'imposer leur point de vue et de tracer les contours de la normalité. Or, une fois produit, cet imaginaire représentatif de la performance peut être examiné plus précisément à partir des deux autres phases du programme narratif, la sanction et la manipulation.

Dans le cas de la sanction, l'analyse peut se fonder sur la tension créée par l'écart qui existe entre « manifestation » et « immanence »³⁷. En effet, selon la sémiotique narrative, la qualification que l'on peut faire d'un état, d'une situation, est toujours tributaire de deux points de vue : un point de vue représentant l'interprétation de cet état par une instance exprimant sa manière personnelle de voir et de comprendre, sa subjectivité (on parle de /Paraître/ ou de « manifestation ») et un point de vue réel, qui dit ce que l'état est réellement,

³⁶ On voit en cela d'ailleurs la compatibilité entre la sociocritique et l'interactionnisme.

³⁷ Le terme immanence est pris ici chez le Groupe d'Entrevernes (1978) qui l'utilise pour désigner un état dans son existence réelle, tel qu'il se présente dans son essence en dehors de tout jugement sur lui opéré par une instance d'interprétation. Ils le font correspondre à la modalité de /l'Être/, opposée à celle du /Paraître/ qui correspond à l'état tel qu'il est perçu par cette instance d'interprétation. Cette immanence dont parlent ces auteurs n'est pas la même que l'immanence textuelle qui est l'un des principes fondamentaux de l'analyse interne des récits prônée par des disciplines comme la narratologie et la sémiotique et que Y. Reuter (2007) résume en trois points : « *considérer essentiellement le récit en tant qu'il est constitué par un matériau linguistique ;/s'intéresser fondamentalement à son organisation (et non à ses rapports avec son « extérieur » ;/ privilégier la question du « comment (cela marche) ? à d'autres questions possibles (pourquoi c'est organisé ainsi ? à quelles fins ? quels sont les effets produits ?...).* » (Reuter, 2003 : 8).

la manière dont il se donne à lire dans le texte en dehors de toute interprétation (on parle de l'Être/, de « l'immanence »). Ainsi en liant les deux instances « manifestation » et « immanence », on peut trouver un écart entre ce qui paraît et ce qui est. C'est le cas d'un roi déguisé en mendiant par exemple : s'il paraît mendiant, il ne l'est nullement au fond.

Cette possibilité de qualification ou de modalisation d'un état peut servir à expliquer la manière dont une instance d'interprétation (une voix, un regard chargé de préjugés par exemple), perçoit un personnage pour l'ériger en abject. Cela permet également d'analyser la manière dont une réalité à laquelle s'est accommodée la société comme allant de soi, peut être jugée par une instance d'interprétation (ici l'individu stigmatisé qui cherche à s'affirmer ou le narrateur lui-même) comme un mal digne d'être dénoncé.

Cette lecture de la sanction en sémiotique, à l'image de celle du point de vue en narratologie, peut donc être utile pour rendre compte de techniques narratives utilisées dans la mise en œuvre de cette tension qui existe entre stigmatisés perçus comme abjects et société « abjectant » perçue comme menace à l'épanouissement de l'individu.

Et dans les faits –dans les mots du texte plus précisément- chaque regard de l'instance d'interprétation a pour conséquence la production d'un discours qui peut prendre la forme d'une métaphore (comme lorsqu'on assimile Sali, l'une des protagonistes de *Le Cri des feuilles qui meurent* (Fofana, 2007) à un serpent à cause de son handicap qui l'oblige à se trainer par terre) ou d'une comparaison. Or, la comparaison et la métaphore, comme d'autres tropes, relèvent de la stylistique et permettent la construction de thématiques liées à l'abject comme le monstrueux ou le double dont nous avons fait cas dans la revue de la littérature.

Quant à la manipulation, elle permet, dans le rapport entre les « normaux » et ceux qu'ils stigmatisent, d'analyser la déconstruction de l'imaginaire produit par les premiers. En effet, l'abjection, c'est-à-dire le rejet, pousse souvent les individus stigmatisés à réagir. L'une des formes de leur réaction consiste en une révolte contre la domination et l'exploitation qu'amène leur discrimination. Or, cette révolte en elle-même est une prise de conscience de l'écart entre ce que les « normaux » paraissent être et ce qu'ils sont réellement. Ainsi, dans le cas de personnages rejetés pour cause de leur refus de se conformer aux coutumes, leur révolte vient souvent du constat (donc un autre regard) de mensonge proféré par ceux qui sont censés être des modèles : le père, l'imam, le sage, etc. Ils voient donc dans

l'agissement de ces derniers des actes de manipulation dont il faut analyser les mécanismes de mise en œuvre par l'auteur.

On retrouve ainsi, à travers le regard des personnages et du narrateur, des phénomènes d'écriture qui sont analysables à la fois par la narratologie, la sémiotique et la stylistique, renvoyant toutes au texte et permettant de cerner précisément ce que les formalistes russes appellent la "littérarité", facteur le plus important, selon eux, dans l'analyse d'une œuvre littéraire.³⁸ Ces phénomènes d'écriture sont utiles pour répondre à notre question de recherche qui est, rappelons-le : Comment lire le déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana ?

2.1.2 L'interactionnisme symbolique

Cette thèse intitulée *le personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana*, établit un rapport entre la perception que la société a souvent des personnages marginaux qui deviennent de ce fait victimes de stigmatisation et d'exclusion et la manière dont certains d'entre eux, refusant l'identité négative qu'on leur attribue, se battent pour se construire une personnalité tendant à les réhabiliter et à leur donner une place digne dans cette société qui leur est hostile. Cette problématique de la relation conflictuelle entre personnages perçus comme abjects et leur entourage qu'aborde la littérature fait l'objet d'intéressants travaux chez des sociologues comme Anderson et Snow (2001).

En effet, ces deux auteurs, dans leur article intitulé « L'exclusion sociale et le soi » se penchent sur le rapport entre l'exclusion, la stratification sociale et la réaction des personnes placées au bas de l'échelle par cet acte d'exclusion. Aussi tentent-ils de répondre à une série de questions allant dans ce sens :

De quelle manière les systèmes de stratification et d'exclusion se manifestent-ils au niveau microsocial de la vie en société, au niveau de l'interaction ? Quelles sont les conséquences de ces affronts pour ceux qui les subissent ? Comment affectent-ils le sens de soi et l'estime de soi ? Comment les gens font-ils face à ces affronts, à ces insultes et aux autres signes de l'exclusion, comment les gèrent-ils dans le quotidien ? (Anderson et Snow 2001 :14).

³⁸ Les formalistes russes au nombre desquels on peut citer Boris Eichenbaum et Viktor Chklovski sont des critiques qui, dans les années 1915-1930, remettent en cause l'érudition et l'histoire littéraire ou encore l'explication du texte littéraire par la réalité et prônent l'étude de la littérarité, c'est-à-dire, ce qu'une œuvre a de spécifiquement littéraire. C'est d'ailleurs cet attachement à ce qui relève de la forme de l'expression qui va amener leurs détracteurs à les appeler « formalistes ».

Pour répondre à ces questions, Anderson et Snow s'inscrivent dans une approche qui lie sociologie, ethnographie et psychologie sociale et qui est « l'interactionnisme symbolique » comme ils le soulignent eux-mêmes : « *l'interactionnisme symbolique fournit justement une perspective significative, globale et unifiée théoriquement, pour analyser de telles dimensions de l'exclusion sociale et des inégalités.* » (Anderson et Snow 2001 :14).

En fait, selon cette approche née des travaux de l'école sociologique de Chicago, la relation entre les individus (qu'on nommera personnages en ramenant la question dans le domaine littéraire) montre les représentations qu'ils ont du contexte social. Usant de la méthode qualitative (observation, entretiens, récits de vie, etc.) l'interactionnisme symbolique s'inscrit dans un paradigme constructiviste et prend en compte le point de vue des acteurs dans l'analyse des phénomènes sociaux et s'intéresse au regard sur les constructions sociales qui découlent des interactions entre les individus, les acteurs et les membres.

L'interactionnisme symbolique naît à la fin des années 1800 dans un contexte de tensions que connaît la ville de Chicago ; des tensions nées de l'afflux massif d'immigrés et caractérisées par des violences, des problèmes d'emploi, une réorganisation de la ville, des conflits entre groupes, etc. Cette situation amène les sociologues et travailleurs sociaux à s'impliquer pour comprendre ces nouveaux phénomènes afin qu'une solution soit trouvée. Mais c'est surtout après les années 1950 avec les travaux de Becker (1963) et de Goffman (1975) que l'interactionnisme symbolique se penche minutieusement sur les questions de la déviance et de la stigmatisation. D'ailleurs, pour souligner l'apport de Goffman pour cette théorie, J. Nizet et N. Rigaux écrivent :

L'œuvre de Goffman a ceci de particulier qu'elle est tout entière consacrée à analyser les interactions, c'est-à-dire ce qui se passe lorsque deux individus au moins se trouvent en présence l'un de l'autre. Goffman s'est interrogé sur les formes que prennent ces interactions, sur les règles dont elles se dotent, sur les rôles que mettent en scène les acteurs qui y sont impliqués, sur l'ordre spécifique qu'elles constituent. (Nizet et Rigaux, 2014 : 3).

Toute l'œuvre de Goffman sera marquée par cette approche. Il y met un point d'honneur au point de créer dès son premier livre, le concept de « métaphore théâtrale » pour l'expliquer. Pour lui, en effet, les situations d'interactions, c'est-à-dire les situations qui mettent en relation deux individus au moins, mettent en jeu les paramètres visibles lors d'une représentation théâtrale. Si, dans cette dernière, il existe des acteurs, un public, une scène et des coulisses, dans une interaction, ces éléments sont représentés par les sujets qui entrent

en relation (l'un au moins jouant le rôle d'acteur et les autres celui de spectateur), l'espace de la rencontre (la scène correspondant à la partie où tout peut être dévoilé comme le salon pour un couple recevant un visiteur et les coulisses, l'endroit qui n'est accessible qu'aux acteurs comme la chambre du même couple³⁹). Ainsi, Nizet et Rigaux écrivent :

C'est dans le premier livre qu'il publie, *La présentation de soi* (1956) [1973], que Goffman décline de la manière la plus complète la métaphore du théâtre. A partir des notions « d'acteur », de « scène » ou encore de « coulisses » propres aux représentations théâtrales, il tente de comprendre certains aspects des interactions quotidiennes. (Nizet et Rigaux, 2014 : 19).

Un autre élément important que Goffman souligne dans le cadre de la métaphore théâtrale, c'est le fait que tous ceux qui participent à l'interaction y vont avec des préalables, c'est-à-dire des idées reçues, les valeurs de la communauté à laquelle ils appartiennent : « *Les acteurs et le public ne partent pas de rien pour produire leur représentation et son interprétation : ils mettent en scène, en les idéalisant, les valeurs communément associées à certaines positions sociales* » (Nizet et Rigaux, 2014 : 27).

Ce qui veut dire que l'interaction n'est pas seulement une rencontre entre les personnages et leur entourage, elle est avant tout une rencontre entre des idéologies qui s'expriment à travers les comportements des uns et la manière dont les autres apprécient ces comportements. De là, vient le fait que dans le cas spécifique des interactions où la stigmatisation est en jeu, le regard porté sur l'autre et l'idée que l'on se fait de lui constituent toujours une représentation fondée sur des attentes forgées à partir de notre expérience, de notre culture. Ainsi, le stigmaté n'est pas quelque chose d'essentiel, une tare sortie du néant mais un aspect de l'individu non supportable pour l'observateur. Comme l'écrivent encore Nizet et Rigaux, le stigmatisé n'est rien d'autre que « *l'individu qui présente un attribut qui le disqualifie lors de ses interactions avec autrui* » (Nizet et Rigaux, 2014 : 27).

L'interactionnisme, avec les mécanismes qu'il met en jeu, offre donc un cadre d'analyse permettant d'étudier la construction de l'identité sociale en s'intéressant au conflit qui apparaît dans l'interaction quotidienne entre des individus considérés comme anormaux parce que portant des attributs différents de ceux que l'opinion dominante qualifie de cadre réglementaire et les « normaux » dont les traits sont dits conformes à l'attente sociale. De là,

³⁹ Les exemples relatifs au salon et à la chambre à coucher sont de Nizet et Rigaux (2014).

vient le fait que l'interactionnisme symbolique soit une approche efficace pour étudier le phénomène d'exclusion sociale qui part de ce regard porté sur l'autre.

En d'autres termes, cette théorie montre que le rejet dont font l'objet certains personnages romanesques, apparaît dans les relations de la vie quotidienne et que les stigmates qu'on leur associe ne sont que le fruit d'une construction qui est signe de perceptions fondées sur des idéologies en cours dans certains milieux. Ce n'est donc pas fortuit que les travaux de Goffman (1975) soient ceux sur lesquels Anderson et Snow (2001) s'appuient en ce qui concerne cette approche. En effet, dans *Stigmates, les usages sociaux des handicaps*, Goffman (1975) met en application ce que nous venons de relever sur la métaphore du théâtre et détermine les attributs susceptibles d'être perçus comme des stigmates lors des interactions : monstruosité du corps, tares de caractère et stigmates tribaux. Il arrive à la conclusion que tout individu catégorise un autre en fonction de l'identité sociale à laquelle il appartient. Or, c'est de cette catégorisation que naît la discrimination de certains individus perçus comme déviants par rapport à la norme à partir de laquelle on s'identifie. Et ces individus, qui se retrouvent du coup au bas de l'échelle sociale, font face à des réactions de tous genres tendant à leur faire sentir leur différence : indifférence, mépris, violence à la fois verbale et physique, etc.

Mais, si Goffman donne des indications minutieuses sur les stigmates qui font de certains personnages des individus à « identité entachée » et explique comment ceux-ci vivent la stigmatisation, il n'approfondit pas la place du genre sur cette question. Aussi, Anderson et Snow (2001) se tournent-ils vers les interactionnistes féministes qui se penchent sur cette question et montrent comment le marché de l'emploi, par exemple, est structuré selon le genre et comment en milieu professionnel, l'évaluation du travail et le traitement du travailleur se font souvent en fonction du sexe :

En plus des études sur les manifestations de l'inégalité et de l'exclusion mentionnées jusqu'ici, les chercheurs féministes en interactionnisme symbolique ont développé de plus en plus de connaissances sur l'inégalité sociale de genre sur le marché du travail rémunéré, y compris la stratification de genre qui s'applique à la reconnaissance de la valeur du travail, particulièrement du travail qui comprend du soutien et des soins, travail qu'Arlene Kaplan Daniels (1987) a appelé « le travail invisible ». (Anderson et Snow 2001 : 17).

Sur ce sujet, Anderson et Snow (2001) citent aussi Pierce (1995) qui pointe du doigt le réflexe issu de l'organisation patriarcale de la société qui est à l'origine de cette perception fondée sur le sexe en milieu professionnel :

Dans son livre [...] Pierce prend appui sur la conceptualisation du « travail émotionnel » par Arlie Hochschild (1983) pour analyser le travail de soutien et de soins qui, même s'il n'est pas reconnu dans les descriptions officielles d'emploi et s'il n'est pas présenté dans les annonces d'emploi, est néanmoins requis du personnel de bureau et paralégal féminin. D'après Pierce, un tel travail est invisible en raison de la culture institutionnelle à caractère patriarcal qui présuppose que de telles activités font partie de la biologie des femmes. Cependant, lorsque ce sont les hommes qui font ce genre de travail, on leur accorde une attention spéciale, plus de soutien et en plus, très souvent, de plus grandes récompenses matérielles. (Anderson et Snow 2001 : 17).

L'autre aspect de l'interactionnisme symbolique est qu'il ne se limite pas à la détermination de la manière dont la stigmatisation procède du construit consécutif, à la manière dont le personnage différent est perçu à partir d'idées préconçues sur l'identité et se manifestent dans les rapports entre « stigmatisés » et « normaux dans le quotidien. Il se penche également sur la manière dont ces personnages perçus comme abjects ressentent et gèrent leurs stigmates. Et sur ce point, Anderson et Snow (2001) notent :

Les interactionnistes, en plus de nous signaler la présence d'une grande variété de manifestations quotidiennes de l'exclusion, ont joué un rôle important dans le signalement des stratégies d'interaction et de résilience des acteurs sociaux qui font face aux affronts et à la subordination qui cherchent à les stigmatiser. Lorsque les acteurs sociaux font face aux affronts et à la subordination qui les diminuent, ils ont tendance à répondre de manière à préserver une partie de leur dignité, leur sens de l'autonomie et même leur propre importance. (Anderson et Snow 2001 : 21).

Ainsi, les stratégies de gestion par les marginaux de leurs stigmates répertoriés par les interactionnistes sont nombreuses. Anderson et Snow (2001), se référant encore souvent sur ce point à Goffman (1975), notent que celui-ci insiste sur certaines d'entre elles qui, d'ailleurs, seront aussi mentionnées par d'autres chercheurs, comme la dissimulation ou contrôle de l'information⁴⁰ (quand cela est possible) telle que celle que font les sans-abris face aux personnes ayant un logement (Anderson, Snow et Cress 1994) ou les homosexuels et personnes souffrant de maladies physiques ou psychiques (Charmaz 1991) et (Herman 1993).

Parmi ces stratégies, il y a aussi le regroupement des stigmatisés pour constituer des groupes de revendication comme « *le mouvement des droits civiques chez les Noirs* (« *le noir, c'est beau* ») et *le mouvement des gais* (« *la fierté d'être gai* ») » (Anderson et Snow 2001 : 23).

⁴⁰ Goffman parle de « trompe l'œil » à ce sujet.

Une autre stratégie consiste en un rejet par ces stigmatisés des stéréotypes qu'on leur attribue ou par une réaction de défi à l'égard de l'agresseur. A ce sujet, Anderson et Snow (2001) notent :

A d'autres moments ou dans d'autres circonstances, les personnes stigmatisées présentent des comportements de défi, enfreignent ou remettent sciemment en question les conventions sociales et ce, de manière à rejeter les affronts moraux humiliants ou le ridicule, ou à y parer. Carol Brooks Gardner (1995) décrit, par exemple, comment certaines femmes rétorquent au harcèlement public en répondant oralement au harceleur ou même en le frappant. (Anderson et Snow 2001 : 22).

Tout comme il l'est d'Anderson et Snow (2001), ce travail est également proche des préoccupations des psychologues sociaux J. Croizet et J. P. Leyens (2003) qui, également, à la manière des premiers, ont analysé dans les détails la manière dont les personnes stigmatisées réagissent à la stigmatisation. Ces réactions qu'ils développent rejoignent, dans une large mesure, celles indiquées par Anderson et Snow. A cet effet, il suffit de comparer ce que ces derniers ont appelé « dissimulation » à ce que Croizet et Leyens appellent « l'évitement » : toutes ces stratégies adoptées par les individus victimes de stigmatisation renferment la soustraction à une situation où leur stigmatisme sera visible et favorisera leur exclusion.

Les apports de l'interactionnisme symbolique dans l'analyse de la relation entre le phénomène de l'exclusion, l'inégalité qui le sous-tend et la réaction des individus qui en sont victimes, montre donc l'intérêt qu'il y a à utiliser cette approche dans ce travail.

En effet, même si le sujet traité ici est d'ordre littéraire alors que les analyses qui viennent d'être évoquées relèvent de la sociologie, voire de l'anthropologie et de la psychologie sociale, il y a en commun le fait de s'intéresser à quelque chose qui est d'actualité et symbole d'un conflit social : le rejet que subissent des personnages au sein de la société à cause de leur apparence physique ou de leur origine ou encore de leur personnalité différente de ce à quoi s'attendent les personnes avec lesquelles ils sont en interaction. Aussi, l'utilisation dans notre recherche de l'interactionnisme symbolique se justifie-t-elle par un certain nombre d'éléments utiles à notre approche de l'abject (correspondant à ce qui est porteur de « stigmates ») et de l'abjection qui en résulte (équivalent, dans les travaux de Goffman (1975), Anderson et Snow (2001) et Croizet et Leyens (2003) à ce qu'ils appellent respectivement « stigmatisation » et « exclusion ».

Parmi ces éléments, il y a d'abord le caractère construit du rejet des personnages qualifiés de non conformes. En effet, autant dans les romans de Fofana des personnages sont perçus comme abjects à cause des préjugés, autant les interactionnistes mettent l'accent sur le fait que considérer un individu comme déviant de la norme, est fonction d'une construction identitaire susceptible de varier dans le temps et dans l'espace. Ainsi, cette construction de l'abject et cette relativité peuvent expliquer par exemple le fait que dans *Le Cri des feuilles qui meurent* (Fofana 2007), Sali soit doublement perçue : si la plupart des personnages voient en elle un reptile à cause de son handicap qui l'oblige à se traîner, d'autres, comme Balamori, un personnage humaniste qui s'improvise médecin pour soigner les laissés-pour-compte, ne se gênent pas en sa présence et se comportent à son égard comme il le ferait avec n'importe quel autre individu. Il en est de même de la perception des siamoises Hawa et Toumbou dans *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (Fofana 2012) : quand tout leur village voit en elles des monstres - leur propre père les fuit à leur naissance - le maître d'école ne s'offusque pas de leur présence et Mamadi, un personnage iconoclaste à la mauvaise réputation, demande même Hawa en mariage.

Ensuite, l'utilisation de l'interactionnisme symbolique trouve sa justification dans le fait qu'il intègre la question du genre qui est un élément important de l'abjection. Les interactionnistes féministes lient la discrimination en milieu professionnel à une perception tributaire au genre ; ils soulignent le fait que cette perception dépend du caractère patriarcal de la société du milieu étudié. Et justement ce caractère patriarcal de la société qui se manifeste dans les interactions quotidiennes et qui a pour effet de mettre les femmes au bas de l'échelle sociale, est aussi un élément important pour l'analyse de l'abjection dans les romans de Fofana. Cela s'illustre par le fait que la simple vue d'une femme peut amener le silence dans l'assemblée des hommes pour marquer leur désapprobation sur cette présence (Fofana 2005). Il y a également cette réduction des femmes par les hommes à de simples objets sexuels, les rabaissant à la pire abjection (morale cette fois-ci). Dans *Le Diable Dévot* (Fofana 2010), par exemple, Héra est envoyée se prostituer en ville par son père qui a besoin d'un billet d'avion pour aller en pèlerinage à La Mecque et dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (Fofana 2016) où un mari oblige sa femme à coucher avec un jeune homme qu'il paie.

Enfin, un autre facteur très important qui justifie l'utilisation de l'interactionnisme comme approche théorique dans cette recherche est la possibilité de s'y appuyer pour

analyser l'affirmation de soi dont font montre les personnages « abjectés ». Ainsi, autant dans la réalité observée par les interactionnistes, il y a des stratégies par lesquelles les individus stigmatisés réagissent, autant on peut s'attendre à une réaction des personnages perçus comme abjects dans les romans de Fofana : la dissimulation ou « le trompe-l'œil » et l'évitement évoqués plus haut peuvent ainsi trouver leur expression dans un roman comme *Le Cri des feuilles qui meurent* (Fofana 2007) où une femme lesbienne, qui a su son attirance pour les femmes depuis son enfance, est condamnée au silence par peur du regard et des sanctions qui pourraient lui être administrées dans une société musulmane qui ne tolère pas cette orientation sexuelle. Mais ce mutisme réintroduit, malheureusement pour elle, l'articulation de deux phénomènes qui la rabaissent et qui lui font subir la violence : violée par le contremaître d'une plantation où elle travaille pour trouver de l'argent et fuir l'environnement hostile de son village, elle est ensuite obligée de se marier à un commerçant amateur de filles vierges. L'interactionnisme permet d'analyser deux phénomènes liés à la condition des femmes dans les sociétés patriarcales, sociétés que dénonce Fofana : son harcèlement, le déni de l'appartenance de son corps à sa propre personne et son extrême subordination.

A la dissimulation comme stratégie adoptée par les marginaux pour échapper à la stigmatisation pouvant articuler l'interactionnisme symbolique et l'analyse que nous faisons des romans de Fofana, s'ajoute la révolte contre les conventions dont il était question plus haut. Ainsi peut s'expliquer dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (Fofana 2016), la problématique du choix et du dévoilement de l'identité sexuelle : Méïssa, une fille qui a grandi à Marseille et qui refuse de se soumettre à son père, choisit de transgresser les genres codifiés par la société et projette d'avoir une relation sexuelle avec une femme après avoir tenté l'expérience avec un jeune homme qu'elle contrôle à sa guise.

En définitive l'interactionnisme symbolique est une approche théorique qui a sa place dans cette recherche : il permet non seulement d'identifier les thématiques liées à l'abject en définissant ce qu'est une identité entachée et susceptible d'être marginalisée et stigmatisée, voire rejetée, mais aussi il fournit des éléments nécessaires à l'analyse de la réaction des individus perçus comme abjects face au rejet dont ils font l'objet. Il ne faut pas oublier non plus qu'à travers l'interactionnisme symbolique, il est possible de se pencher sur le caractère construit lié à toute abjection, construction qui peut varier selon le temps et l'espace.

Cependant, bien que cette approche se révèle aussi importante son utilisation dans le cadre de cette thèse présente des limites. En effet, l'interactionnisme symbolique est une approche théorique utilisée dans les sciences sociales qui repose sur une méthodologie qualitative pour analyser des phénomènes sociaux pour la compréhension desquels il intègre le point de vue des acteurs. Or le sujet de la présente thèse s'inscrit dans un cadre littéraire. Il faut ajouter à ces deux remarques le fait que la question de recherche, si elle se préoccupe de la relation entre rejet de l'individu perçu comme abject et sa réaction face à ce rejet ainsi que la critique sociale que cette réaction sous-tend, elle met surtout l'accent sur les techniques d'écriture à travers lesquelles ce lien s'effectue. Cette question qui est de l'ordre du « *comment est-ce que c'est fait ?* » (Barthes 1984 : 215), ne peut-être répondue avec satisfaction par l'interactionnisme.

Une autre limite à l'utilisation de cette approche est qu'on est tenté, si on n'y prend garde, de prendre l'œuvre littéraire pour la réalité. Or, quoi qu'on dise de ses rapports avec le réel, le roman est avant une œuvre de fiction.

Pour toutes ces raisons l'interactionnisme symbolique sera utilisé à titre complémentaire pour voir dans quelle mesure il est possible de jeter un pont entre la littérature et d'autres disciplines des sciences sociales à travers un champ commun qui les préoccupe.

Les approches choisies pour vérifier l'hypothèse et répondre aux questions de recherche soulevées par ce sujet de thèse sont la sociocritique et l'interactionnisme symbolique.

La sociocritique est l'approche principale parce qu'elle permet d'abord « *la mise à jour des structures sociales à partir des structures textuelles* » (Sakoum 2009 : 54). Ensuite et surtout elle permet l'analyse de la manière dont Fofana met à jour ces structures sociales dans son texte à travers les techniques de construction de la fiction, reliant de ce fait deux éléments importants de l'analyse littéraire : socialité et littérarité.

L'interactionnisme symbolique est, quant à lui, une approche complémentaire. Issue des sciences sociales, il permet de mettre l'accent sur le caractère construit et variable de l'abject ainsi que sur son côté conflictuel qui s'exprime dans l'interaction entre personnages ayant différentes identités. Cette différence entre membres de la société est ce qui crée un jugement négatif de ceux qui se sentent normaux sur ceux qu'ils perçoivent comme hors-

norme. Cette approche permet également d'analyser l'effet de la stigmatisation sur les personnages qui en sont victimes et leur réaction face à cette société qui les rejette.

2.2 Définitions de concepts et procédés d'appréhension du profil du personnage abject

Pour clarifier l'orientation de ce travail, il reste à définir les termes abject, abjection sur lesquels repose le sujet en précisant, parmi les sens qu'ils peuvent avoir, celui qui est retenu. Il s'agit de ce fait de voir comment l'abject passe d'une catégorie générale absolue à l'incarnation dans un type particulier de personnage. Il s'agit également de préciser le sens que prend dans cette thèse le mot abjection dérivé de l'adjectif abject. Enfin, cette section identifie les procédés qui permettent de saisir les caractéristiques du personnage représenté comme abject.

2.2.1 L'abject : d'une notion à valeur morale et absolue à une figure en déploiement dans un type de personnage

Le *Robert, dictionnaire historique de la langue française 1992* donne l'étymologie et retrace comme suit l'évolution de l'adjectif « *abject* » :

Abject(e)- adj. Vient par emprunt (1420) du latin *abjectus*, participe passé du verbe *abjicere*, composé de la préposition *ab-* (idée d'abaissement) [→ *a*] et de *jacere* « jeter » [→ *gésir*]. *Abjectus* signifie donc d'abord « re-jeter », puis en latin chrétien « rejeté moralement, méprisé » et enfin « complètement méprisable ».

D'après cette étymologie, l'abject a d'abord été ce qui est rejeté tout simplement et l'intervention du religieux aurait donné au mot une connotation morale.

Cette exploration du *Robert* ouvre des perspectives intéressantes. En effet, selon cette définition, est perçu comme abject ce qui provoque un rejet consécutif à la présence de quelque chose de choquant, de dégoûtant par rapport aux normes et qu'on ne tolère pas. Et c'est dans ce sens qu'il faut comprendre la remarque de J. Kristeva (1980) qui, pour théoriser l'abjection, pense nécessaire de cerner avant tout son radical « abject » qui lui sert de fondement. Pour elle, l'abject, un « *objet chu, est radicalement exclu et me tire vers là où le sens s'effondre* » (Kristeva, 1980 : 9). Elle ajoute plus loin : « *Ce n'est pas l'absence de propreté ou de santé qui rend abject, mais ce qui perturbe une identité, un système, un ordre. Ce qui ne respecte pas les limites, les places, les règles.* » (Kristeva, 1980 : 12).

Cette remarque fondée sur la psychanalyse fait de l'abject une notion qui renferme en son sein plusieurs éléments ayant en commun le caractère de ce qui dérange par le fait de s'écarter d'une attente conçue comme norme, comme réglementaire. L'emploi de l'adjectif démonstratif « ce » donne, en effet, au mot un champ large en ne lui assignant pas une nature propre (humaine, animale ou objet). Aussi le terme abject peut-il être utilisé pour qualifier n'importe quelle réalité, pourvu qu'elle puisse susciter une réaction négative. Il peut désigner dans le cadre de l'esthétique des pratiques artistiques qui ne trouvent pas de faveur aux yeux d'un public donné ou qui rompent avec une habitude ancrée dans un milieu : telle est l'analyse que Kristeva fait de l'œuvre de Céline par exemple qu'elle trouve recourir à des canons nouveaux lui donnant une certaine originalité. L'abject peut aussi désigner un objet dont la vue provoque le dégoût chez l'observateur : la critique illustre cela par la mince pellicule qui se forme à la surface du lait et qui provoque un haut-le-cœur. Il est également à l'œuvre quand il s'agit de réalités jugées non conformes aux normes et valeurs, d'un groupe, d'une société : dans ce cas, il prend souvent la forme d'un acte ou d'un comportement reprobé. Il peut enfin renvoyer à une figure humaine pour désigner un type de personne dont la nature ou les actes l'opposent avec son entourage.

En effet, dans toute société, la vie s'organise autour de certains codes qui orientent le comportement des membres, déterminent l'idéal commun et mettent chaque individu à une place précise, comme le soulignent Croizet et Leyens : « *Les groupes sociaux, quels qu'ils soient, se caractérisent par des systèmes de rôles, de normes et de valeurs* » (Croizet et Leyens 2003 : 210)

Ces codes, ces règles, constituent de ce fait une base solide à partir de laquelle tout individu est jugé. Plus on y est conforme, plus on a un rôle, une place importante au sein du groupe, alors que plus on s'en écarte, plus la valeur que l'on y a diminue. Cette valeur peut diminuer à tel point que l'individu porteur de la « faute » pourrait être mis à l'index et marginalisé ou, à défaut d'être indexé, se mettre lui-même dans une situation où il n'a pas à subir les mauvais regards du groupe qui lui reproche son manque de conformité aux normes. Cette situation que vit un individu en conflit avec son groupe d'appartenance et qui fait de lui un exclu entre dans le large spectre couvert par la notion de marginalité, notion à propos de laquelle Couturier (2007) écrit :

Les sciences humaines et sociales ont fréquemment recours à la notion de marginalité pour désigner des situations, des comportements d'individus ou de groupes non conformes à des

normes produites par un système social dominant. Le terme est parfois associé à « exclusion » ou « précarité. (Couturier, 2007 : 21).

Cette situation, faisant aussi cas de la pression subie par un individu de la part de ceux qui se réclament comme normaux, est synonyme de « stigmatisation », terme qui décrit l'interaction entre deux pôles de la hiérarchie sociale, révélatrice d'une tension entre membres d'une communauté où une partie est perçue comme inférieure au reste du groupe.

Cette dernière occurrence qui associe l'abject à une figure humaine marginale impliquée dans une relation conflictuelle est celle qui est retenue ici. La présente recherche se penche, en effet, sur le déploiement de l'abject dans un type particulier de personnage représenté dans l'œuvre de Libar Fofana. Ce type de personnage qu'on peut nommer « personnage abject » a pour caractéristique principale l'écart à une norme. Il est un marginal dont les qualifications et le faire suscitent une réaction négative au sein de son environnement par manque de conformité à une attente. Il importe ainsi de le cerner plus précisément et d'en établir un profil à partir des figures qu'il englobe.

Parce que ce qui fonde le personnage abject est l'hostilité de l'entourage à son égard, il peut être défini comme « *l'individu qui présente un attribut qui le disqualifie lors de ses interactions avec autrui* » (Nizet et Rigaux, 2014 : 27). Il s'agit d'un personnage ayant « *une identité dévalorisée, jugée inférieure par les autres.* » (Croizet et Leyens 2003 : 27).

Selon E. Goffman (1975), tout personnage abject est porteur d'un stigmat. Selon cet auteur, le mot *stigmat* trouve son origine chez les Grecs qui l'utilisaient pour désigner ceux qui étaient en conflit avec le groupe et qu'ils matérialisaient par des marques faites sur le corps de l'individu mis au ban de la société, comme le montrent ces propos :

Les Grecs, apparemment portés sur les auxiliaires visuels, inventèrent le terme de *stigmat* pour désigner des marques corporelles destinées à exposer ce qu'avait d'inhabituel et de détestable le statut moral de la personne ainsi signalée. Ces marques étaient gravées sur le corps au couteau ou au fer rouge, et proclamaient que celui qui les portait était un esclave, un criminel ou un traître, bref, un individu frappé d'infamie, rituellement impur, et qu'il fallait éviter, surtout dans les lieux publics. (Goffman, 1975 : 11).

Mais le mot évolue de sorte que, dans son acception actuelle, ce qui est relatif aux signes matérialisés sur le corps de l'individu vu comme infâme a disparu pour laisser place au mépris qu'il vit. Goffman écrit : « *De nos jours, le terme [stigmat] s'emploie beaucoup en un sens assez proche du sens littéral originel, mais s'applique plus à la disgrâce elle-même qu'à sa manifestation corporelle.* » (Goffman, 1975 : 11).

Le stigmate renvoie désormais plus à un attribut dans un sens large qu'à une marque sur le corps. Il se définit comme un attribut quelconque qui a pour spécificité de mettre son porteur dans une situation d'inconfort en présence d'autrui. Goffman tente de relever les différentes formes de stigmate qui amènent les individus qui en sont porteurs à être identifiés comme abjects et à être rejetés :

En gros, on peut distinguer trois types de stigmates. En premier lieu, il y a les monstruosité du corps – les diverses difformités. Ensuite, on trouve les tares du caractère qui, aux yeux d'autrui, prennent l'aspect d'un manque de volonté, de passions irréprouvables ou antinaturelles, de croyances égarées et rigides, de malhonnêteté, et dont on infère l'existence chez un individu parce que l'on sait qu'il est ou a été, par exemple, mentalement dérangé, emprisonné, drogué, alcoolique, homosexuel, chômeur, suicidaire ou d'extrême-gauche. Enfin, il y a ces stigmates tribaux que sont la race, la nationalité et la religion, qui peuvent se transmettre de génération en génération et contaminer également tous les membres d'une famille. (Goffman, 1975 : 14).

Cette typologie correspond globalement à celle qu'établit Tremblay-Devirieux par rapport au personnage abject :

L'acceptation sociale de l'abjection [se présente] comme [...] ce qui exclut et déprécie les individus non conformes au système symbolique en vigueur. Cette abjection touche toutes les identités que l'on peut qualifier de minoritaires – par opposition à l'identité majoritaire, ou « normale », celle à laquelle il est requis de s'identifier pour exister socialement. Ainsi, l'Autre, et son corps, dans lequel s'incarne son altérité, est une importante catégorie [d'abject]. Différents corps et identités ont pu être ou sont considérés abjects : la femme, le Noir (ou toute autre identité d'« ex-colonisé »), l'homosexuel, le transgenre, le pauvre, le fou, le criminel, etc. [...] C'est non seulement le corps autre qui amène l'opprobre, mais aussi les actions qui caractérisent ce corps : ici, ce sera sa sexualité « contre-nature », là, son activité illégale, ses actes « immoraux », là encore sa pensée irrationnelle. Dans tous les cas donc, l'abjection correspondra aussi à la transgression d'une norme, d'un interdit ou d'un tabou. (Tremblay-Devirieux, 2012 : 22).

Les remarques de ces deux auteurs, combinées à certains éléments relatifs aux personnages caractérisés par des traits de non-conformité à un modèle social répertoriés à l'occasion de l'état des lieux chez Bakhtine, Sadai, Wynchank et Mouralis, par exemple, permettent de donner un visage aux figures composant le personnage abject.

Ainsi, le premier trait qui semble se dégager à partir de toutes ces recherches renvoie à ce que Goffman a appelé « les monstruosité du corps ». Cette catégorie regroupe tous les traits physiques caractérisés par un manque de symétrie, ou tout trouble physiologique affectant le corps d'un personnage de sorte à amener un observateur à le percevoir comme anormal. Il s'agit donc de tout corps qui pose problème à son entourage. Ce type de corps est d'abord celui des personnages victimes de malformations congénitales, ceux qui ont des parties du corps jugées disproportionnées comme un membre exorbitant ; ce sont aussi les

personnages rangés dans le domaine de la tératologie comme les siamois et les créatures hybrides, mélanges de l'humain et de l'animal ou encore de l'humain et du végétal citées en exemple par Bakhtine en s'intéressant aux sources d'inspiration de F. Rabelais ; ce sont enfin ces métis rendus marginaux à cause de la couleur de leur peau dans un environnement marqué par les préjugés.

« Les monstruosité du corps » rimant avec étrangeté, il faut ajouter la maladie parmi les tares physiques qui définissent le personnage abject. Sont concernées, les maladies cutanées qui l'altèrent, comme la lèpre. Il y a aussi toutes ces maladies dont les ravages ne sont pas toujours visibles sur le corps mais qui poussent l'entourage à s'éloigner de ceux qui en sont porteurs par peur de la contagion ou du déshonneur auxquelles elles sont associées. Le sida est une illustration de ce genre de maladies.

Les malformations, la couleur de la peau et les maladies sont donc les premiers éléments qui font le personnage abject parce qu'elles contribuent à le caractériser comme un individu au corps grotesque et monstrueux et à en faire un personnage étrange poussé vers la marge par la société et stigmatisé. À quelques exceptions près, ces attributs corporels qui font le personnage abject recouvrent ces personnages du roman sassien que J. Chevrier (1994) range dans la catégorie des « malades » quand il écrit :

[Le] terme générique de « malades » englob[e] à la fois les sujets atteints de troubles organiques, les infirmes, les individus victimes de sévices et légions infligés volontairement, et enfin des sujets chez lesquels une anomalie physique entraîne le rejet ou la marginalisation à l'intérieur du corps social. (J. Chevrier, 1994, p.175).

Cette caractérisation aurait pu suffire à résumer ce qui fait l'abjection d'un personnage à partir de son aspect physique si J. Chevrier n'avait pas exclu ceux qui sont victimes de rejet ou de mépris à cause de la couleur de leur peau et s'il n'y avait pas ajouté « *les individus victimes de sévices et légions infligés volontairement.* » Mais l'approche de Chevrier sur le terme malade n'a pas pour objectif de le cerner exclusivement dans son rapport avec la marginalité mais dans une relation à la douleur physique et à la souffrance.

Le personnage abject se définit aussi par son appartenance à la catégorie de ceux qui, moralement ou dans leur manière de penser, sont aux antipodes de leur milieu d'appartenance. Certains personnages que C. Sadai a présentés comme transgressifs dans son étude sur la « marge et les marginaux » chez Monénembo peuvent servir d'exemples : femme parricide, personnages iconoclastes en mal d'intégration, etc. Cette catégorie de personnage abject se particularise par l'écart de conduite par rapport aux normes instituées

le faisant apparaître comme un « déraciné » jouant le rôle d'opposant au système sur lequel reposerait la cohésion du groupe : les prostituées, les voleurs, les malades mentaux, les personnages qui s'écartent des pratiques religieuses, en un mot tous ceux qui peuvent être qualifiés de déviants sont concernés par cette situation.

Le comportement et l'opinion, la manière de penser sont aussi donc des critères de désignation d'un personnage comme abject dès le moment où ils le mettent en conflit avec la société.

Enfin, le genre et le statut social d'un personnage peuvent le ranger dans la catégorie de l'abject. En effet, dans la mesure où la désignation d'un personnage comme abject vient de ceux qui se pensent comme normaux, elle est à comprendre dans un rapport hiérarchique dominants/dominés. Dans ce cas, toute figure placée au bas de l'échelle à cause d'un attribut synonyme de manque, de déficit par rapport à une référence posée comme modèle, est susceptible d'être « abjectée ». Tel est le cas des femmes. Leur statut social, le fait qu'elles soient toujours perçues dans un rapport de subordination à un homme (figure du père ou du mari) dans les sociétés patriarcales les placent souvent dans les conditions de la marginalité. S. Lee (1994) se penche sur cette situation dans son étude consacrée aux figures de femmes dans les romans et nouvelles des écrivaines africaines. Cette situation est également soulignée par Tremblay-Devirieux et Baillargeon qui insistent toutes sur l'abjection reliée à l'identité féminine dans les œuvres littéraires qu'elles analysent.

A côté des figures féminines, on peut ranger dans cette catégorie de personnage dont l'abjection vient du statut social, la figure de l'enfant naturel. Né dans une société où toute relation sexuelle en dehors du mariage est prohibée, il est une sorte de preuve de la transgression d'un interdit et vit méprisé dans les sociétés conservatrices à l'image d'un albinos ou de n'importe quel paria.

Dans le registre de l'abjection à cause de la naissance, il faut aussi mentionner ces personnages issus de catégories socio-professionnelles qui, bien que leur importance soit reconnue par la société, sont souvent victimes de mépris au point que les « normaux » refusent de sceller tout lien matrimonial par exemple avec eux. Il s'agit des hommes de caste comme le forgeron, le cordonnier et parfois même le griot. Leurs activités sont instituées par la société, leur rôle est essentiel à sa bonne marche (les griots par exemple sont considérés comme des conseillers des rois et la mémoire du groupe) mais ils sont des éléments de la

marge et comme tel ils vivent une certaine stigmatisation dans leur interaction avec les nobles.

Il faut enfin ranger dans cette catégorie de l'abject par le statut social, les pauvres poussés à la mendicité. Ils sont dans la même situation de mépris et de rejet que les couches précédentes dans diverses situations d'interaction : leurs habits, le lien avec la saleté qu'on leur prête, leur vie en groupe dans des espaces insalubres sont autant d'éléments qui contribuent à attirer sur eux un mauvais regard et amènent certains à les repousser.

En définitive le concept de « personnage abject » est le point de rencontre de diverses figures mises en scène dans les romans et ayant pour point commun leur marginalisation par d'autres personnages agissant comme instance de légitimation dans la société. Cette marginalité qui est source de stigmatisation peut être fondée sur l'aspect physique et concerner les personnages qui, aux yeux d'un observateur, ont un corps « déplaisant » associé au grotesque, à la démesure, à la tératologie, à une infirmité ou à une maladie, etc. ; elle peut aussi être basée sur un comportement, un acte ou une manière de penser associés à la déviance et au non conformisme ; elle peut enfin provenir d'un statut social défavorable. À noter que l'attribut qui confère cette marginalité peut être naturelle, c'est-à-dire acquise à la naissance et quasi-permanente, donc irréversible en général (malformations congénitales, origine sociale et genre) ou accidentelle et surmontable (maladies, « tares de caractère », situation économique). Quelle que soit la nature de l'attribut qui les rend abjects, ces personnages vivent dans le mépris, le rejet et la violence. Dans leur rapport avec la société, ce qui prévaut, c'est l'abjection, terme dont il est important de préciser le sens dans cette recherche pour éviter certaines équivoques.

2.2.3 L'abjection

C'est encore à J. Kristeva (1980) qu'il faut se référer pour comprendre ce qu'est l'abjection. Elle est, en effet, la première à théoriser sur cette notion même si G. Bataille et J. Lacan en ont largement fait usage dans leurs écrits avant elle. Si elle fait de l'abjection la réaction de l'enfant dans la séparation d'avec la mère pour se constituer en sujet (acception qui intéresse la psychanalyse), cette étude retiendra, quant à elle, la caractéristique suivante qu'elle lui assigne :

Il y a dans l'abjection, une de ces violences et obscures révoltes de l'être contre ce qui le menace et qui lui paraît venir d'un dehors ou d'un dedans exorbitant, jeté à côté du possible, du pensable. C'est là, tout près mais inassimilable. (Kristeva 1980 : 9).

Cette caractéristique souligne une réaction de dépit face à une entité quelconque jugée inacceptable du point de vue de celui qui entre en contact avec elle. Le terme acquiert ainsi une acception générale et rejoint la définition qu'en fait S. Girard (2003) en se fondant sur une approche sémiotique :

L'abjection est, par définition, de l'ordre de la délimitation entre « je » et « non je » et, surtout, entre « ici » et « là » : pour la sémiotique tensive, nous sommes donc dans un régime non pas de conjonction mais de *disjonction*, dans un régime *exclusif*, donc dans un système de corrélation *inverse*. Par conséquent, ce que j'indique par « abjection » est cet affect qui sert, pour le sujet, de *mémorandum*, lui rappelant ce qui est « je » et ce qui ne l'est pas : plus le sujet se rapproche de cet espace de l'autre, plus l'horreur sera intense et plus nous pourrions parler d'abjection. (Girard, 2011 : 40).

Or, cette « délimitation », ce « régime exclusif » s'établissant entre un « je » et un « non je » sur la base d'un affect est bien présent dans la relation entre personnages qui se disent normaux (« je ») et personnages marginaux perçus comme abjects (« non je ») qu'ils rejettent. Sur la base du rapport à l'altérité que comporte les approches de Kristeva et de Girard, l'abjection dénote d'une relation conflictuelle entre personnages.

Cette conflictualité apparaît plus nette chez Bataille (1970) qui la conçoit comme un rapport de force et de domination entre deux classes : une classe dominante cherchant à préserver son statut et une classe dominée qui ne parvient pas à s'extraire de sa condition misérable la mettant au contact de la souillure :

L'abjection personnelle et surtout l'abjection d'une classe supposent la contrainte. La prohibition de contact par laquelle les nobles consacrent l'abjection des misérables, n'est qu'une sanction consécutive à l'altération qui résulte de la contrainte. L'abjection d'un être humain est même négative au sens formel du mot, puisqu'elle a une classe comme origine : elle est simplement l'incapacité d'assurer avec une force suffisante l'acte impératif d'exclusion des choses abjectes (qui constitue le fondement de l'existence collective). (Bataille 1970 : 219).

Interprétant cette assertion de Bataille, Tremblay-Devirieux (2012) insiste sur le rapport de pouvoir qui s'établit entre les deux groupes et fait surtout prendre au mot « abjection » la forme d'un nom d'action en introduisant le verbe « ab-jecter » pour désigner l'acte d'exclusion dont font objet les identités minoritaires comme on peut le lire dans ces propos :

L'abjection des identités minoritaires se pense et se dit, par exemple par l'usage de termes dépréciatifs, voire injurieux, qui retirent aux individus toute leur dignité de sujet. [...] C'est par

le biais du langage, ou du discours, que le social *ab-jecte*⁴¹ certains individus et que la domination [...] s'effectue. (Tremblay-Devirieux 2012 : 14).

Cette position de Tremblay-Devirieux permet de forger une définition de l'abjection qui aide à préciser ses contours dans cette recherche.

Ainsi, l'abjection est d'abord un acte par lequel, dans la société du roman, une catégorie de personnage qui se considère comme normale rejette (exclut) une autre qu'elle déclare hors norme, déviante à cause d'un handicap, d'une maladie, d'une origine sociale défavorable ou de la différence d'opinion qu'elle manifeste. L'abjection est donc un jugement porté sur autrui à cause de sa différence, jugement fondé sur un préjugé ; mais c'est aussi une violence physique, verbale ou psychologique exercée à son encontre. Dans ces conditions l'abjection rejoint l'idée de stigmatisation, d'exclusion sociale, de marginalisation et de discrimination.

Cette abjection peut entraîner une autre : la révolte du stigmatisé, de l'exclu qui, à son tour, peut, pour se défendre, rejeter ce qu'il ressent comme une menace. Dans ce cas-ci l'abjection désignera le rejet par les personnages victimes de stigmatisation de tous les attributs négatifs portés sur eux par leur détracteurs et l'effort qu'ils fournissent pour s'opposer à cette stigmatisation porteuse de domination.

Ces remarques permettent de dire que l'abjection est avant tout le conflit qui se noue autour d'une identité, un conflit qui amène les individus à opérer une catégorisation fondée sur des affects à partir desquels se fait leur perception de la réalité environnante. Dès lors cette catégorisation génère un clivage qui se manifeste par l'adoption d'une attitude défavorable à l'égard d'un groupe caractérisé par sa non-conformité à la norme, à l'identité de référence.

Cette catégorisation introduit un rapport de domination où ceux qui se considèrent comme normaux sous-estiment et mettent les marginaux au bas de l'échelle sociale tel un « objet chu » dont il faut s'éloigner parce qu'il dérange. Et c'est justement ce type de réaction que ce travail veut cerner car, dans les romans de L. Fofana, tout rejet se fait en fonction de la position qu'occupe celui qui l'opère : les personnages qui souffrent de handicaps, de certaines maladies telle que la lèpre, les personnages qui ont une origine sociale défavorable

⁴¹ C'est nous qui soulignons.

à cause de leur naissance ou de la caste à laquelle ils appartiennent par exemple, sont victimes de stigmatisation, voire d'exclusion.

À leur tour, ces personnages stigmatisés ou exclus rejettent tout ce en quoi ils voient une menace à leur stabilité, à leur épanouissement. Ces différentes acceptions de l'abjection permettent ainsi d'analyser non seulement l'intolérance et les préjugés auxquels elle est associée mais aussi la révolte et la volonté d'épanouissement que ces deux réalités induisent dans le roman fofanaen.

Il reste maintenant à indiquer par quels moyens les traits caractéristiques des personnages impliqués dans cette relation d'abjection peuvent être saisis et relevés dans le corpus.

2.2.4 Méthode d'appréhension du profil du personnage abject

L'objectif de cette thèse est d'analyser et d'interpréter le déploiement du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana. Atteindre cet objectif suppose avant tout de reconnaître ce qui caractérise chaque personnage du roman fofanaen dont les traits le font passer pour abject aux yeux de l'entourage pour fonder sa marginalité. Par quels moyens ces caractéristiques peuvent être saisies en tenant compte des approches théoriques utilisées pour mener ce travail ? C'est à cette question que répond cette sous-section.

Le personnage est l'un des éléments sur lesquels se focalisent beaucoup d'études relatives au roman et les approches pour mener ces études sont nombreuses et ont varié au fil du temps. De l'analyse psychologique lui donnant une autonomie et allant jusqu'à l'assimiler à une personne à l'analyse de l'effet personnage en passant par les apports de la narratologie qui le définissent comme un participant à une histoire ou « un être de papier » n'ayant pas d'existence en dehors du texte, chaque approche reflète la pensée d'une époque.

Pour ce travail, le repérage des caractéristiques du personnage abject se fonde sur une analyse sémio-narratologique dont P. Hamon fait la synthèse dans « Pour un statut sémiologique du personnage » (1972) et sur l'analyse de l'effet personnage telle que théorisée par V. Jouve dans son article « Pour une analyse de l'effet personnage » (1992). La combinaison des travaux permet de rester dans le cadre de la sociocritique, qui pratique une analyse de contenu tout en ouvrant le texte au social.

Dans son article, en effet, P. Hamon se fixe pour objectif de faire une mise au point et d'unifier une série de travaux réalisés sous l'aune du structuralisme et qui ont en commun d'opposer au psychologisme assimilant personne et personnage et oubliant souvent la condition verbale de la littérature, une analyse méthodique, une analyse immanente fondée sur la perception du personnage comme un participant à une aventure qui ne saurait exister en dehors des mots qui le désignent. Cela permettrait ainsi d'« *homogénéiser sur des données sémiologiques une série d'analyses diverses déjà élaborées mais souvent dispersées (méthodologiquement et thématiquement)*. » (Hamon, 1972 : 88). Il présente comme suit le travail à réaliser dans cette perspective :

Une des premières tâches d'une théorie littéraire rigoureuse (« fonctionnelle » et « immanente » pour reprendre des termes imposés par les formalistes russes) serait donc, sans vouloir pour cela « remplacer » les approches traditionnelles de la question [...], de faire précéder toute exégèse ou tout commentaire d'un stade descriptif qui se déplacerait à l'intérieur d'une stricte problématique *sémiologique* (ou *sémiotique*, [...]). Mais considérer a priori le personnage comme un signe, c'est-à-dire choisir un « point de vue » qui *construit* cet objet en l'intégrant au message défini lui-même comme composé de signes linguistiques (au lieu de l'accepter comme *donné* par une tradition critique et par une culture centrée sur la notion de « personne » humaine) [...]. (Hamon, 1972 : 87).

Pour réaliser cette tâche il part avant tout du postulat qu'un personnage est à examiner, au-delà de son aspect littéraire, comme une unité dans son « fonctionnement en énoncé » et présent dans divers systèmes sémiotiques (roman, bande dessinée, théâtre, rituel, film, etc.).

Partant de ce principe et s'appuyant sur les procédés de la linguistique, il propose la distinction de niveaux d'analyse pour la saisie du personnage. Et c'est avant tout à la distinction entre le héros et les autres personnages qu'il applique sa méthode. Il soutient que les particularités du héros viennent de l'utilisation de divers types d'énoncés avec des procédés stylistiques produisant une accentuation fondée sur une série de codes culturels dénotant de la « *participation* [du personnage héros] *à un espace moral privilégié*. » (Hamon, 1972 : 90).

L'espace du héros sera ainsi défini comme celui de la normalité par sa correspondance, son harmonie par rapport aux normes sociales d'un groupe et d'une époque (alors que celui de l'anti-héros le sera par la transgression correspondant à la violation d'interdits, d'un écart à la norme). Cette définition peut varier en fonction des époques et des mutations sociales et culturelles : le héros d'une époque peut devenir l'anti-héros d'une autre et inversement.

Tout de même, Hamon met à jour des éléments constants permettant d'opérer cette distinction malgré les fluctuations qui peuvent survenir. Ces éléments sont au nombre de cinq : qualification différentielle (caractéristiques relatives à l'être et propres au héros) ; distribution différentielle (fréquence d'apparition plus importante et impact sur le cours de l'histoire plus notable) ; autonomie différentielle (possibilité donnée uniquement au héros d'apparaître seul alors que l'apparition des autres personnages se fait toujours en compagnie d'un autre et est simplement motivée par un évènement particulier où ils remplissent un rôle circonstanciel) ; fonctionnalité différentielle (liée au faire du personnage et à la valorisation de ce faire en fonction des codes d'une culture donnée) ; prédésignation conventionnelle (décryptage du héros en fonction des codes du genre auquel appartient l'œuvre où il prend place : policier, western, etc.).

Après avoir donné une piste pour distinguer le héros de la masse des personnages, Hamon passe à une série de comparaisons sur lesquelles il s'appuie pour la pratique d'une analyse sémiologique du personnage.

Ainsi, se fondant sur la subdivision en vigueur en sémiologie en trois parties (sémantique, syntaxe et pragmatique) et de l'existence de trois types de signes (signes référentiels, signes à contenu flottant, et signes anaphoriques), il dégage trois types de personnages : personnages référentiels (culturellement marqués, renvoyant à un savoir du lecteur et constituant un lieu de production de l'effet de réel) ; personnages embrayeurs (représentant l'auteur et le lecteur) et personnages anaphoriques (purement fictionnels dont le rôle est d'assurer la cohésion et l'organisation de l'œuvre). Hamon précise que son étude portera sur cette dernière catégorie parce que

par leur récurrence, par leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, par leur réseau d'oppositions et de ressemblances qui les lie, tous les personnages d'un énoncé auront [...] en permanence une fonction anaphorique (économique, substitutive, cohésive, mnémotechnique). (Hamon, 1972 : 96).

Par la suite, Hamon définit le personnage comme un « *morphème doublement articulé* » (Hamon, 1972 : 96) possédant un signifiant et un signifié. Le signifiant est représenté par les éléments servant à nommer le personnage : pronoms renvoyant à un personnage narrateur (je, me, moi), nom propre ou commun, périphrases, etc. Quant au signifié, il est constitué par l'ensemble des informations le concernant et se constituant par agglomération des attributs qui lui sont référés au fil du texte. Cette détermination d'attributs se fait plus dans la différence entre le personnage étudié et les autres qui l'environnent que

par un simple repérage de redondances et d'accumulation le concernant uniquement. On reconnaît là ce qui est à la base de toute analyse d'obédience structurale : c'est la différence qui fait sens. Cette différence se fonde sur l'établissement d'axes sémantiques à partir desquelles s'effectue toute comparaison permettant de noter des ressemblances et des dissemblances. Elles peuvent être aussi diverses que l'aspect physique, l'âge, la condition sociale, la situation matrimoniale, etc.

Reprenant des travaux de chercheurs comme V. Propp (1928), et A. J. Greimas (1966), Hamon indique que le personnage peut aussi être considéré, à l'image du signe, comme une unité pouvant s'intégrer dans un ensemble qui lui est hiérarchiquement supérieur. Cet ensemble constitue un système organisant les personnages en un « *petit paradigme clos d'un niveau supérieur d'abstraction (Sujet-Objet-Destinateur-Destinataire-Adjuvant-Opposant)*. » (Hamon, 1972 : 104). Dès lors, à la place du terme « personnage » utilisé pour désigner un acteur défini par des traits distinctifs dans le cadre d'une œuvre particulière, celui d'actant sera en vigueur quand il est question d'un niveau général de description dans le cadre d'un degré d'abstraction élevé. Ainsi quel que soit le nombre de personnages d'une œuvre, ils peuvent être organisés en fonction de leur faire dans ce système global définissant leurs relations que constitue le modèle actantiel.

Par ailleurs, Hamon montre que de la même manière que le signe offre des possibilités limitées de combinaison avec d'autres signes, la saisie de tout personnage tient compte de certaines prévisibilités tracées par le texte en fonction du contexte renvoyant à un savoir institué (histoire, culture). Ainsi, certains personnages, à travers leur nom par exemple, de par leur aspect référentiel, s'inscrivent dans des parcours prévisibles que seuls des leurres employés par les romanciers pourraient déjouer.

Hamon montre en outre que la relation entre le signifiant d'un personnage et son signifié peut être motivée. Cela veut dire qu'entre ces deux, la relation n'est pas forcément arbitraire mais, des fois, complémentaire. Cette complémentarité peut être étroite au point que les données du texte servant à caractériser un personnage constituent une redondance pour amplifier une information que la simple mention de son nom suffit à donner. A ce procédé qui consiste à déterminer les traits d'un personnage en partant de son nom, Hamon réserve l'expression « *caractérisation indirecte* » (Hamon, 1972 : 107) qu'il emprunte aux formalistes russes. Mais cette caractérisation indirecte ne se limite pas à un décryptage du seul nom du personnage. Elle se fonde aussi sur les noms des lieux fréquentés par le

personnage, son habitat, des procédés stylistiques employés par un auteur comme la métaphore, l'hyperbole (obtenue par itération de certaines actions en vue d'amplifier un trait), la mise en abyme, etc.

Du travail de P. Hamon sur le personnage on peut retenir qu'il cherche à synthétiser nombre de travaux réalisés sur la question et ayant en commun de procéder à une approche immanentiste. Rompant avec une longue tradition critique tendant à faire du personnage un émule de la personne au point de le doter d'une certaine autonomie, ces travaux mettent l'accent sur la nécessité de l'approcher comme une unité textuelle qui n'a pas d'autre existence au-delà des mots qui le désignent. Pour uniformiser ce projet commun, P. Hamon, s'appuyant sur nombre d'outils de la linguistique, assimile le personnage à un signe dont il faut saisir des traits pertinents sur la base d'une relation différentielle avec d'autres signes à la fois dans son aspect signifiant (catégories utilisées pour le désigner) et son aspect signifié (somme de ses caractéristiques). Partisan d'une approche fonctionnelle du personnage, il insiste sur le fait qu'au-delà d'un simple relevé de ses traits distinctifs dans une œuvre particulière, il faut, en tenant compte de son faire, l'intégrer à un ensemble plus général ou il prend le nom d'actant. Cet ensemble appelé « modèle actantiel » est d'un niveau supérieur d'abstraction et met en relation des rôles actantiels au nombre six (Sujet-Objet-Destinateur-Destinataire-Adjuvant) correspondant à des fonctions d'un niveau général de description que remplissent les personnages d'une œuvre particulière.

Quant à V. Jouve (1992), il reconnaît que si le personnage est « [l'] *une des notions le plus problématiques de l'analyse littéraire* » (Jouve, 1992 : 103), ceux qui en ont proposé une approche immanentiste ont réalisé les recherches y afférents les plus acceptables à ce jour. Celles-ci sont l'œuvre de critiques comme Greimas, Barthes ou Hamon et font tous du personnage « *un être de papier strictement réductible aux signes textuels.* » (Jouve, 1992 : 104). Mais Jouve souligne la limite de ces travaux qui se fondent sur la conception du texte comme un univers clos dont la socialité ne devrait pas être pris en compte. Il écrit : « *L'approche immanentiste, si productive soit-elle pour tout regard technique sur le récit, ne résiste pas sitôt que l'œuvre est abordée en termes de communication. Le roman, fait pour être lu, ne peut se passer d'une illusion référentielle minimale.* » (Jouve, 1992 : 105).

Dès lors, il faut aller au-delà de cette approche qui, malgré ses nombreux acquis, mène à une impasse. Ainsi, tout en tenant compte de ses acquis, Jouve propose d'analyser le personnage dans le cadre d'une théorie de la réception qui tient compte des apports du

lecteur. Faisant recours aux travaux de critiques comme R. H. Jauss (1978), W. Iser (1985), U. Eco (1985) et M. Picard (1986) surtout, il élabore une approche en termes d'effet qu'il appelle « effet-personnage ». Cette approche part de la remarque selon laquelle « *les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers la lecture. Le sujet lisant [étant], en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre.* » (Jouve, 1992 : 107).

De ce fait, l'analyse formelle et fonctionnelle de l'approche immanentiste s'enrichit de l'apport du lecteur. Ce qui entraîne au moins deux conséquences. La première est la restriction de l'idée de personnage. En effet, les tenants de l'approche immanentiste avaient généralisé cette notion au point de la rendre si complexe qu'elle se retrouvait partout, même les ingrédients d'une recette de cuisine par exemple acquéraient la valeur de personnage chez Greimas (Jouve, 1992 : 109). Pour Jouve, l'effet de réel étant indissociable du personnage pour le lecteur (chose qu'avaient reconnu les formalistes russes et les structuralistes français, les deux groupes à l'origine de l'approche immanentiste), il faut le circonscrire aux figures anthropomorphes : « *Nous ne retiendrons donc comme personnages que les figures anthropomorphes, étant entendu qu'un extra-terrestre ou un animal « humanisé » [...] participent de cette catégorie.* » (Jouve, 1992 : 109).

La seconde conséquence est le fait d'orienter la saisie du personnage vers une construction à deux niveaux : celui du texte qui produit des figures à partir de procédés mis en œuvre par l'auteur et celui du lecteur qui les interprète en s'appuyant sur une expérience fondée sur un savoir extratextuel (la masse des personnes qu'il connaît dans le monde) et intertextuel (les personnages rencontrés au cours de ses lectures d'autres romans ou de sa « visite » d'autres œuvres artistiques comme le cinéma, le théâtre, etc). Ainsi, « *l'identité de l'être romanesque est le produit d'une coopération entre le texte et le lecteur.* » (Jouve, 1992 : 109).

En plus de cette saisie des traits du personnage par le lecteur sur la base d'une perception, Jouve élabore, en reformulant des catégories définies par M. Picard (1986) trois types de relations qui lient les deux : « *l'attitude critique et distanciée (le lectant), l'investissement affectif (le lisant) et l'investissement affectif (le lu).* » (Jouve, 1992 : 110).

Jouve explique comme suit cette interaction où le lecteur se pose en entité à trois fonctions :

Le *lectant* appréhende le personnage comme un instrument entrant dans un double projet narratif et sémantique ; le *lisant* comme une personne évoluant dans un monde dont lui-même participe le temps de la lecture ; et le *lu* comme un prétexte lui permettant de vivre par procuration un certain nombre de situations fantasmatiques. En d'autres termes, le *lectant* considère le personnage par rapport à l'auteur, le *lisant* le considère en lui-même, et le *lu* ne l'appréhende qu'à l'intérieur des scènes. On nommera respectivement ces trois lectures du personnage : l'effet-personnel, l'effet-personne et l'effet prétexte. (Jouve, 1992 : 110-111).

Du travail de V. Jouve on peut retenir l'important renouvellement qu'il a apporté dans l'analyse du personnage par la prise en compte du point de vue du lecteur en s'inspirant d'une théorie de la réception. Cette perspective l'a amené à montrer les limites des travaux fondés sur une approche immanentiste de la littérature tout en reconnaissant leur rigueur et leur intérêt par rapport aux approches qui l'ont précédée. Ainsi Jouve maintient une analyse qui évite de confondre personne et personnage. Mais il insiste sur l'impossibilité d'éviter le rapprochement entre les deux et fait de la compréhension du personnage une collaboration entre le texte et lecteur. Ce dernier se trouve de ce fait dans une interaction avec le personnage à travers lequel il est sensible du travail d'un auteur, est témoin d'une aventure et d'un monde qui se construit devant lui et vit des événements, éprouve des sensations par délégation.

En se fondant sur les travaux qui viennent d'être présentés, il est désormais possible de dire quels moyens seront utilisés précisément pour appréhender ce qui rend un personnage abject aux yeux de son entourage et provoque son rejet dans le roman fofanaen.

Pour ce faire, le personnage sera défini, à la suite de F. G. Sanou, comme : « *un objet complexe composé d'un être (un nom, une description, le portrait), d'un faire (les actions) et d'un dire (paroles et pensées intérieures en interaction.* » (Sanou, 2016 : 75-76).

Ce qui veut dire, que saisir les traits des personnages reconnus comme abjects dans l'œuvre de Libar Fofana reviendra à les cerner à travers ces catégories (être, faire et dire). Ce travail qui sera fait en « *fonction d'un code culturel permettant [d'appréhender] la signification d'une propriété, évoluant donc textuellement mais aussi historiquement et culturellement* » (Sanou, 2016 : 62), prendra d'abord la forme d'un examen des procédés de caractérisation.

J. P. Goldenstein (1989) indique, en effet, que

pour amener ses personnages à la vie fictive du récit, le romancier dispose d'un certain nombre de procédés de caractérisation. Caractériser un personnage de roman, c'est lui donner, bien

que dans la fiction, les attributs que la personne qu'il est censé représenter posséderait dans la vie réelle. (Goldenstein, 1989 : 46).

Il existe deux formes de caractérisation : directe et indirecte. Il y a caractérisation directe « *lorsque les informations que nous recevons sur le personnage nous sont données par le narrateur, par un autre personnage ou par le héros lui-même.* » (Goldenstein, 1989 : 52). Se fonder sur ce type de caractérisation pour appréhender les traits du personnage abject suppose de recenser toutes les catégories de désignation qui ont un aspect dépréciatif explicite que lui attribuent le narrateur ou les personnages qui gravitent au tout de lui. On sera particulièrement sensible à cet effet à tout ce qui entre dans le cadre de la description des traits physiques, moraux et psychologiques, notamment les adjectifs et les périphrases qui soulignent l'idée d'un écart de ces attributs par rapport à la norme.

La caractérisation est indirecte « *lorsque nous devons saisir par nous-mêmes une information nouvelle sur un personnage, donnée cette fois-ci implicitement à partir d'un détail matériel, d'une parole, d'une action.* » (Goldenstein, 1989 : 52). Nombreuses sont les ressources de ce type de caractérisation.

L'onomastique est l'une d'entre elles. En effet, le nom ou le surnom d'un personnage peut condenser les traits qui le définissent ou l'inscrire dans un parcours attendu. L'intérêt de tenir compte du nom du personnage dans son analyse a d'ailleurs été souligné par P. Hamon quand il note le rapport « motivé » qui peut exister entre lui et ses attributs : « *le nom propre [peut] être, par sa motivation, un élément de réduplication sémantique (annonce et redoublement de sa « psychologie », voire de son destin général.* » (Hamon, 1972 : 108). Mais à côté de cette « psychologie » et de ce « destin général » que le nom peut contenir, on peut ajouter la manière dont il est perçu par les autres personnages ou par le narrateur. Ainsi, un nom ou un surnom peut être culturellement interprété par le lecteur comme lieu d'expression de la place qu'il occupe dans la société du roman. Il serait donc important de voir dans quelle mesure dans le roman fofanaen, les noms des personnages sont susceptibles de contenir des indications sur leur abjection par l'entourage.

A côté des noms des personnages, il faudra également examiner les noms des lieux où vivent ou que fréquentent ces personnages étant donné la possibilité de se servir autant de l'aspect d'un lieu que de son nom pour définir le personnage par « *une sorte de métonymie narrative.* » (Hamon, 1972 : 108).

Un travail sur les noms des personnages et des lieux est donc nécessaire pour voir dans quelle mesure l'onomastique peut fournir des indices qui caractérisent un personnage comme abject. Ainsi, il faudra voir ce qu'un nom ou un surnom à valeur péjorative, un nom de lieu à connotation négative peuvent être utiles dans ce but.

Après l'onomastique, on peut s'intéresser à ce que T. Todorov appelle l'emblème. L'emblème tel que perçu par ce critique renvoie à tout ce qui est, outre l'onomastique, relié au personnage : son environnement, ses habitudes, ses objets, sa manière de parler, etc. dont l'interprétation permet au lecteur de saisir les traits qui le distinguent. Todorov écrit :

Un procédé particulier de caractérisation est l'usage de l'emblème : un objet appartenant au personnage, une façon de s'habiller ou de parler, le lieu où il vit, sont évoqués chaque fois qu'on mentionne le personnage, assumant ainsi le rôle de marque distinctive. C'est un exemple d'utilisation métaphorique des métonymies : chacun de ces détails acquiert une valeur symbolique. (Todorov, 1972 : 292).

Ce type de caractérisation permet ainsi de voir comment l'abjection d'un personnage peut être reliée à ces éléments qui gravitent autour de lui : une sébile, des haillons, un espace précaire ou insalubre, indiqueraient un mendiant par exemple, tout comme l'espace d'un motel pourraient renvoyer implicitement à un personnage féminin victime de rejet pour cause de son métier de prostituée, etc. Ici donc, c'est la caractérisation de ces divers éléments qui donne au lecteur une idée du personnage parce qu'ils renvoient à lui.

Un autre élément qui fournit des informations sur les traits distinctifs du personnage abject est l'examen de certaines figures de style, notamment les figures d'analogie et les figures d'amplification. Ces figures peuvent être des ressources exploitées par l'auteur pour présenter un personnage comme grotesque par la mise en relief de la perception de la monstruosité de son corps ou de son comportement par un observateur.

Ainsi, la comparaison et la métaphore sont les figures d'analogie qui entrent dans ce cadre. Elles permettent d'opérer le rapprochement ou l'assimilation d'un personnage à un animal ou à toute autre créature pour montrer que son aspect physique ou moral ou encore que son activité le place dans une situation de marginalité qui le définit comme un être autre, non conforme au groupe d'appartenance. Parlant de l'importance de la comparaison dans sa capacité à traduire un écart par l'introduction d'une idée nouvelle en partant du comparant, P. Bacry écrit : « [...] *en introduisant dans le discours un nouveau champ sémantique (qui est celui du comparant) la comparaison permet de donner une nouvelle vision des choses, plus frappante, plus originale, plus riche.* » (Bacry, 1992 : 36). Pour ce qui est de la

métaphore, il note qu'elle « *est avant tout pleine de signification. Bien plus qu'un changement de sens, elle est [...] changement de sens apportant un sens neuf au discours* » avant d'ajouter qu'elle peut servir « *d'effet caricatural.* » (Bacry, 1992 : 60).

Les figures d'amplification, par l'exagération qui les sous-tend, jouent le même rôle de décontextualisation de la figure d'un personnage en la faisant passer de l'humain à quelque chose d'autre (animal, monstre, etc.). Bakhtine, par exemple, lie étroitement l'expression du grotesque aux exagérations obtenues par l'hyperbole comme on l'a souligné dans la recension des écrits. Il faut y ajouter la gradation, figure se présentant sous la forme d'une « *succession de termes [...] syntaxiquement équivalents, qui possèdent un ou plusieurs sèmes en commun, et dont au moins un sème se répète avec des changements quantitatifs.* » (Todorov, 1972 : 354). Ces deux figures, en mettant en relief un trait physique ou moral, en insistant sur un acte posé par un personnage, peuvent lui retirer sa « normalité » et le ranger du côté du monstrueux, donc de l'abject.

Un dernier support de la caractérisation qui peut servir à relever l'abjection d'un personnage est la tonalité. Si ce qui fait l'abject c'est l'écart à une norme, le grotesque est l'une de ses formes d'expression. Or, dans une visée satirique, le grotesque prend la forme d'une exagération de traits négatifs, d'un aspect physique ou moral jugés non conformes comme l'a noté M. Bakhtine revisitant les thèses des critiques allemands Flögel, Schneegans et Kayser. Cette exagération en parodiant ou caricaturant un modèle peut servir à une remise en cause d'un modèle de personnage en le rabaissant. A propos de Flögel, Bakhtine note qu'il « *classe dans le grotesque tout ce qui s'écarte sensiblement des esthétiques courantes, tout ce qui comporte un élément matériel et corporel nettement souligné et exagéré.* » (Bakhtine, 1970 : 45). Pour Schneegans, le grotesque « *exagère caricaturalement un phénomène négatif.* » (Bakhtine, 1970 : 304). Et Kayser soutient que « *l'essentiel dans le monde grotesque c'est quelque chose d'hostile, étranger et inhumain.* » (Bakhtine, 1970 : 57).

Pour mettre à jour ces phénomènes liés au grotesque, notamment la caricature, en plus de l'examen des figures d'amplification, il faut se pencher sur les tonalités qui permettent de parodier les figures mises en scènes. Ainsi, la tonalité ironique, en jouant sur l'humour permet une prise de distance de l'auteur par rapport à un personnage dont il veut souligner l'écart à la norme et le côté grotesque.

Nombreuses sont donc les ressources qui permettent d'examiner les qualifications des personnages construits comme abjects. De l'onomastique à la tonalité employée par l'auteur en passant par les figures de style, tous ces éléments permettent de mettre en texte des figures construites comme hors normes et susceptibles d'être stigmatisées par la société. Mais les qualifications à elles seules ne sont pas suffisantes pour appréhender ces personnages. Il faut, comme l'a montré P. Hamon, s'intéresser à leur faire, les appréhender dans un cadre fonctionnel où ils prennent la figure d'actants en interaction les uns avec les autres parce que, comme l'écrit U. Eco : « *C'est uniquement parce qu'ils entretiennent des relations structurellement nécessaires que deux ou plusieurs personnages d'une fabula peuvent être entendus comme des acteurs incarnant des positions actantielles données.* » (Eco, 1985 : 206).

Cette analyse fonctionnelle permet de noter les rôles actantiels que remplissent dans le roman fofanaen les personnages construits comme abjects : sont-ils des opposants parce que perçus comme des êtres marginaux ? Sont-ils des sujets dont la quête de l'émancipation est rendue difficile par la société qui se pose dès lors comme opposant ? Dans ce cas de figure, qui joue le rôle d'adjuvant dans cette quête d'émancipation ? Le rôle actantiel rempli par le personnage abject est-il fixe ou variable sur la chaîne textuelle ? Telles sont les questions que permet de répondre une telle analyse.

On peut retenir qu'à partir des travaux réalisés sur le personnage, notamment par P. Hamon et V. Jouve, les qualifications (être) et les fonctions (faire) ont été retenues comme pertinents dans la mise à jour de ce qui définit un personnage comme abject. Ceci en suivant cette remarque de V. Jouve selon laquelle « *Le personnage est une synthèse entre unités "statiques" (l'être) et unités "dynamiques" (le faire) ; autrement dit, tout acteur se construit à travers certaines qualifications et au moins une fonction.* » (Jouve, 1992 : 142). Pour cerner les qualifications à travers la caractérisation, de nombreuses ressources peuvent être mises à contribution : l'onomastique, les figures de style et la tonalité, etc. Elles permettent de voir comment, dans le système des personnages certains reçoivent des attributs qui les particularisent au point de les définir comme des marginaux par rapport à leur entourage. Les fonctions, elles, mettent en place des rôles actantiels qui montrent des positions occupées par les différents personnages en fonction de la valeur qu'on leur attribue par rapport à un idéal posé comme référence.

Dans ce chapitre, il était question de présenter les approches théoriques utilisées pour répondre aux questions de recherche, de définir les concepts clés du sujet et d'indiquer la méthode de saisie des caractéristiques du personnage abject auquel s'intéresse cette thèse. Ainsi, l'examen de la sociocritique et de l'interactionnisme symbolique qui sont respectivement l'approche principale et l'approche complémentaire utilisées a permis de montrer la pertinence de leur convocation pour mener cette réflexion et leur complémentarité. On a pu noter que la sociocritique permet non seulement de rendre au texte littéraire sa socialité qu'un certain structuralisme lui avait retirée au nom d'une prétendue rigueur scientifique mais aussi d'explorer en son sein le conflit social que l'interactionnisme saisit dans la réalité. L'intérêt de la sociocritique est qu'en plus de mettre l'accent sur la capacité du texte littéraire à explorer les conflits sociaux qu'il met en scène, elle ne néglige pas l'apport de la linguistique, de la sémiotique et de la narratologie pour son analyse. Ce qui fait d'elle une théorie qui ne néglige ni les aspects formels du texte ni son inscription dans un contexte social donné.

Quant à l'interactionnisme symbolique, il est surtout utilisé dans le domaine des sciences sociales telles que la sociologie ou la psychologie sociale. Se fondant sur l'idée selon laquelle la stigmatisation et la réaction qu'elle suscite s'observent dans l'interaction entre les individus, il permet d'étudier autant le rapport entre des personnes réelles que des personnages fictifs. Ceci est rendu possible par le fait que, dans les deux cas, lors de l'interaction, chacun des acteurs se fonde sur un point de vue prenant appui sur une idéologie intériorisée au cours de sa socialisation pour juger l'autre.

Après la présentation de ces deux approches, les concepts clés du sujet ont été définis pour préciser le sens qu'ils prennent dans cette recherche. Cette exploration s'est intéressée d'abord au terme abject qu'elle a présenté comme un mot-valise pouvant avoir plusieurs sens et présent dans plusieurs domaines : moral, sémiotique, psychanalyse, esthétique. Ce qui est son noyau dans toutes ces acceptions c'est l'idée d'écart à la norme d'où sa synonymie avec des notions comme la marge, la marginalité, la démesure, le grotesque, etc. L'examen du concept d'abject a permis également de voir comment il passe d'une notion à valeur morale et absolue au déploiement dans un type particulier de personnage qui intéresse cette thèse. Dès lors, le profil de ce personnage abject a été dressé et associé à tout trait qui fait passer un personnage comme non conforme à des canons qui peuvent relever tant de l'aspect physique, de l'aspect moral ou psychologique que du statut social dans un milieu.

Après le concept d'abject, il s'est avéré nécessaire de saisir le sens du terme abjection qui en dérive et auquel il est souvent relié dans nombre de travaux. Le sens retenu pour cette notion dans le cadre de ce travail est l'acte de rejet que provoque le contact avec une altérité qui dérange. Le terme est donc synonyme à la fois de l'exclusion et de la marginalisation que vivent les personnages perçus comme abjects et de la révolte de ces derniers face à l'hostilité qu'ils subissent.

Enfin, ce chapitre s'est ponctué par la présentation de la manière dont il est possible d'appréhender les caractéristiques du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana, travail préalable à toute analyse de son interaction avec les autres personnages. Pour ce faire, il a fallu partir de travaux réalisés sur le personnage, qui s'adaptent aux approches théoriques convoquées pour traiter des questions de recherche. Ainsi, ont été mis en avant ceux réalisés par P. Hamon et V. Jouve. Le premier, synthétisant des travaux menés sous l'aune d'une approche immanentiste, met l'accent sur la nécessité de comprendre le personnage comme unité construite qui n'a pas d'existence hors textuelle et dont la saisie se fait dans une perspective différentielle. Pour lui, les qualifications et les fonctions de chaque personnage sont à envisager dans leur rapport avec ceux des autres personnages avec lesquels il interagit. V. Jouve insiste, quant à lui, sur la nécessité d'analyser le personnage en tenant compte d'une théorie de la réception. De ce fait, le personnage devient le fruit d'une collaboration entre le texte qui le construit et le lecteur qui le décrypte.

En partant de ces travaux, les attributs du personnage construit comme abject ainsi que les fonctions qu'il remplit peuvent être saisis par un travail de caractérisation tenant compte de divers éléments comme la description, l'onomastique, « l'emblème », les figures de styles et la tonalité ainsi que par l'organisation actantielle qui régit ses relations avec les autres personnages.

Ce deuxième chapitre complète ainsi le premier pour faire de la première partie de cette thèse une entrée en matière, un cadre général servant à fixer les bases sur lesquelles l'analyse à venir va se fonder. Le savoir sur Libar Fofana, un auteur qui met son œuvre au cœur d'un problème existentiel et sur le tandem abject/abjection définis comme un écart à une norme ainsi que la présentation du cadre théorique et conceptuel étaient la matière de cette première partie. Ces éléments permettent à présent de passer à la deuxième partie qui analyse la manière dont la construction de l'abject dans la société du texte donne naissance à la stigmatisation de certains personnages.

DEUXIEME PARTIE
DE LA MISE EN SCENE DE MOTIFS REPULSIFS
A LA CONSTRUCTION DE L'ABJECT

Seul l'œil d'autrui détecte ce bout de morve sèche qui nous pend du nez, ce résidu d'aliment à la commissure des lèvres, cette bouche qui pue, ce brushing raté, cette tenue mal assortie, cette manie de couper la parole, de postillonner, de geindre pour un rien et de s'exalter pour tout, bref, seul autrui voit ce truc qu'on a de travers et qui empêche d'être un ange. (Diome, 2003 : 93).

Les romanciers ont souvent peint les réalités sociales de leur milieu d'appartenance. Ainsi, depuis l'éclosion de la littérature africaine d'expression française consécutive à l'avènement de la colonisation, les romans de cette littérature se sont penchés entre autres thèmes majeurs sur la dénonciation des abus du système colonial, la désillusion des populations africaines après l'échec des indépendances pour lesquelles ils nourrissaient beaucoup d'espoir et les problèmes de l'Afrique contemporaine. Il est toujours question, dans ces œuvres, des conditions de vie de l'homme africain dans une société faite de clivages, de conflits d'intérêts et d'injustice des puissants à l'égard des faibles. Mais si ces conflits sont la plupart du temps appréhendés sous l'angle du rapport entre gouvernants et gouvernés, les romans de l'écrivain guinéen Libar Fofana, un peu à l'image de certains romans de Sassine⁴², ramènent ces conflits à l'interaction quotidienne entre des individus appartenant au même groupe. De ce fait, Libar Fofana pose un problème de cohabitation entre membres d'une même communauté, des individus tout le temps en contact, mais un contact fait de tensions qui montrent une hiérarchie découlant de l'organisation en vigueur dans toute société avec ses règles et ses interdits.

Ainsi, certains personnages font l'objet de rejet à cause de leur physique, de leur caractère moral, de leur naissance ou encore de leur sexe ou de leur situation économique. Ces individus sont perçus comme abjects dans la mesure où ils dérangent par leur manque de conformité à un idéal construit par une frange du groupe qui élabore avant tout un discours rappelant de manière répétitive que, bien qu'étant membres de la communauté, ces individus sont des parias. Ce que Goffman confirme en ces termes :

Ce qu'il y a de particulier dans la situation de l'individu stigmatisé, c'est que la société lui dit qu'il fait partie du groupe le plus large, ce qui signifie qu'il est un être humain normal, mais qu'en même temps il est dans une certaine mesure « différent », et qu'il serait vain de nier cette différence. Différence qui, cela va sans dire, a d'ordinaire son origine dans cette même société, car elle n'importerait guère si elle n'avait d'abord été collectivement conceptualisée. (Goffman, 1975 : 146).

L'objectif de cette deuxième partie, est d'abord d'analyser les procédés mis en œuvre par Libar Fofana pour représenter, dans ses romans, le caractère construit de la stigmatisation et du rejet de ces personnages considérés comme abjects à cause de leur manque de conformité aux attentes qui satisfont ceux qui se disent normaux. Ainsi, le chapitre 3 s'attèle à démontrer que le personnage abject n'existe pas en tant que tel, qu'il est plutôt un point de

⁴² Notamment *Saint Monsieur Baly* (1972) et *Mémoire d'une peau* (1998)

vue porté sur quelqu'un à cause de sa différence, point de vue qui provient d'une élaboration sociale formée de préjugés, de discriminations et d'une volonté de maintenir la domination d'un groupe sur un autre. Comme le personnage abject s'identifie à partir du stigmaté qu'il porte, il s'agit donc de rappeler avec Goffman

que [ce] stigmaté implique moins l'existence d'un ensemble d'individus concrets séparables en deux colonnes, les stigmatisés et les normaux, que l'action d'un processus social omniprésent qui amène chacun à tenir les deux rôles, au moins sous certains rapports et dans certaines phases de sa vie. Le normal et le stigmatisé ne sont pas des personnes mais des points de vue. Ces points de vue sont socialement produits lors des contacts mixtes, en vertu des normes insatisfaites qui influent sur la rencontre. (Goffman, 1975 : 161).

Cette affirmation de Goffman est corroborée par ce qu'écrivent Croizet et Leyens (2003) sur la stigmatisation. Pour ces auteurs, en effet, « *la stigmatisation est un phénomène inscrit dans un fonctionnement social global caractérisé par ses idéologies, sa hiérarchie, ses rapports de domination et une forte propension au statu quo* ». (Croizet et Leyens 2003 : 23).

Il convient ensuite de montrer que la stigmatisation des personnages considérés comme abjects est créatrice, dans les romans de Libar Fofana, d'une forme spécifique de représentation de l'espace et du temps. Cette représentation passe par la segmentation des lieux en fonction du statut social des personnages. Aussi, le cadre spatio-temporel sera représenté comme une catégorie permettant de saisir la variation de la stigmatisation en fonction des lieux ou des moments où se situent les personnages. Ce traitement de l'espace et du temps comme enjeux de la stigmatisation fait l'objet du chapitre 4.

Chapitre III : Le personnage abject comme victime d'une forme de regard

Dès la publication de son premier roman en 2004, Libar Fofana montre sa volonté de rompre avec une habitude très bien ancrée dans le paysage littéraire africain en général et guinéen en particulier : la dénonciation des gouvernants de la période coloniale et postcoloniale ou la représentation des problèmes de l'Afrique contemporaine relatifs aux difficultés liées à l'instauration de la démocratie, aux guerres civiles, aux intempéries naturelles, etc.

La préoccupation principale du romancier guinéen est de s'interroger sur la stigmatisation de certains individus dans leur milieu de vie, un phénomène qui est une réalité universelle comme le soulignent Croizet et Leyens (2003) : « *Dans toutes les sociétés, certains individus et certains groupes sont victimes de préjugés et de discrimination* » (Croizet et Leyens 2003 : 177). Le roman fofanaen traduit une volonté de dénonciation de cette réalité qui, en Afrique, est le plus souvent l'œuvre « *des hommes retranchés dans l'imperceptible forteresse de leurs traditions* ». (Fofana 2004 :11). Ce sont ces hommes qui sont à l'origine de regards méprisants, de paroles et d'actes offensants et /ou violents portés sur une catégorie d'individus considérés comme abjects parce qu'ils sortent des stéréotypes habituels sur lesquels se fonde l'identité du groupe. Ceci vient du fait qu'ils se disent normaux et détiennent la doxa, terme définie par R. Barthes comme « *l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé* » (Barthes, 1975 : 51).

Jouant la fonction de l'anthropologue, Libar Fofana exprime mieux, à travers la fiction romanesque, cette remarque de Kristeva au sujet de l'abjection que vivent les individus pensés comme non conformes à la norme : « [du] *point de vue de l'anthropologue : rien de « dégoûtant » en soi, est dégoûtant ce qui désobéit aux règles de classification propres au système symbolique donné.* » (Kristeva, 1980 : 111). On reconnaît là le caractère construit de toute abjection qui n'est pas fondée sur l'essence même de l'individu rejeté, mais sur la manière dont il est perçu comme autre par celui qui pense être en droit de porter un jugement de valeur en fonction de sa propre subjectivité. C'est de la perception de l'autre comme personne qui s'écarte de ce à quoi nous nous attendons en fonction de notre propre identité que vient son rejet. A. Mbembe (2007), sur la base des idées de F. Fanon, explique bien ce

que cette manière de voir d'une entité donnée par une autre entraîne en matière de jugement qui construit un individu comme autre. Bien qu'abordant la question sous l'angle de la relation entre colonisateur et colonisé, son explication permet de comprendre comment dans toute interaction entre individus, un regard associé à un pouvoir institue des places et fixe des limites à autrui. Il note qu'en

racontant ce qu'il appelait « l'expérience vécue du noir », [Fanon] examine la manière dont une certaine manière de distribution du regard finit par créer son objet, par le fixer et par l'écraser, ou encore par le restituer au monde, mais sous le signe de l'absence, ou du moins d'un « autre moi », un moi-objet, ou encore un être en écart. Une certaine forme de regard a en effet le pouvoir de bloquer l'apparition du tiers et son inclusion dans la sphère de l'humain. (Mbembe, 2007 : 42).

Ce qui montre que la question de l'altérité et de l'identité se trouve au cœur du phénomène de l'abjection/stigmatisation parce qu'elle constitue le point nodal autour duquel tout s'organise, ainsi que le remarque Folio, « *La figure de l'Autre vue dans le sens d'un individu déviant de la norme morale et physique est un choc, un obstacle qui renvoie également l'être humain à lui-même et nous mène ainsi de manière inhérente au thème identitaire.* » (Folio, 2011 : 9).

Ainsi dans les interactions quotidiennes, chacun est attentif à ce que représente l'autre ; il le juge en fonction de ses propres attentes. Or ces attentes sont une condensation d'habitudes et de normes apprises au cours de la vie et qui fondent notre jugement sur notre environnement. Il n'est donc pas étonnant que ceux qui se fient à ces expériences aient tendance à rejeter toute nouvelle donnée qui ne satisfait pas leur attente, qu'ils perçoivent les personnes différentes d'eux comme porteuses d'un stigmate et ayant une identité dépréciable à leurs yeux, parce que comme le disent Croizet et Leyens :

Le stigmate [est considéré] comme une caractéristique associée à des traits et stéréotypes négatifs qui font en sorte que ses possesseurs subiront une perte de statut et seront discriminés au point de faire partie d'un groupe particulier ; il y aura « eux », qui ont une mauvaise réputation, et « nous », les normaux. (Croizet et Leyens 2003 : 13-14).

L'expression « mauvaise réputation » utilisée ici par Croizet et Leyens est d'un intérêt particulier pour saisir le phénomène de l'abjection. En fait, pour « abjecter » /stigmatiser, il faut utiliser des termes dépréciatifs, créer des anecdotes autour de l'individu pour ternir son image, pour le mettre en marge du groupe. Il faut aussi se comporter à son égard de façon à ce qu'il sente qu'il est autre, qu'il n'est pas digne de notre attention ou qu'il est inférieur.

Ainsi, pour Goffman : « *L'individu stigmatisé se trouve au centre d'une arène où s'affrontent les arguments et les discours.* » (Goffman, 1975 : 147).

Le roman fofanaen prend en compte toutes de nombreux personnages qui entrent dans cette catégorie de l'abject et les décrit de façon minutieuse. Ces personnages y sont si bien caractérisés qu'ils constituent des types. Que ce soit le rejet d'un individu considéré comme iconoclaste sur la base du corps, de la naissance, du genre, des idées, tout est pris en compte à travers la relation que des personnages de chaque type entretiennent avec leur communauté d'appartenance qui produit sur eux un discours hautement dépréciatif tout en cherchant souvent à limiter au maximum le contact avec eux.

La première section de ce chapitre est consacrée au rejet dû au corps, à l'aspect physique des personnages perçus comme abjects, que ce corps souffre d'un « manque », une « anomalie » due à une malformation, à un handicap de naissance (donc naturel) ou à une altération due à la maladie.

A côté du rejet fondé sur le physique, Libar Fofana s'intéresse à celui provenant de considérations plus subjectives, donc non visibles, des considérations relatives à la personnalité de certains individus : c'est l'abjection provenant des *stigmates tribaux* et des *tares de caractère* auxquels faisait allusion Goffman plus haut ou de difficultés économiques. En effet, il n'est pas rare de constater que de nombreux personnages sont victimes de mépris à cause de leur pauvreté, de leur naissance, de leur sexe ou de leurs idées considérées comme hors normes par la société bienpensante. On peut parler ici de stigmatisation en fonction du genre en donnant à ce mot un sens plus large, l'acception qu'il a dans les *genders studies*.

Ce genre de stigmaté qui est le moteur même de la stratification sociale et qui pose le plus de problème à l'individu quant à son insertion sociale, fera l'objet de la deuxième section de ce chapitre.

3.1 De la représentation du corps monstrueux à la satire de l'intolérance et des préjugés

Parmi les attributs d'un individu, son corps, c'est-à-dire son apparence physique, est le premier auquel l'on se trouve confronté dans le cadre d'une interaction. Le corps est l'attribut le moins contrôlable, l'attribut qui met le plus en contact avec le monde. En effet, on peut cacher ses sentiments, sa religion, et beaucoup d'autres caractéristiques qui

définissent la personnalité, mais il est difficile de soustraire le corps à l'observation de ceux qu'on rencontre et de ceux qui nous entourent : la taille, la couleur de la peau, la forme du nez, l'épaisseur de la tête, etc. sont autant d'éléments immédiatement perceptibles chez toute personne. Le corps est donc le premier élément qui met en contact avec l'entourage, le premier élément qui sert à autrui de nous représenter, comme le souligne S. Bauer : « *Le corps, cet être au monde, est à la fois le rapport de l'homme à son environnement et une construction soumise à des critères tant subis qu'élaborés par les individus, qu'ils en soient conscients ou pas.* » (Bauer, 2012 : 3).

Le corps ne laisse jamais indifférent : il s'établit toujours une comparaison entre lui et un modèle de corps que l'observateur considère comme une référence, un étalon à partir duquel se fondera son jugement. A ce sujet, A. Baril (2007) note : « *L'humain comprend et ressent son corps à partir des référents normatifs en vigueur à un moment donné, dans un lieu donné.* » (Baril, 2007 : 67).

Baril soutient à travers ce propos que le jugement que l'on émet à l'égard de son propre corps ou du corps d'autrui se fonde sur une norme, une opinion répandue dans la société à laquelle on appartient et qui constitue des stéréotypes, ces « *représentations toutes faites, [ces] schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante.* » (Amossy et Herscherberg, 2015 : 26).

Un écart entre le corps-référence et le corps observé est mal perçu parce que considéré comme étant hors normes, possédant un stigmate visible. Il y a de ce fait une propension à mettre en avant l'aspect physique de l'individu dans la définition de l'abject par différents auteurs. Pour Böhmisch, par exemple, « *est désigné comme abject un personnage ignoble, infâme ; celui qui inspire du dégoût par son aspect extérieur, par ses gestes ou sa façon d'agir.* » (Böhmisch, 2010 : 9). Folio écrit quant à elle : « *L'objet abject est ce que je ne suis pas physiquement ou moralement.* » (Folio : 2011 : 10). Enfin, Kristeva pense qu'« *on peut rattacher au même rejet des non conformistes à une identité corporelle, l'abjection que provoque la tare physique.* » (Kristeva, 1980 : 121).

Il est partout fait mention en premier lieu du dégoût qui provient du corps de l'individu, d'où l'effort de Libar Fofana de tracer un portrait physique de personnages « abjects » en fonction des stéréotypes que leur donnent ceux qui sont enclins à les stigmatiser. Le propre de ce portrait est de représenter ces personnages dans ce qu'ils ont de plus laid, en grossissant

les traits qui les différencient de la majorité et les écartent de la norme voulue. L'objectif de l'auteur dans la représentation de ce type de discours dépréciatif et de regard stigmatisant très répandu dans la société, est de mettre l'accent sur la manière dont de simples individus sont présentés comme des monstres et de critiquer l'intolérance de ceux qui se pensent comme normaux. Vu sous cet angle, « *le corps devient un poids, le poids d'une malédiction* », *celle qui en fait le simulacre de la précarité, voir du néant.* » (Mbembe, 2007 : 43).

Ce portrait mettant en scène le grotesque concerne deux types de personnages : ceux que la nature a dotés à la naissance d'un physique perçu comme laid à cause d'une difformité ou d'un handicap et ceux que la maladie a touchés à un moment donné de leur vie, modifiant leur rapport avec leur entourage.

3.1.1 La caricature comme mode d'amplification de la laideur physique

Tous les hommes ont des caractéristiques communes qui en font des individus de la race humaine : une tête, un tronc et des membres disposés dans un ordre identique. Mais, derrière cette identité physique commune, il existe des variations qui font de chaque être humain un individu unique pouvant être reconnu parmi tant d'autres. Ainsi, les hommes n'ont pas tous la même taille, la même couleur des yeux, la même forme de tête ou de nez ; certains sont minces, d'autres sont gros, etc. Souvent ces différences qui permettent d'établir une fiche signalétique de chaque individu, d'établir un portrait qui permet de le reconnaître parmi tant d'autres personnes, ne sont pas sources de stigmatisation. Ces différences sont acceptables sur de nombreux points parce qu'elles ne sont significatives que dans la mesure où elles permettent de reconnaître chaque personne, d'affirmer sa personnalité unique dans la masse humaine.

Toutefois, dès qu'une personne présente des caractéristiques dont la différence est très marquée par rapport aux stéréotypes auxquels est habitué un groupe ou un individu avec lequel il a une certaine interaction, ces caractéristiques revêtent une signification particulière. A ce sujet, Croizet et Leyens notent que « [...] *certaines variations, comme la couleur de peau, la morphologie corporelle, ou les performances intellectuelles, revêtent dans nos sociétés une signification sociale particulière. Cette signification tient au fait que ce repérage s'accompagne d'un étiquetage ou marquage.* » (Croizet et Leyens 2003 : 14). Dès lors, cette personne risque fort d'attirer une attention négative sur elle et d'être stigmatisée.

En d'autres termes, s'il existe des différences qui passent comme anodines aux yeux des humains, il y en a qui retiennent toute leur attention et les amènent à porter un jugement négatif sur leurs semblables et à se comporter à leur égard comme s'ils n'étaient pas tout à fait humains.

La littérature est bien habituée à peindre ce type de corps répulsifs. Ainsi, M. Bakhtine, dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance* (1970) montre l'exploitation de ces motifs à travers la mise en scène du grotesque chez l'écrivain français. La recension des écrits avait souligné que le grotesque passe chez Rabelais par l'utilisation de « *l'exagération, [de] l'hyperbolisme, [de] la profusion [et de] l'excès* » (Bakhtine, 1970 : 302) pour représenter des personnages hors normes. Parmi ces personnages, figurent ceux qui ont un corps aux proportions démesurées tel que Pantagruel ou Gargantua, des membres exorbitants et démesurés ou encore les créatures hybrides mêlant l'humain à l'animal par exemple. À l'expression du grotesque, du monstrueux, par l'aspect physique des personnages, s'ajoute l'évocation de leur manière de vivre carnavalesque qui concentre autour de la vie corporelle : sexualité, alimentation, satisfaction des besoins naturels. Cette façon de représenter des personnages hors normes et la vie teintée d'excès qui les caractérisent est ce que Bakhtine appelle « grotesque carnavalesque ».

Dans l'œuvre de Libar Fofana, ces figures du monstrueux obtenues par l'exagération de certains traits caractérisant les personnages trouvent bien leur place. Si ces personnages mis en scène ont en commun une corporalité dérangeante acquise à la naissance, ils peuvent être classés en deux catégories. D'un côté, se trouvent ceux dont « l'anormalité » se limite à un détail de leur aspect physique ou à un membre du corps qui fixe l'attention de l'entourage et provoque leur stigmatisation. De l'autre côté, on peut ranger ceux dont l'étrangeté provient d'un manque de symétrie globale du corps lié à une malformation congénitale très rare les renvoyant dans la sphère de la tératologie.

La première catégorie de personnages est essentiellement composée d'hommes : Siaka et Youssoufou, deux personnages de premier plan de *Le Fils de l'arbre* ainsi que Fotédi, l'un des protagonistes de *Le Cri des feuilles qui meurent*. Ils naissent avec un handicap que la société leur reproche et qui leur attire des désagréments dans leur interaction avec nombre de personnages qu'ils rencontrent. Le problème de Siaka provient d'une jambe infirme qu'il laisse traîner en marchant. Youssoufou est victime de son ventre disproportionné et de sa

peau verte dont l'étrangeté est rehaussée par son habitude à porter autour du cou un talisman orné d'une tête de lézard. Quant à Fotédi, sa peau de métis lui attire le mépris et la violence dans un milieu où tout le monde est Noir.

À cause de leur différence qui ne passe pas inaperçue, ces trois personnages ont chacun un sobriquet qui montre la faute qu'on lui reproche et dénote de la stigmatisation qu'il vit au quotidien. Ainsi, bien qu'ayant ses deux jambes, l'une n'étant que paralysée, Siaka se fait appeler *Séknélén*⁴³ (Fofana 2004 : 13). Youssoufou est surnommé « bassa »⁴⁴. Il dit lui-même : « *Les enfants m'appellent « le lézard » [...] à cause de mon amulette. Ils ne craignent rien tant que cette chose. Et aussi parce que j'ai un gros ventre et une peau verte.* » (Fofana, 2004 : 65). Fotédi⁴⁵ lui, n'a pas d'autre nom que ce sobriquet que lui donnent ses camarades de l'internat de Mamou, qui pensent qu'à cause de ses origines étrangères, sa bâtardise se trouve plus marquée que la leur. Ils se moquent de lui en prenant des airs de supériorité :

En le voyant arriver, son paquet sous le bras et le teint blafard, les autres fruits adultérins l'avaient aussitôt baptisé Fotédi et avaient commencé à le brocarder comme si leur peau noire les eût placés au-dessus de lui, et que leurs cheveux crépus leur eussent accordé une légitimité que lui refusaient ses boucles soyeuses [...] À la longue, leurs railleries lui avaient donné une conscience aiguë de son indignité et l'avaient incliné à la solitude. (Fofana, 2007 : 13-14).

Si les surnoms attribués à ces personnages soulignent l'hostilité à leur égard, l'usage de figures d'analogie dans leur caractérisation montre, par effet de gradation, comment la stigmatisation dont ils sont victimes est portée à une acuité qui leur retire toute humanité. Deux figures y concourent : la comparaison et la métaphore. Par la comparaison à valeur péjorative, la jambe infime de Siaka est rapprochée à « *un jouet cassé.* » (Fofana, 2004 : 30) pour mettre l'accent sur son inutilité. La métaphore sert, elle, à animaliser ces personnages « abjects » par leur assimilation aux reptiles. Il est ainsi dit de Siaka qu'« *il était souvent à ramper dans la poussière des chemins [...]* » (Fofana, 2004 : 30). Le verbe *ramper*, employé pour décrire sa démarche, évoque la manière de se déplacer d'un serpent ou d'un lézard. Quant à Youssoufou, il est clairement assimilé à ce dernier reptile par la métaphore que suggère son surnom « bassa ». L'assimilation des deux personnages aux reptiles renforce leur côté vil en remplaçant leur station debout par une latéralisation de leur corps synonyme de chute, de déchéance. Cette posture conférée à Siaka et à Youssoufou rappelle d'ailleurs ce que dit Foucart au sujet de l'individu qui ne peut pas se tenir debout par l'effet de l'alcool :

⁴³ *L'unijambiste*, en langue malinké.

⁴⁴ *Le margouillat*, en malinké

⁴⁵ *Le petit Blanc* en soussou, l'une des principales langues de la Guinée.

« *L'impossibilité de marcher debout signifie non seulement la perte de son indépendance, mais aussi le rabaissement à l'état d'animal. La station debout est la station de l'homme digne, de l'homme en pleine possession de ses moyens.* » (Foucart, 2010 : 51).

Dès lors que le statut d'humain est retiré à ces personnages, ils sont entourés de mythes créés de toutes pièces pour soutenir l'argument de la nécessité de les « abjecter ». Ces mythes, symbole des préjugés et de l'intolérance qui sévissent dans le groupe, se construisent souvent autour d'un discours qui les présente comme des objets d'épouvante. Ainsi, si Youssoufou est assimilé à un anthropophage par les mères pour effrayer leurs enfants désobéissants et les ramener à l'ordre, l'image donnée de Siaka est celle d'un véritable avatar du diable.

En effet, l'infirmité de ce personnage est mise en rapport avec les djinns – les diables – ces créatures liées à toutes sortes de mauvaises choses dans la culture africaine et avec lesquelles son père aurait pactisé avant sa naissance : « *Son père, qui était chercheur d'or, avait conclu un pacte avec un djinn malfaisant pour trouver un filon. Or, vous savez que ces esprits n'accordent rien pour rien. Voilà pourquoi l'enfant n'avait qu'une jambe à sa naissance.* » (Fofana, 2004 : 30).

Le statut de Siaka étant confiné dans ce lien avec le diable malfaisant, il passe pour un être maudit qui propage sa malédiction à son entourage et à tout ce qui se rapporte à lui. Aussi, l'opinion le rend-elle coupable de la pauvreté de sa famille et de la maladie de son père. Elle insinue également que le champ où il est né est maudit comme l'est le grand arbre qui s'y dresse et qui, malgré sa longévité légendaire, ne survit pas à sa mort :

Mais ce n'est pas tout. Il avait hérité du champ où il était né et où le djinn avait reçu son salaire. Au bord de ce champ maudit se dressait un arbre. C'est un arbre qui n'a qu'une racine, une longue et unique racine qui le nourrit comme un cordon ombilical. Touche à cette racine et l'arbre mourra. Pourtant, cet arbre qui n'a qu'une racine peut vivre cent ans. (Fofana, 2004 : 30).

Alors, les villageois, pour ne pas être touchés par sa malédiction, le fuient, l'isolant du reste du groupe. Et s'il leur arrive de marcher par inadvertance sur ses pas, ils exécutent un rituel institué pour conjurer le mauvais sort que cela entraînerait : « *Il était souvent à ramper dans la poussière des chemins, et ceux qui marchaient par mégarde sur ses traces s'empressaient de murmurer des formules mystérieuses pour conjurer le sort.* » (Fofana, 2004 : 30).

D'ailleurs, la mort de Siaka, autant entourée de mystères que sa naissance, renforce chez les villageois le sentiment d'avoir raison dans leurs préjugés : « [Siaka] *disparut un matin. On a retrouvé sa béquille au bord du fleuve. Cette disparition a d'ailleurs conforté tout le monde dans l'idée qu'il traînait une malédiction.* » (Fofana, 2004 : 58).

Mais le texte ne manque pas de dénoncer l'absurdité des préjugés et l'intolérance qui entourent ces mythes créés autour des personnages « abjects ». Pour y arriver, l'auteur passe par l'usage de la polyphonie afin de créer un écart sensible entre la manière de penser du narrateur et les croyances de l'opinion dominante. Cette technique d'écriture qui est à l'œuvre, par exemple, dans la représentation de Siaka en être effroyable et maudit dont il faut se méfier, consiste à établir une rupture entre deux instances de l'énonciation : un sujet parlant qui rapporte un dire et un locuteur qui assume la responsabilité des idées que contient ce dire, comme l'explique D. Maingueneau (1990) :

La notion de « polyphonie », empruntée aux travaux de M. Bakhtine, a été développée de manière systématique par O. Ducrot pour traiter ces énoncés où dans le discours d'un même énonciateur se laissent entendre différentes voix. [...] Avec Ducrot on commencera par distinguer le sujet parlant du locuteur d'un énoncé. Le premier joue le rôle de producteur de l'énoncé, de l'individu (ou des individus) dont le travail physique et mental a permis de produire cet énoncé ; le second correspond à l'instance qui prend la responsabilité de l'acte de langage. (Maingueneau, 1990 : 70).

La démarche de Fofana consiste à faire porter au narrateur le rôle de sujet parlant tandis que la société dont il rapporte la pensée est en position de locuteur. Cette rupture établit ainsi une distanciation entre le narrateur et les propos des normaux qu'il stigmatise et dénonce. Pour mieux opérer cette distanciation, une narration en point de vue interne se met place. À travers ce type de point de vue, en effet, l'auteur fait en sorte que le narrateur raconte, non pas ce que lui-même est censé voir, mais ce qui est perçu par un ou des personnage(s) du texte : « *En focalisation interne [ou point de vue interne], le foyer est placé dans la conscience d'un sujet témoin.* » (Patillon, 1974 : 61).

Ainsi, dans l'évocation des histoires que les villageois créent pour légitimer le rejet de Siaka, le narrateur utilise le pronom indéfini *on*. Ce *on* locuteur porte la responsabilité des propos et de la perception rapportés en discours indirect. Aussi, dit-il : « *On disait qu'il était venu au monde à pied, que depuis son arrivée le malheur n'avait cessé de prospérer dans la maison de son père, et on voyait dans la maladie de ce dernier et le champ qui donnait à peine ce qu'on y avait semé d'autres preuves de la malédiction qu'il portait.* » (Fofana, 2004 : 30).

La même technique est à l'œuvre dans le passage cité plus haut où il est question du pacte conclu entre le diable malfaisant et le père de Siaka pour justifier l'infirmité et la malédiction de ce dernier. Ce passage recèle une sorte de syllogisme construit par le *on* qui représente le monde villageois avec ses rumeurs et ses préjugés. En effet, les connecteurs logiques *or* et *voilà pourquoi* sont employés pour donner un semblant de rationalité à ce qui n'est qu'un simple préjugé. L'objectif est, pour l'auteur, de faire sourire le lecteur en lui montrant comment raisonnent les villageois au sujet de Siaka. Ce raisonnement se résume ainsi : le père de l'enfant avait conclu un accord avec le diable, *or* si le diable ne fait rien pour rien, *voilà pourquoi* Siaka devait naître avec une infirmité symbolisant la malédiction. Dans la forme de l'énoncé, les villageois ont l'air d'être des émules de Platon avec son célèbre syllogisme « *Tous les hommes sont mortels, or Socrate est un homme, donc Socrate est mortel* », avec la pertinence en moins bien sûr !

Il appert qu'à travers les diverses techniques narratives mises en œuvre pour camper la situation de Fotédi, de Youssoufou, et de Siaka surtout, Libar Fofana attire l'attention du lecteur sur la nécessité de se méfier de la description que ceux qui se disent normaux font des individus qu'ils stigmatisent. Plutôt que d'un état réel des choses, leur discours représente un point de vue porteur de préjugés fondés sur leur manière propre de penser l'organisation de la société.

La seconde catégorie de personnages stigmatisés pour des « tares » de naissance et caractérisés par une « anormalité » relative à l'aspect général du corps est représentée par des figures féminines. Il s'agit des sœurs siamoises Hawa et Ramatoulaye, les deux protagonistes de *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (2012). Elles naissent dans un village qui n'a jamais vu de tels êtres. De ce fait, leur particularité est si grande qu'elles font figure de monstres et le jour même de leur naissance, il apparaît qu'elles ne sont pas les bienvenues dans leur communauté. Les accoucheuses sont les premières à les fuir et à travers leurs regards apeurés se fait la description de ces êtres « extraordinaires » :

Les accoucheuses, épouvantées, s'étaient réfugiées dans un coin obscur de la case, laissant les nouveau-nés baigner dans une mare de sang aux reflets sinistres. L'un des bébés était une fille. L'autre, plus petit, au sexe inconnu, semblait sortir de l'abdomen de sa jumelle tel un gros ver repu, une larve monstrueuse trop paresseuse pour se dégager entièrement. (Fofana, 2012 : 15).

L'usage de la focalisation interne en guise de mode de présentation de ce qui est abject pour les accoucheuses introduit l'innommable dans la description car les nouveau-nés, étant

une catégorie inconnue d'elles, sont appelées d'abord *la chose* : « *Tapies dans le noir et palpitant de terreur, les deux vieilles observaient cette chose luisante et sanguinolente que la morte tenait en laisse par un double cordon ombilical. La chose se mit à brailler d'une voix double qui les poussa dehors.* » (Fofana, 2012 : 15).

La fuite des accoucheuses interpelle Luncény, le père qui, inquiet, veut voir à son tour ce à quoi sa femme a donné naissance. Le résultat est décevant, comme le montrent ces propos : « *Luncény, le père, qui attendait, anxieux, devant la porte, se précipita dans la case, redoutant le pire. Ce qu'il découvrit dépassait de loin l'imagination d'un paysan qui en avait pourtant vu d'autres.* » (Fofana, 2012 : 15). La découverte de Luncény est présentée sous la forme d'une hyperbole mettant en relief la nature extraordinaire des bébés qui lui apparaissent autre chose que des humains.

S'ils ne sont plus humains, que seront alors ces bébés stigmatisés à l'extrême ? Des monstres effrayants car un monstre c'est « [une] *différence par rapport à la perception que l'on a généralement du monde naturel.* » (Foucart, 2010 : 47). Or, cette différence est ressentie avant tout à partir du corps qui est l'aspect de l'individu le plus facile d'accès, celui que l'on partage le plus avec les autres. Foucart ne manque pas de le signaler en ces termes : « *La monstruosité, c'est avant tout le corps en tant que forme monstrueuse, insolite, terrifiante ou inédite.* » (Foucart, 2010 : 48). Il insiste ensuite sur l'omniprésence du corps dans la figure de la monstruosité et donne des exemples au nombre desquelles se trouvent les siamoises :

Dans toute figure de la monstruosité, le corps est présent en tant qu'image ou représentation, soit au titre de la réalité monstrueuse même (le corps difforme, monstrueux de la femme-tronc, des sœurs siamoises, de l'homme léopard, de l'hydrocéphale ou du gigantisme), soit au titre du fantasme, du mythe, du rêve (cyclope, loup-garou, vampire, Frankenstein, etc.) (Foucart, 2010 : 47).

Hawa et Ramatoulaye font donc partie de ces êtres considérés comme des monstres à cause de leurs corps rattachés l'un à l'autre. La description qu'en fait le narrateur, en focalisation interne, montre une créature de l'entre-deux, caractéristique de l'abject : il y a les membres d'une fillette et ceux d'une « chose innommable » désignée par *l'autre* :

A la lumière de la lampe-tempête, il considéra d'un œil épouvanté le fruit de sa semence et éprouva de la pitié pour lui-même. La créature totalisait deux têtes d'inégales grosseurs, un bras normalement développé, deux petits bras et une paire de jambes. Le premier bras et les jambes appartenaient à la fillette, et le reste, à l'« autre », qui tournait le dos à sa sœur. (Fofana, 2012 : 15-16).

Ces nouveau-nées d'une autre nature portent donc les stigmates qui annoncent déjà la vie difficile qui les attend. Ainsi, pour Hawa et Ramatoulaye, le rejet commence au sein de leur propre famille. Leur mère, morte en leur donnant la vie, la réaction de leur père montre qu'elles ne sont pas les bienvenues dans l'univers familial. En effet, Luncény qui s'attendait à la naissance d'un garçon, se serait peut-être contenté d'une fille. Mais il obtient plutôt une créature dont il n'a nullement connaissance. Il se plaint de son sort et se met à pleurer.

Cherchant à trouver une explication à ce malheur qui lui arrive, Luncény, ne connaissant rien de la génétique et en bon paysan superstitieux, met la naissance de ses enfants sous le sceau de la malédiction. Honteux et se sentant impuissant, il fuit le village faisant des bébés qui viennent à peine de naître des orphelines.

La mère morte, le père ayant fui, la garde des bébés revient à leur oncle Biro, le frère de leur père. Mais dès le départ, celui-ci montre son hostilité face à de pareils monstres qui n'apporteront selon lui que malheur et difficultés. Malgré les protestations du griot qui veut le ramener à la raison et explique qu'il faut toujours se réjouir de la naissance des enfants, fussent-ils aussi difformes, il persiste dans sa volonté de les rejeter : « *Moi, je ne vois [en ces bébés] que l'œuvre du diable, Djéli Moussa. [...] Une œuvre improductive et coûteuse. Toute leur vie, ils seront un fardeau financier et une cause de souffrances morales.* (Fofana, 2012 : 15).

L'hostilité de Biro à l'égard des enfants leur fait courir un grand risque. Deux de ses attitudes trahissent son souci de les voir mourir : la recommandation faite à son frère de les jeter à leur naissance et la stratégie élaborée, en complicité avec leur nourrice, pour les tuer par une mauvaise alimentation.

Si l'éloignement par le meurtre échoue, Biro réussit tout de même l'éloignement par l'exclusion : les siamoises reviennent à la charge de la vieille Saran qui n'a pas eu d'enfant et vit seule à l'écart. Le narrateur dit à ce propos :

Les anciens confièrent les nourrissons à la vieille Saran, une veuve qui vivait seule. [...] Ils l'avaient choisie parce qu'elle n'avait pas eu d'enfants, étant pour cette raison, aux yeux de ceux qui l'avaient désignée, mal placée pour avoir des exigences esthétiques. Elle habitait une case isolée, meublée d'une table, d'un lit de bambou et d'une malle. (Fofana, 2012 : 21).

Mais les soins dont les entoure la vieille Saran qui les aime beaucoup ne met pas les siamoises à l'abri de la discrimination. Celle-ci va d'ailleurs s'exacerber parce qu'elles attirent l'attention de par leur particularité physique, leur caractère très insolite. Elles sont

l'objet d'une grande curiosité et les enfants, qui ne savent pas se maîtriser et cacher leur hypocrisie comme les adultes, sont les premiers à les prendre à partie. Les enfants de leur propre village se limitent à de simples moqueries, craignant d'être punis par leurs parents s'ils violentaient les deux pauvres. Alors ils se contentent de les imiter et de leur rire au nez pour leur faire sentir leur monstruosité : « *Les garnements de leur hameau, retenus par la menace d'un fouet, se bornaient, eux, à des moqueries bruyantes, tout aussi pénibles. Fiers d'être normaux, ils poursuivaient les siamoises, allant deux par deux, accrochés l'un à l'autre et se balançant, hilares.* » (Fofana, 2012 : 27).

Quant aux enfants venus d'autres villages qu'elles rencontrent sur la route du marigot, ils vont plus loin. Ne craignant aucune réprimande, ils leur jettent carrément des projectiles. Et ils le font d'une manière si systématique et sérieuse que le narrateur compare leur acte à la lapidation de Satan par les musulmans lors du pèlerinage à La Mecque : « *Des enfants des villages voisins allaient sur le chemin de la rivière pour lancer des noyaux de mangue aux monstres, un peu comme leurs parents allaient à La Mecque lapider le diable. C'était presque un acte religieux.* » (Fofana, 2012 : 26).

Cette comparaison montre l'injustice et l'intolérance dont sont victimes les deux fillettes. En effet, la lapidation de Satan sur des stèles à la Mecque dont il est question ici est un acte hautement symbolique dans la culture musulmane. Elle est une façon d'exprimer la colère du croyant contre cet être malfaisant qui le détourne de l'adoration de son Seigneur et qui est surtout coupable d'avoir sorti nos ancêtres Adam et Eve du Paradis. L'on voit combien de fois la comparaison entre le zèle que met le musulman à punir ce paria et le mauvais traitement que les enfants infligent aux siamoises n'ayant commis aucune faute si ce n'est de naître différentes, exprime le caractère irrationnel et méchant des préjugés, sources de stigmatisation.

Et pour couronner le tout, ils les prennent pour des épouvantails et se lancent le défi de s'approcher d'elles sans laisser paraître de la crainte pour se montrer courageux : « *Certains s'approchaient d'elles, tout près, pour se faire peur ou pour montrer leur courage, puis s'enfuyaient sous les acclamations de leurs camarades.* » (Fofana, 2012 : 27).

Cette analyse consacrée à la construction du corps monstrueux peut se résumer par cette affirmation de Foucart faisant allusion à l'universalité de la production du monstrueux et à sa relation avec une idéologie posée comme référence :

Toutes les sociétés humaines produisent du monstrueux parce qu'elles se réfèrent à un univers de valeurs qui sont incorporées dans des sensibilités (un dedans), aux confins duquel elles tracent un horizon qui ne peut être franchi sans renoncer à ce qui les fonde (un dehors). (Foucart, 2010 : 46).

Naître avec un corps différent parce que porteur d'un handicap, d'une infirmité ou ayant un aspect qui focalise l'attention de l'autre peut donc être facteur de marginalisation et de stigmatisation. Mais, à côté de ce stigmate « de naissance », il y a un autre type de stigmate qui touche le corps d'un individu à un certain moment de la vie et qui pousse son entourage à s'éloigner de lui, voire à le repousser. Ce type de stigmate trouve sa source dans certaines maladies ayant une mauvaise réputation pour trois raisons : la laideur des marques laissées sur le corps, la honte liée à la maladie en question et la peur de la contagion. La section qui suit se consacre à l'analyse de ce lien entre maladie et abjection.

3.1.2 Le corps malade comme facteur d'exclusion

Pour dénoncer l'intolérance subie par les individus qui ont la mauvaise fortune de se retrouver avec une identité qui leur donne une mauvaise image au sein de la société, Libar Fofana ne manque pas de mettre en scène le corps malade comme un élément important de la stigmatisation. Certains personnages de son œuvre subissent des affronts et un isolement venant du fait que leur état de santé est perçu comme une menace par l'entourage. Le personnage le plus concerné par cette situation est Sali, l'une des protagonistes de *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007). Sali focalise toute l'attention partout où elle passe parce qu'elle est atteinte de la lèpre, une maladie très contagieuse causée par un microbe découvert en 1873, comme le note V. Onanina : « *Le microbe responsable de la lèpre a été découvert en 1873 par le bactériologiste et dermatologue norvégien Gerhard Hansen, qui a laissé son nom à la bactérie (bacille de Hansen) et à la maladie (maladie de Hansen).* » (Onanina, 2016 : 3).

La lèpre a toujours provoqué la crainte dans les endroits où elle a existé, d'où la mise en quarantaine de ceux qui en souffrent pour les isoler du reste de la population par les autorités et leur rejet par l'entourage. Foucault note à ce propos que « *la réaction à la lèpre est une réaction négative ; c'est une réaction de rejet, d'exclusion.* » (Foucault, 1999 : 44).

Si l'affirmation du sociologue est relative au contexte européen en évoquant la différence de réaction face à la lèpre et à la peste, elle a l'avantage de décrire une situation qui prévaut partout. Ainsi, pour ce qui est du contexte africain, le docteur Lala Fall, médecin dermatologue et chef du service de léprologie au Centre hospitalier de l'Ordre de Malte (CHOM), qui abrite le service de léprologie du CHU de Fann (Dakar), souligne que « *La lèpre est une maladie sociale, [...] les malades sont stigmatisés, il y a un problème d'exclusion sociale, de réintégration professionnelle [...].* » (Onanina, 2016 : 4).

Foucault et Fall donc d'accord sur le fait que la lèpre fait partie de ces maladies qui induisent une ostracisation du porteur par le groupe. Du coup, un individu, parfaitement intégré au départ, se retrouve un beau jour ignoré par ceux avec lesquels il partageait la vie quotidienne. À ce sujet, l'avis d'Alpha Oumar, un malade de lèpre, soudeur métallique d'origine guinéenne interné au service de léprologie au Centre hospitalier de l'Ordre de Malte est illustratif de cette déchéance. Touché et déçu par son abandon par les siens, il déclare : « *Quand mon entourage s'est rendu compte que je souffrais de la lèpre, j'ai été systématiquement mis à l'écart [...]. C'est difficile.* » (Onanina, 2016 : 3).

La réaction d'Alpha Oumar qui mentionne la difficulté de vivre avec cette maladie qui défigure et démembré, résume bien la situation de Sali qui est, Chez Libar Fofana, le prototype des lépreux. En effet, Sali est, avant sa maladie, une belle fille au beau teint, comme elle le dit elle-même à Fotédi : « *Moi, je m'appelle Sali. Autrefois, on me surnommait Peau-de-Lune... à cause de ma peau claire.* » (Fofana, 2007 : 33). Mais à quinze ans elle est atteinte de lèpre. Le narrateur, avant de dire le nom de la maladie, en décrit les symptômes. Il dit : « *Vers l'âge de quinze ans, de vilaines taches vinrent ternir l'éclat de son regard. C'étaient des plaques sèches et insensibles, qui semblaient avoir été jetées sur ses épaules, son front et le lobe de ses oreilles par un démon facétieux.* » (Fofana, 2007 : 35).

Le portrait dressé de Sali, quand les premiers signes de la maladie apparaissent, met l'accent sur la laideur qui gagne son corps à travers un lexique dépréciatif constitué des expressions *vilaines taches*, *ternir l'éclat de son regard* et *plaques sèches et insensibles*. Ces expressions annoncent la chute de la beauté et la déchéance de Sali. Pour renforcer l'idée du danger qui plane sur la fille, le narrateur compare les mauvaises taches apparues sur le corps à l'œuvre d'un démon.

Au village, on ne se rend pas tout de suite compte tenu de la gravité de la maladie à cause sûrement du manque d'infrastructures sanitaires où on aurait pu examiner Sali et du manque d'informations qui caractérise souvent les endroits reculés. À l'absence de médecin, le diagnostic est posé par un homme qui a beaucoup voyagé. La *réaction négative* dont parlait Foucault ne se fait pas attendre. Dès que la maladie est reconnue par le voyageur comme étant la lèpre, l'orpheline qu'est Sali devient encore plus seule. A ce propos, le narrateur rapporte : « *Un homme, qui avait usé ses sandales sur les routes du pays, reconnut la lèpre et, aussitôt, les villageois cherchèrent à se débarrasser d'elle.* » (Fofana, 2007 : 35).

La solitude de Sali passe d'abord par son isolement dans une chambre. Si, avant, elle dormait avec d'autres filles de son âge, dès lors qu'elle est perçue comme une menace à cause de sa maladie, elle passe la nuit seule : « *Sali se coucha seule ce soir-là, sans souper. Les nubiles qui partageaient habituellement sa case avaient préféré aller dormir ailleurs, après s'être frictionné le corps avec un savon noir à base de soude caustique appelé soda.* » (Fofana, 2007 : 35-36).

Un détail important montre que le rejet dont est victime Sali n'est pas simplement exprimé par le fait qu'elle passe seule la nuit. Il l'est aussi par le type de savon qu'utilisent les filles qui avaient l'habitude de dormir avec elle pour se laver : le *soda*. En principe, ce savon n'est pas fait pour le lavage du corps ; par sa grande teneur en soude caustique, il est censé être utilisé pour débarrasser des habits trop sales de tâches difficiles à enlever. Il apparaît que Sali est différente des autres parce que le savon ordinaire ne lave plus ceux qui la touchent : elle est touchée par une impureté qui la rend différente.

Après la douleur de passer la nuit seule pour la première fois, l'isolement de Sali augmente quand on l'expulse du village pour l'envoyer chez un guérisseur sur les conseils de l'aventurier qui a « diagnostiqué » sa maladie. La sortie de la jeune fille du village est décrite dans une tonalité pathétique : « *Le lendemain, on l'escorta jusqu'à la sortie du village. On lui donna de la nourriture et des bénédictions, en parts égales, et elle s'en alla en pleurant, incapable de comprendre ce qui lui arrivait.* » (Fofana, 2007 : 36). L'acuité du malheur de Sali est soulignée par l'hypocrisie des villageois. En effet, tout en chassant la malade, ils ne se retiennent pas de la bénir et de lui donner de la nourriture alors qu'elle ne demande qu'à rester chez elle. Le narrateur évoque cette nourriture et ces bénédictions avec humour en disant qu'elles ont été données « en parts égales ». L'hypocrisie de ces faux soins dont on l'entoure ne trompe pas Sali parce qu'elle pleure et déclare à Mounirou : « *Si les*

miens avaient été encore vivants, ils n'auraient pas permis qu'on me chasse de la sorte. (Fofana, 2007 : 37).

Consciente désormais du fait qu'elle est atteinte d'une maladie qui va l'isoler et mettre en péril le rapport entre tous ceux qui voudront l'approcher et la société, elle ne veut impliquer personne à son malheur. Aussi invite-elle Mounirou qui l'aime et qui l'a suivie lors de son bannissement à s'éloigner d'elle pour ne pas s'attirer des ennuis : *Ne t'exclue pas du village pour moi. Il ne faut pas qu'ils te soupçonnent d'être malade aussi. Rentre vite.* » (Fofana, 2007 : 37).

La lèpre est ainsi une maladie qui rend le porteur abject parce que considéré comme porteur d'une menace. Et dans le cas de Sali, il faut constater que le regard stigmatisant porté sur elle la conduit à une auto-abjection. En disant à Mounirou de la quitter et de rejoindre les siens pour ne pas qu'ils pensent qu'il a contracté la maladie pour avoir été en contact avec elle, elle reconnaît être entrée dans la catégorie des parias qui ne méritent pas la compagnie des autres. C'est comme si, déçue, elle aidait à sa propre marginalisation en acceptant le sort qui lui est réservé. Mais cela est certainement dû à son âge parce qu'on verra par la suite qu'elle devient une femme qui ne se laisse pas faire.

Bannie de son village, Sali va connaître de nombreuses aventures avec le guérisseur réputé homme de science qui use de son autorité pour abuser d'elle. Elle connaîtra aussi la léproserie et finira par arriver à Conakry, la capitale, où elle grossit le lot des mendiants qui passent la journée à quémander devant l'hôpital Donka. Elle qui n'a pas reçu le soutien de ses proches connaîtra, dans cette jungle de la ville où règnent l'égoïsme et l'affairisme, les pires moments de sa vie. Elle y subit à la fois le mépris et l'indifférence.

La première scène au sujet de cette stigmatisation de la malade à Conakry a lieu à la gare routière de Madina. Elle est construite avec un point de vue interne. En effet, l'atmosphère de la gare routière où une menace plane sur la lépreuse qui a osé se mêler aux normaux est décrite à travers le regard de Fotédi, l'attardé mental qui vient de sortir de prison : *« À la gare routière, il vit un attroupement et s'approcha. Assise par terre, face à un demi-cercle de voyageurs hostiles, une femme, pauvre et handicapée, attendait. Elle avait sur la tête un vieux chiffon qui lui recouvrait la face, comme si ne pas avoir de visage rendait sa condition plus supportable. »* (Fofana, 2007 : 19). Le point de vue étant ici celui du personnage Fotédi et non celui du narrateur, le texte souligne l'ampleur de la stigmatisation.

En effet, malgré le handicap mental de Fotédi, il note que la femme *pauvre et handicapée* est entourée de *voyageurs hostiles*. Si quelqu'un de mentalement instable peut constater qu'il y a rejet d'un individu, c'est que la stigmatisation est très marquée.

Le portrait physique de Sali est aussi dressé à travers le regard de Fotédi pour mettre en relief les détails marquants ceux qui la croisent. Le jeune homme voit chez la malade qu'elle *avait sur la tête un vieux chiffon qui lui recouvrait la face*, montrant l'envie qu'elle a de cacher ce qui est possible de ses stigmates et ce, afin de rendre *sa condition plus supportable*. Par la suite, c'est sur la manière de marcher de la femme que se focalise Fotédi qui « *vit arriver une femme, rampant sur les coudes et sur les genoux.* » (Fofana, 2007 : 27). Dans cette métaphore qui assimile Sali aux reptiles, apparaît un détail sur les ravages que la lèpre a réalisés sur son corps parce que cela sous-entend qu'elle n'a plus de pieds pour marcher. Ce handicap est mis en exergue, toujours par le truchement du regard de Fotédi, à l'évocation des membres de la femme et des plaies qui les recouvrent : « *Sa peau était couverte d'écailles, ses coudes et ses genoux de durillons semblables à des coques de noix. Ses pieds, dépourvus d'orteils, étaient entourés de bandelettes tachées de pus.* » (Fofana, 2007 : 27).

Ce portrait mettant l'accent sur la laideur de la malade s'achève par l'évocation l'aspect général de son corps que parcourent des plaies attirant les mouches : « *Sa poitrine, étroite et osseuse, se soulevait et s'abaissait au rythme d'une pénible respiration. Et ses plaies semblaient de sanglants sacrifices aux mouches qu'elle n'avait plus la force de chasser.* » (Fofana, 2007 : 34). Ainsi Sali est à l'image de François le « maudit » lépreux et de Monsieur Baly, personnages de *Saint Monsieur Baly* de W. Sassine dont la lèpre a provoqué la déchéance. Ils ont tous pour compagnons ces mouches qu'attirent les corps en putréfaction dégageant une mauvaise odeur que fuient ceux qui le peuvent. De là vient donc l'hostilité vis-à-vis de Sali dans cette gare routière où les gens ne veulent pas s'embarquer dans le même véhicule qu'elle à cause de ses plaies et ses odeurs dérangeantes. Comprenant qu'en laissant monter la femme dans le véhicule, il perdrait les autres clients, l'apprenti auquel doit être payé le prix du transport s'y oppose.

Pourtant Sali ne se laisse pas faire et reste près du véhicule. Son acte n'est pas sans conséquence parce qu'il indigné ceux qui la voient comme une entrave à leur montée à bord du minibus. Alors, elle commence à subir les foudres de personnes sans pitié qui se déchainent pour l'insulter : « *Fotédi se mit à tourner autour du wagon automobile, pendant*

que des voyageurs houspillaient la femme et que des badauds se moquaient d'elle. On se demandait où elle allait, comme si les gens comme elle n'avaient nulle part où se rendre. » (Fofana, 2007 : 19). Pour rendre la moquerie plus rude, on lui demande de se rendre à sa destination à pieds, sachant qu'elle n'en a plus du fait de sa maladie.

La situation est si tendue que l'apprenti fait appel au chauffeur pour intervenir. Le narrateur profite de l'occasion pour dénoncer encore l'hypocrisie des normaux. En effet, malgré les tentatives du chauffeur de raisonner ces passagers qui ne veulent pas partager le même véhicule que la lépreuse, ils refusent de le comprendre. Il invoque même, pour les effrayer, la loi du pays accordant la priorité aux handicapés pour les places assises. Rien n'y fait. La menace n'ayant pas réussi à leur faire changer de position, le chauffeur utilise la tentation en leur proposant de voyager à moitié prix : *« Allez, montez [...]. Ce tour vous coûtera moitié prix. Mais je vous assure que sa maladie n'est pas contagieuse. »* (Fofana, 2007 : 21).

L'effet de cette offre avantageuse ne se fait pas attendre. Ceux qui avaient refusé de monter à bord du véhicule par crainte d'être à côté de la lépreuse malgré les multiples efforts du chauffeur, changent d'avis. À leur colère de tout à l'heure, se substitue l'enthousiasme et ils s'engouffrent dans l'auto : *« Séduits par une offre si inattendue, ils se précipitèrent pour embarquer. Puis, avec une compassion née de l'arithmétique des temps difficiles, ils plaignirent la pauvre. »* (Fofana, 2007 : 21). L'ironie souligne la transformation rapide si caractéristique des hypocrites : d'ennemis, ils passent rapidement pour des amis de la lépreuse par la magie de l'intérêt et des calculs mesquins que traduit bien l'expression *une compassion née de l'arithmétique des temps difficiles*. Ceux qui avaient tantôt peur de la lépreuse oublient maintenant que sa maladie est contagieuse.

Pourtant, cette compassion étant feinte, Sali n'est pas tirée d'affaire car il a suffi d'un petit temps pour qu'elle subisse à nouveau les mauvais regards des passagers. Et ce type de regards ainsi que les remarques désobligeantes, elle les subira partout où elle est obligée de faire face au public. Ainsi, quand elle se rend à la police pour déclarer la perte de son enfant la nuit de l'agression de la Guinée par les Portugais, elle est obligée de faire face aux regards inquisiteurs de ceux qui trouvent curieux qu'elle vienne là. Cette scène est ainsi décrite : *« Sali rampa et gravit les marches du bâtiment. Ceux qui la croisaient avaient du mal à cacher leur surprise, parfois leur horreur. »* (Fofana, 2007 : 125). Cela n'est pas sans produire un effet gênant pour celle qui sent qu'elle est une personne de trop dans ce lieu :

« Il lui semblait que tous ceux qui venaient la dévisageaient, que sa face émaciée attirait tous les regards et suscitait des commentaires. Elle eut envie de s'enfuir [...]. » (Fofana, 2007 : 125).

Même dans le groupe des mendiants qui sont pourtant des individus rejetés comme elle, il y en a qui n'aiment pas le contact de Sali, à cause de sa lèpre. La relation entre elle et l'aveugle Aruna est l'illustration parfaite de ce genre de situation. Bien qu'il ne voie pas la lépreuse, il est au courant de sa maladie et ne veut pas du tout qu'elle le touche ou que lui touche à un objet passé par elle. Tout commence par leur rencontre quand elle quitte la plage où son enfant a disparu. Elle le questionne sur sa destination. L'aveugle répond mais en faisant en sorte qu'ils ne se rapprochent pas : « *Ayant localisé la lépreuse, Aruna veilla à garder une bonne distance entre eux.* » (Fofana, 2007 : 103).

Tout de même, à l'étonnement de Sali, Aruna propose de l'accompagner chez Amara le gendarme dont elle veut solliciter l'aide pour retrouver son enfant. Mais, en cours de route, Aruna comprend, à travers sa conversation avec Sali, que la pièce que lui avait jetée un passant devant l'hôpital Donka avait été volée par Fotédi. Or Fotédi est le protégé de la lépreuse. Aruna s'indigne de ce vol au point que Sali lui propose de le rembourser. Il refuse énergiquement avant de feindre, par hypocrisie, qu'il a pitié de prendre l'argent de sa congénère. Quand Sali lui dit donc : « *Oh ! Aruna, je te [...] rembourserai [ton argent].* » (Fofana, 2007 : 108), il réplique : « *Astakhfourlai ! Je ne veux pas de ton argent... Je veux dire que je ne veux pas te déposséder du peu que tu as.* » (Fofana, 2007 : 108). La réponse d'Aruna a deux tons : un premier, énergique, repousse l'argent qui vient d'une lépreuse et dit ses sentiments réels : il ne veut pas son contact ; un deuxième, compatissant, tente de corriger l'erreur qu'il vient de commettre d'afficher clairement son hostilité envers sa congénère. Une fausse explication est donnée pour refuser la pièce venant de la lépreuse : c'est la pitié qu'il a pour elle qui motive son acte.

Sali n'est pas dupe. Elle sait qu'il a peur d'elle. Elle le lui prouve quand elle comprend qu'il veut profiter de leur visite chez Amara pour nuire à Fotédi. En effet, Aruna, toujours remonté contre le mépris pour sa pièce volée, veut porter de fausses accusations contre lui chez le gendarme et provoquer ainsi son arrestation. Malgré le fait que Sali qui est l'initiatrice de la visite y renonce, lui insiste pour aller seul. Alors, pour l'en empêcher, la femme se saisit de son boubou. Aruna bondit, horrifié, en disant : « *Ne me touche pas. [...]* *Par Allah ! ne me touche pas.* » (Fofana, 2007 : 110). Et Sali de le menacer pour l'effrayer

encore plus : « *Alors rebrousse chemin sinon je te fais tomber et me frotte contre toi.* » (Fofana, 2007 : 110). Elle se saisit de la canne que l'aveugle avait fait tomber en bondissant, tournant autour de lui. Aruna cherchant sa canne des pieds, elle lui dit pour lui reprocher son hypocrisie : « *Voici ta canne, Aruna. Va de ton côté et ne t'occupe plus de mon enfant. Mais n'oublie pas qu'un homme doit laver son cœur chaque jour comme il lave son corps pour le débarrasser de ses souillures.* » (Fofana, 2007 : 111). Aruna est obligé de reprendre sa canne parce qu'elle l'aide à marcher. Mais comme elle est touchée par celle dont il fuit le contact, il prend soin de l'essuyer méticuleusement à l'aide de son mouchoir qu'il se sent obligé de jeter après.

Aruna peut être considéré comme un personnage symbolique représentant l'aveuglement d'une société au sein de laquelle règne l'intolérance et l'obscurantisme. On voit bien, en effet, que sa cécité va au-delà de la perte de la vue. Elle concerne sa moralité fondée sur l'hypocrisie et sur une haine féroce envers ceux qui sont différents de lui. Il ressemble à cette société qui elle-même a des défauts, mais se contente d'exagérer ceux d'autrui pour pouvoir le maintenir à un niveau bas de la hiérarchie sociale.

Mais ce qui fait surtout mal, c'est que Sali est rabaissé à l'état d'animal et on le lui fait savoir. Au moment de son altercation avec l'apprenti pour monter dans le véhicule, les rires du groupe s'accompagnent d'une remarque désobligeante venant d'un homme. Ainsi, on lit :

Des rires fusaient de toutes parts, et une humeur joyeuse planait au-dessus du groupe. Voyant le beau bébé qu'elle portait, une femme demanda :

- Quel genre d'homme a pu lui faire un enfant ?
- Une génisse eût aussi bien fait l'affaire, dit un petit bonhomme sans âge. (Fofana, 2007 : 19).

Le rapprochement fait entre Sali et la génisse montre qu'elle est considérée comme un animal mammifère auquel un homme raisonnable n'aurait pas dû s'accoupler. Cette animalisation, Sali la subit au quotidien. Ainsi, quand on lui donne à manger, c'est dans un récipient qui rappelle les chiens : « *Parfois, on poussait une écuelle devant elle, comme on faisait de la gamelle du chien.* » (Fofana, 2007 : 27). Et dans le regard des enfants, au lieu d'être une humaine semblable aux animaux, elle est plutôt un animal auquel on trouve des similitudes avec les humains : « *Un groupe d'enfants suivait Sali. Les plus petits semblaient n'avoir jamais vu un animal qui ressemblait autant à un être humain.* » (Fofana, 2007 : 178). Cette métaphore sous-tend une hyperbole par laquelle le narrateur souligne le degré élevé de

stigmatisation de la jeune femme. Il y a une inversion. Si, habituellement, l'individu abject est comparé à l'animal, désormais il est un animal qui ressemble un peu aux humains. Cette perception se confirme par cette réaction des enfants rapportée par le narrateur quand ils entendent Sali parler pour la première fois. Il note : « *Les enfants écarquillèrent les yeux en entendant parler l'étrange bête.* » (Fofana, 2007, 178).

Le passage de l'animalisation à la chosification montre une gradation dans le rabaissement de Sali. Ainsi, à la gare routière, une femme l'avait rangée dans le domaine de l'innommable quand le chauffeur a pris sa défense. Elle avait dit, très en colère : « *Tu nous traites de la sorte pour cette... cette...* » (Fofana, 2007 : 20). Dans ces propos, on voit bien que la femme ne trouve pas un mot pour nommer Sali. Aussi observe-t-on la répétition du déterminant *cette* que suivent des points de suspension pour souligner cette incapacité à trouver ce qui colle le mieux à l'individu abject. Aussi, Gassimou, un hypocrite qui veut profiter du fait que Fotédi soit un métis, libère celui-ci des mains des gens du quartier qui l'avaient arrêté en le trouvant en train d'introduire une clé ramassée dans la serrure d'Amara le gendarme, son beau-père. Pensant que Fotédi pourrait être l'enfant d'une riche famille libanaise, il estime qu'il aurait une belle récompense en le ramenant chez ses parents. Alors, libérant le jeune homme malgré la désapprobation du public, il lui propose de l'accompagner chez lui. Or Fotédi ne connaît aucun de ses parents. Libéré depuis peu de la prison, il vient juste de faire la connaissance de Sali qui, contrairement aux autres mendiants, l'accepte et le prend pour son fils. Arrivés près de la femme, la déception de celui qui avait rêvé d'une bonne récompense est très grande. Alors il s'exclame : « *C'est ça, ta famille ?* » (Fofana, 2007 : 47).

L'adjectif démonstratif *ça* employé par Gassimou montre que celui-ci refuse la nature humaine à Sali en la rangeant dans la catégorie des choses que cet adjectif sert à désigner. Et dès lors que son statut d'être humain lui est nié, Sali connaît l'une des formes d'intolérance la plus dure : l'indifférence. En étant insultée ou mal regardée, elle peut sentir qu'au moins elle attire l'attention et qu'elle existe. Mais avec l'indifférence, on fait comme si elle n'existait pas, comme si elle ne comptait vraiment pas.

Cette indifférence, elle la vit à plusieurs reprises. Quand les Portugais et les mercenaires débarquent une nuit à Conakry pour y semer la terreur, Sali se lave dans une plage située au quartier de La Minière. Elle est assommée par l'un d'eux d'un coup porté sur sa tête. Quand elle reprend connaissance, elle cherche son bébé mais ne le trouve pas. Alors

elle décide de rentrer en ville pour chercher de l'aide. Prise de panique, les genoux en sang, elle fait signe aux passants qui sont totalement indifférents à ses appels. A ce propos, le narrateur dit : « [Sali] *essaya d'attirer l'attention d'une ou deux personnes, mais les rares personnes qui rasaient les murs n'avaient pas de temps pour une lépreuse.* » (Fofana, 2007 : 100). Même les gendarmes qui sont normalement au service de tout le monde ne la regardent pas quand elle leur fait signe. Courant vers elle, ils la dépassent sans la moindre attention.

Sali est donc un symbole de la déchéance humaine par la maladie, une déchéance que résumant bien les propos suivants : « [Sali] *avait connu la peur qui naît de l'hostilité, et la honte de ramper dans les crachats des autres. Elle avait souffert les moqueries des enfants et les aboiements des chiens. La faim, la solitude et la maladie étaient devenues d'inséparables compagnes.* » (Fofana, 2007 : 149). Sa situation de rejetée, les humiliations qu'elle subit et la place qui lui est réservée, rappellent la monstruosité dont nous avons dit plus haut qu'elle se construit par le point de vue de la société qui se réfère à une norme pour étiqueter et percevoir comme monstrueux ce qui n'y est pas conforme. Le monstrueux est ainsi du domaine de l'abject et symbolise la stigmatisation, comme le note Foucart :

Le monstrueux est d'une certaine façon le symétrique par inversion de la norme. On rejoint le concept de stigmaté. De celui qui est stigmatisé, on dit qu'il traîne l'opprobre avec lui : le stigmaté humilie, mortifie à l'extrême ; le stigmatisé est l'infâme par excellence et ses actes portent le sceau de l'ignominie. Rien chez lui n'existe qui ne soit le signe éclatant de sa déchéance : son état s'appelle abjection et son destin s'accomplira dans la souillure. (Foucart, 2010 : 52).

La lèpre n'est pas la seule maladie qui est à la source de l'abjection de certains personnages du roman fofanaen. A côté d'elle, il y a une autre maladie qui, si elle ne donne des stigmates que longtemps après avoir infecté un patient, est l'une des maladies qui inspirent le plus de crainte. Il s'agit du sida. Contrairement à la lèpre qui se manifeste dès le début par des taches sur le corps, le sida laisse beaucoup de temps à la personne infectée avant de le parsemer de dermatoses de toutes sortes, de l'amaigrir considérablement en le privant de son système immunitaire. Bien que cette maladie soit moins contagieuse que la lèpre et ses stigmates moins visibles sauf pour les malades en phase terminale, elle est plus crainte que cette dernière à cause de l'ignorance de certains détails à son sujet et du manque de remède. Le sida qui touche fatalement le corps et l'anéantit est aussi une maladie de la honte. L'opinion le lie souvent à la débauche de celui qui en est infecté. De ce fait, les personnes atteintes du sida, dès qu'il est établi ou soupçonné que c'est de cette maladie qu'elles souffrent, sont littéralement mises de côté. Les gens, souvent peu informés, surtout

en milieu rural, de son mode de contamination, préfèrent fuir le malade. Les familles ayant honte d'apprendre que l'un des leurs est atteint de cette terrible maladie, le mettent à l'isolement. Ce constat est l'un des effets à la lecture des romans de Libar Fofana.

Dans son dernier roman *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016), l'auteur met en scène les déboires d'une jeune fille, Khady, victime de stigmatisation parce qu'on a appris que son mari est mort de sida. Tout part de l'annonce faite par le médecin aux frères du défunt. Dès qu'il leur annonce que leur frère Lansinè a succombé de cette maladie, ils sont frustrés et inquiets. A propos de leur réaction à cette annonce, le narrateur dit : « *Un frisson courut sur la peau des deux paysans. Les deux dernières syllabes avaient résonné bizarrement dans leurs oreilles comme s'ils avaient des tympanes en peaux de chèvre bien tendues. Ils connaissaient ce mot, synonyme de mort et de honte.* » (Fofana, 2016 : 170).

En analphabètes, ayant juste une vague idée de ce qu'est le sida qui représente pour eux l'opprobre jeté sur la famille qui en est touchée, ils n'écoutent plus le médecin. Leur pensée est ailleurs. C'est comme si son annonce les avait rendus sourds. Surpris par le malheur qui vient de leur arriver, ils s'indignent et s'interrogent : « *Les deux hommes étaient stupéfaits, plus choqués d'avoir été touchés par cette maladie honteuse que par la mort elle-même. Comment avait-elle pu venir jusque dans leur concession ?* » (Fofana, 2016 : 170).

Dès l'instant où les deux frères rentrent au village, Hamidou, celui d'entre eux qui désirait le plus Khady, avant même la mort de Lansinè, renonce à cette union comme le dit le narrateur : « *De retour à Tekoya, Mains-Moites déclara ne plus vouloir épouser Khady.* » (Fofana, 2016 : 171). Cette décision n'est pas appréciée de Fodé qui lui suggère de l'épouser sans avoir de relations sexuelles avec elle pour conserver la terre donnée comme dot par le père de la fille à son défunt mari, leur frère. Mais la décision de Hamidou est irrévocable. Il répond ne pas vouloir vivre avec Khady pour éviter qu'on ne le soupçonne lui aussi d'avoir le sida.

La famille soutient Hamidou. Et le narrateur, pour rapporter cette décision, assume une fonction évaluative qui consiste à « [porter] *un jugement de valeur [...] sur l'histoire, les personnages ou le récit.* » (Reuter, 2007 : 44). Cette fonction évaluative porte ici sur les personnages car le narrateur juge le degré de connaissance des parents de Hamidou sur le SIDA, soulignant par-là leur manque d'information qui est de nature à activer les préjugés. Il dit, en effet : « *La famille, encore une fois, se rangea du côté de Mains-Moites [Hamidou]*

et décida de renvoyer Khady dans sa famille. Ils avaient d'autant plus peur d'elle qu'ils ignoraient tout du mal dont ils la croyaient atteinte. » (Fofana, 2016 : 172). Il est important de souligner au passage que, pour le moment, il n'y a pas de certitude quant à l'infection de Khady au VIH. Il ne s'agit que d'un soupçon. En bons analphabètes férus de préjugés, les membres de la famille de Hamidou préfèrent la renvoyer chez elle au lieu de l'admettre dans un centre de soin pour faire un dépistage.

La fonction évaluative assignée au narrateur sert ici aussi de levier pour souligner l'attitude adoptée par les villageois quand ils renvoient Khady chez son père :

Alors, avec une crainte superstitieuse de paysans, ils l'accompagnèrent hors de la concession en murmurant des sourates et des formules mystérieuses. Marchant derrière elle, une femme effaçait à l'aide d'un balai les traces de ses vieilles sandales pour conjurer le mal qu'elle portait et l'empêcher de revenir sur ses pas. (Fofana, 2016 : 172).

Tout un rituel est donc organisé pour accompagner la fille qui doit sentir par sa nouvelle situation qu'elle est désormais autre, qu'elle porte en elle l'infamie, la souillure et le malheur. Ce rituel semble symboliser chez les villageois une manière d'exorciser un mal qu'elle porterait.

Renvoyée dans sa famille, Khady n'a pas le soutien de celle-ci. Cela n'étonne guère parce que pour son père, elle n'est qu'une monnaie d'échange. Ce qui le préoccupe, ce n'est pas que sa fille souffre, mais plutôt l'honneur de sa famille qui est entaché : « *Il était [...] contrarié par le retour de sa fille. Car elle revenait avec une maladie que les familles cachent à leurs voisins, un mal plus honteux que des dettes anciennes, des enfants illégitimes ou des accouplements incestueux.* » (Fofana, 2016 : 173). Ailleurs, cette insouciance envers la condition de la fille prend la forme d'une ironie où le narrateur montre l'incongruité des pensées du père. Au moment où sa fille est rejetée, ce qui le préoccupe, c'est l'effet que la supposée maladie pourrait avoir sur son commerce. Ainsi, « *il se vit déshonoré et montré du doigt. Qui achèterait encore ses tubercules ?* » (Fofana, 2016 : 173).

Khady comprend qu'elle ne sera plus acceptée dans son environnement. À l'image de la lépreuse Sali, elle est un monstre qu'il faut fuir : « *Consciente du caractère stigmatisant du mal dont elle se croyait à présent atteinte, elle songea qu'elle serait rejetée partout.* » (Fofana, 2016 : 177). La situation des deux femmes maltraitées et rejetées par leurs familles respectives trouve sa meilleure expression dans ces propos de la lépreuse : « *La maladie fait*

de nous des étrangers. [...] La pire des solitudes, je l'ai éprouvée dans ma famille [...]. » (Fofana, 2007 : 143).

La difformité ou l'infirmité de naissance, certaines maladies sont sources de stigmatisation dans la mesure où elles rendent l'individu qui les porte très visible, c'est-à-dire qu'elles mettent la lumière sur lui et lui attire des ennuis. Objet de moqueries, d'insultes, de railleries, voire de violences corporelles, les individus qui ont le corps touché par la maladie subissent aussi l'indifférence et l'éloignement de leurs proches. A. Mbembe note que, le corps, dans ce cadre, « *n'existe plus que par son arraisonnement et assignation dans un écheveau de significations qui le dépassent.* » (Mbembe, 2007 : 44).

Mais si le corps difforme ou malade est mis en avant dans la stigmatisation d'un individu parce qu'il est sa caractéristique la plus directement accessible, il y a d'autres facteurs qui poussent à le « discréditer », pour parler comme Goffman. Ces facteurs renvoient à son statut social, à sa naissance et à sa psychologie, à son idéologie, etc. Dans la section qui suit, nous allons voir comment ces différents facteurs sont représentés comme source d'abjection/ de stigmatisation dans les romans de Libar Fofana.

3.2 Stéréotypes et abjection des identités minoritaires

L'abjection est le rejet de tout ce qui est perçu comme dérangeant, ce qui, dans l'affect de celui qui entre en contact avec une altérité, ne l'admet pas, ne la tolère pas, voire ne l'assimile pas. De là vient le caractère menaçant de l'abject dont parle Kristeva. L'objet abject ne se limite pas à des considérations esthétiques rapportées à l'aspect physique, au corps d'un individu. Il intègre tout ce qui est socialement considéré comme contraire aux valeurs, aux normes, à l'idéal d'une société. En somme, la construction de l'abject revient à établir une limite entre un « dedans » considéré comme la norme, la référence admise et un « dehors » perçu comme une altérité à éloigner pour se préserver d'un effondrement des valeurs, d'une perte d'identité, comme le dit Folio : « *L'objet abject est une menace pour l'identité de l'individu car il remet en cause les règles morales établies et le sens donné au monde qui l'entoure. Cette absence de sens crée l'effroi de par la déviance des règles morales établies. L'objet abject est [...] immoral.* » (Folio : 2011 : 10).

Dès lors, l'abjection devient un geste d'évaluation capable de créer un clivage entre deux groupes d'une même entité sociale : un groupe se présentant comme détenteur de la vérité, groupe de référence auquel il est normal et souhaitable de s'identifier et un groupe

soumis au mépris et à l'exclusion parce que perçu comme possédant des stigmates qui sont un manquement aux caractéristiques de l'identité sociale normale. Dans la même entité, il existera des identités majoritaires stigmatisantes et des identités minoritaires victimes de cette stigmatisation. Ainsi, vu du côté de ceux qui la subissent, l'abjection sous-tendra « *un mécanisme de domination.* » (Tremblay-Devirieux, 2012 : 11) alors que du point de vue de ceux qui en sont les auteurs, elle constitue un moyen de préserver la société du mal en veillant à sa stabilité et à son organisation.

Ce qui suppose une stratification morale laissant apparaître des catégories valorisées positivement et d'autres, négativement. Ces dernières, perçues comme abjectes, sont construites à partir d'un ensemble de critères variables d'une société à l'autre et dans le temps.

Toutes ces catégories ont en commun le fait de vivre au bas de l'échelle qui revient à « *devoir supporter une série d'affronts symboliques qui, souvent, n'arrivent pas isolément les uns des autres et [...] portent atteinte à la perception qu'on a de sa propre valeur et de son efficacité.* » (Anderson et Snow, 2001 : 18). Il ressort du constat de ces auteurs que vivre au bas de l'échelle et être dominé signifie subir la stigmatisation dont le fondement est le pouvoir car, sans celui-ci, il n'y a pas la possibilité de catégoriser, de classer les individus et de les maintenir à des places fixes de sorte à faire de cette classification une norme sociale.

A la base de toute stigmatisation se trouve le pouvoir de ceux qui sont du côté des identités majoritaires et porteurs de l'opinion dominante. Cette opinion dominante se présente sous la forme d'un discours porteur de stéréotypes définis comme « [des] *manières de penser par clichés, qui désigne[sic] les catégories descriptives simplifiées basées sur des croyances et des images réductrices par lesquelles nous qualifions d'autres personnes ou d'autres groupes sociaux, objets de préjugés.* » (Fischer 1996 : 133).

Les stéréotypes ont, de ce fait, pour rôle de permettre à ceux qui marginalisent et excluent une catégorie sociale de marquer leur différence et de tracer de la manière la plus simple la frontière qui les sépare des autres. Les stéréotypes peuvent constituer une construction sociale à la disposition de ceux qui appartiennent aux identités majoritaires ayant à cœur de maintenir loin d'eux ceux qu'ils pensent drainer la souillure avec eux. Les stéréotypes ne sont pas une vérité rigoureusement établie à partir d'une expérience scientifique résultant de l'observation minutieuse des caractéristiques des catégories sociales

soumises à la stigmatisation. Ils sont dans une certaine mesure une transposition sur des individus d'idées reçues, de croyances populaires qui parcourent les générations. M. Jahoda soutient ainsi que les stéréotypes constituent

[des] croyances concernant des classes d'individus, des groupes ou des objets qui sont préconçues, c'est-à-dire qui ne relèvent pas d'une appréciation neuve de chaque phénomène mais d'habitudes de jugement et d'attentes routinières [...] Un stéréotype est une croyance qui ne se donne pas comme une hypothèse confirmée par des preuves mais est plutôt considérée, entièrement ou partiellement à tort, comme un fait établi. (Jahoda 1964 : 694 : 27).

Le stéréotype, expression de la stigmatisation, fait dans ce cas, figure d'un double moyen de trouver du confort pour le dominateur qui veut maintenir la prééminence de sa classe : il lui permet de trouver une justification à ses préjugés discriminatoires en invoquant des clichés érigés en vérité immuable et de légitimer la stigmatisation des identités minoritaires sans faire l'effort d'une quelconque analyse. Aussi, Amossy et Herscherberg notent-elles que « *le stéréotypage dévalorisant apparaît comme un instrument de légitimation dans diverses situations de domination.* » (Amossy et Herscherberg, 2015 : 41).

Libar Fofana, en fin observateur de sa société, représente dans ses romans cette utilisation des stéréotypes dans la stigmatisation des personnages qualifiés d'abjects à cause d'un écart à une norme. Pour rendre compte du traitement de ce phénomène, ces personnages seront classés dans deux catégories.

Dans un premier temps, il sera question de ceux que la stratification sociale en vigueur regroupe dans la catégorie des individus ayant des stigmates qui entachent leur honneur ou leur fierté. L'étude examinera ainsi les figures de l'enfant naturel, de l'homme de caste, du pauvre et de la femme.

Dans un second temps, elle se consacrera aux personnages jugés abjects et stigmatisés du fait d'un comportement déviant, se démarquant dans leurs façons de vivre des principes en vigueur dans la société. Il s'agira des personnages qui représentent les individus dont Goffman dit qu'ils sont perçus comme ayant « [des] *tares du caractère qui, aux yeux d'autrui, prennent l'aspect d'un manque de volonté, de passions irrépressibles ou antinaturelles, de croyances égarées et rigides [...]* » (Goffman, 1975 : 14). Il s'agit des figures de l'iconoclaste, du fou et de l'homosexuel qui vont à l'encontre de l'ordre établi.

3.2.1 La naissance et le genre, sources de hiérarchisation sociale et de rejet

Dans la société que décrit le roman *Fofanaen*, à l'image de la société réelle, les hommes n'ont pas la même valeur. La valeur de chaque individu est fonction de sa généalogie ou de son genre. Ainsi, un individu né d'une relation extra-conjugale ou issu d'une caste et les femmes sont considérés comme inférieurs et sont marginalisés de sorte qu'il leur est difficile de s'affirmer. Il en est de même pour les gens que la pauvreté a condamnés à la mendicité. Au quotidien, ils subissent des regards méprisants, des paroles offensantes ou une violence physique de la part de ceux qui se considèrent comme les garants de la bonne marche de la société. Ils font partie de ces personnes au sujet desquelles, C. Derber note :

Les systèmes de stratification créent des distinctions quant à la valeur sociale d'un individu, distinctions qui sont communiquées, apprises et appliquées dans les processus ordinaires d'interaction en face à face. Les membres des classes inférieures sont considérés comme méritant moins d'attention dans leurs relations avec les membres des classes supérieures. (Derber, 1979 : 41-42).

Ces individus ont de commun la soumission à une condition qui prouve leur infériorité parce qu'ils représentent un manque pour leur entourage par rapport à l'idéal à atteindre. Pour ce qui est de l'enfant naturel d'abord, il est, aux yeux de la société conservatrice, l'image du péché. Il représente le fruit de la transgression, par ses parents, d'un interdit à la fois religieux et coutumier. En effet, dans les sociétés où la religion est le fondement idéologique, le mariage est institué pour légaliser les relations sexuelles entre hommes et femmes. Toute relation sexuelle en dehors du mariage est dans ce cas prohibée et les auteurs de cet acte, coupables de fornication ou d'adultère, s'ils sont appréhendés, sont sévèrement punis par la loi. Dans la religion musulmane, par exemple, la punition pour laver les coupables (non mariés) du péché est cent coups de fouet et la lapidation pour ceux qui le sont ou l'ont déjà été. Toute cette interdiction est faite dans l'intention de sauvegarder l'ordre et l'honneur dans les familles, de préserver la pureté d'une généalogie à laquelle on tient beaucoup dans cette société.

Si de cet acte sexuel hautement interdit naît un enfant, il est taxé d'impur. Il ne bénéficie pas de baptême, le père biologique ne le reconnaît souvent pas, la mère a honte et sa famille est indexée pour avoir failli à son devoir de bien éduquer sa fille. Quelquefois la honte d'avoir un enfant dont on ne peut être fier est si forte chez les mères qu'elles préfèrent le jeter. Souvent des faits divers font état de bébés retrouvés dans des poubelles ou jetés sur

les rails, ou encore, de filles-mères appréhendées pour avoir tenté de jeter leurs bébés dans un puits ou dans des toilettes. Mais à l'origine de la honte de ces mères, se trouve le regard que la société pose sur elles ainsi que le traitement qu'elle leur inflige. Il arrive aussi que ces enfants soient tués à l'accouchement pour éviter que la honte ne s'abatte sur la famille où ils arrivent.

Trois des six romans de Libar Fofana se penchent sur ce rapport de la société islamo-traditionnelle à l'enfant naturelle : *Le Fils de l'arbre*, *Le Cri des feuilles qui meurent* et *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va*.

Dans *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007), il est fait état de cette menace de mort qui rôde autour de ce type d'enfant lors de sa naissance. Ainsi, Fotédi, l'enfant de Ramatoulaye, aurait pu être noyé dans l'eau de son premier bain si cette idée n'avait pas échappé à sa grand-mère qui faisait office d'accoucheuse. Mais s'il échappe à cette noyade, il est tout de même caché à la connaissance du public pour ne pas ternir l'image de la famille, comme le montrent ces propos : « *Si elle [la mère de Ramatoulaye] ne songea pas à le noyer, c'est parce que le sort de l'enfant avait été scellé à sa conception. Ainsi, deux jours après sa naissance, il fut arraché à sa mère pour une destination inconnue.* » (Fofana, 2007 : 94).

Dès sa naissance, l'enfant est sujet à la stigmatisation parce qu'il est doublement maudit pour sa grand-mère : il est le fruit d'une relation extra-conjugale et de surcroît d'un viol par un Blanc. Il la rappelle que les valeurs qui fondent la société dans laquelle elle vit ont été transgressées. Elle note à travers cet enfant la présence de l'abject qui enfonce les règles et fait s'effondrer les valeurs sociales comme le remarque Folio : « *L'élément abject est considéré comme amoral car il est associé à une perte des valeurs par la société. L'objet de l'abjection fait vaciller tous nos repères.* » (Folio, 2011 : 8).

Dès lors qu'il est haï et rejeté à sa naissance, l'enfant naturel doit vivre avec des privations qui lui rappelleront à chaque fois qu'il n'est pas né comme il le fallait. La première privation qu'il affronte est celle du nom de famille, la chose la plus importante aux yeux de la société. Le nom est un symbole, symbole de l'appartenance à une tribu, à un clan et de reconnaissance de la place de l'individu dans la société patriarcale. Il est d'ailleurs notable le fait que dans ce type de société, le griot, en flattant une personne, ne se sert pas de son prénom, mais de son nom de famille à travers lequel il parle de sa lignée, prouve qu'il a une généalogie qui mérite d'être magnifiée. En manquant de nom de famille donc, l'enfant

naturel apparaîtrait comme s'il ne signifiait rien et qu'il était au même rang que ces animaux domestiques auxquels on trouve un sobriquet pour pouvoir les nommer et les appeler. Ainsi est le cas de Fotédi qui, dans tout le roman, n'a pas d'autre nom que ce sobriquet qui dit son teint et rappelle qu'il est le fruit de l'union entre un Blanc et une Noire.

Il n'est pas le seul dans ce cas de figure. Pour montrer que le phénomène de rejet des enfants naturels est largement ancré dans la société guinéenne, très marquée par la religion, Libar Fofana multiplie les occurrences de cette situation. Aussi, à l'image de Fotédi, il montre l'exemple de Youssoufou, l'enfant de Bintou qui est né de sa relation avec Seydou, l'oncle de Bakari dans *Le Fils de l'arbre* (2004). Seydou a profité de la naïveté de Bintou pour abuser d'elle, en feignant de l'aider à être l'épouse de Bakari, son neveu, qu'elle aime beaucoup. Quand la jeune fille tombe enceinte, il l'amadou pour qu'elle garde le silence. Elle accepte. Par conséquent, à la naissance de son enfant, le père de celui-ci étant inconnu, il ne reçoit que le prénom Youssoufou. Et dans son interaction avec les autres, celui-ci est toujours gêné de se présenter de peur qu'il ne lui soit demandé son nom de famille. Le narrateur le révèle quand Bakari, revenant de France, le rencontre au marigot : « *Youssoufou qui n'avait que son prénom, craignit que l'homme lui demandât son nom.* » (Fofana 2004 : 65).

Il y a également le cas de Bouya et sa sœur dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016). Leur mère, Fatoumata Bangoura, est courtisée par le policier Mansaré. De leur amour naît un jeune garçon. Elle est aussitôt chassée de sa famille et devient mendiante pour nourrir son fils et éviter de tomber dans la prostitution. Mansaré refuse de reconnaître son fils qui, du coup, se retrouve sans nom de famille. Il s'appelle seulement Bouya, comme le montre cette conversation qu'il a avec Salifou qu'il vient de rencontrer :

- Comment t'appelles-tu ?
- Bouya.
- Bouya comment ?
- Bouya, c'est tout.
- Moi je m'appelle Salifou Cissé. Tu peux rester avec moi, Bouya Sétou. (Fofana, 2016 : 36).

On note dans les propos de Salifou l'ironie avec laquelle il accueille le manque de nom de famille de son ami. Comme il insiste à lui demander son nom de famille, celui-ci précise qu'il a juste un prénom en utilisant l'expression *c'est tout*. Salifou transforme cette expression en nom de famille pour Bouya en l'appelant *Bouya Sétou*. L'auteur transforme le *c'est tout* de départ, expression composée de deux mots, en *Sétou*, un seul mot qui prend une

majuscule au début – pour indiquer qu’il s’agit d’un nom propre – qui a une orthographe différente. Ceci montre une fois encore combien de fois l’onomastique est une donnée importante de la stigmatisation. Le nom propre ou le surnom attribué à un individu fonctionne comme un condensé des reproches faits au stigmatisé par l’opinion dominante.

La réaction de Salifou par rapport à cette absence de nom de famille pour Bouya apparaît comme une protestation contre la condition défavorable des enfants naturels. Deux raisons justifient cette hypothèse. La première est la nature de la relation qui va s’établir entre les deux enfants. Celle-ci sera faite de respect et d’entr’aide, Salifou allant jusqu’à suivre Bouya au village de Tèkoya où il s’est installé avec Khady. La seconde raison est l’origine même de Salifou. Il est un enfant incestueux qui a fugué parce que son père est un homme irresponsable qui n’a rien à lui offrir comme éducation et qui le bat fréquemment. Sur ce point, sa situation est plus dramatique que celle de Bouya. Dans ce cas, il est mal placé pour se moquer de lui. Cette réaction de Salifou est donc un rejet de la stigmatisation à laquelle est soumis l’enfant naturel, rejet qui prend la forme de l’ironie.

Après la mésaventure de Fatoumata Bangoura avec le policier Mansaré, elle tombe à nouveau enceinte, étant une proie facile pour les hommes dépourvus de moralité qui voient en une mendicante sans ressources une aubaine pour satisfaire leur appétit sexuel à moindre coût. Mais, cette fois-ci, elle n’a pas la chance de s’en sortir et meurt en couches. Ce qui fait que, contrairement à Bouya à qui elle a pu parler de son père, la fille qu’elle vient de mettre au monde est d’un père inconnu de tous. Alors, cette fille dont s’occupe son frère mineur dès le jour de sa naissance n’a pas la chance d’avoir même un prénom. Ceci est un cas extrême car s’il manque à Youssoufou et à Bouya un nom de famille, ils ont au moins un prénom ; Fotédi aussi a un sobriquet qui sert à le désigner. Mais cette fille n’a rien de tout cela.

Il faudra attendre la rencontre de Bouya, son frère, avec Khady et que celle-ci les amène chez sa tante pour qu’elle ait au moins un sobriquet, comme Fotédi, pour la désigner. En effet, arrivés chez celle-là avec ce petit garçon portant une nouveau-née, les femmes surtout s’étonnent. L’une d’entre elles demande au garçon le nom de sa sœur. Il répond en soussou, qu’elle n’en a pas. Alors qu’une jeune fille se saisit de l’expression soussou *Khili-Mouna* utilisée par Bouya pour dire que sa petite sœur n’a pas de nom pour désigner celle-ci. A ce sujet, le narrateur rapporte leur conversation qui suit :

- A khili di⁴⁶ ?
- Elle a pas de nom [sic], répondit l'enfant.
- Pas de nom ? personne n'est pauvre à ce point, dit la femme.
- Pas de nom ? s'étonna la petite N'Gamè. Alors je l'appellerai « Khili-Mouna ». (Fofana, 2016 : 74).

À ce niveau également une analyse de l'onomastique permet de remarquer que l'expression *Khili-Mouna* (qui signifie : « pas de nom ») est modifiée par l'auteur en l'écrivant, à l'image de ce qu'il a fait pour le nom de famille que Salifou a trouvé à Bouya. L'expression semble contenir à la fois un prénom et un nom de famille parce que les deux mots qui la composent sont reliés par un tiret et commencent chacun par une lettre majuscule. Le bébé a ainsi pour prénom Khili (nom) et pour nom de famille Mouna (il n'y en a pas). Même si elle a eu un sobriquet pour la désigner à l'image de Fotédi, Khili-Mouna est loin d'égaliser ce dernier. Fotédi est un sobriquet qui définit au moins un aspect physique et une origine. Désigné ainsi, l'enfant est rattaché à ses racines européennes même si le but est de l'exclure, de le stigmatiser. Mais Khili-Mouna ne renvoie à aucune description. Ce sobriquet est une redondance qui rappelle que son porteur n'a pas de nom, qu'elle est innommable parce que d'origine inconnue.

Cette technique de désignation des enfants naturels est un moyen pour Libar Fofana de fustiger l'intolérance qui prévaut dans leur milieu de vie au point de refuser un nom à un enfant. Dans une société où des enfants sont haïs et rejetés au point de n'avoir pas de nom, la chose la plus importante pour l'individu, mais aussi la moins chère, cela veut dire qu'on ne leur accorde pas tellement d'attention. Ainsi, quand pour la première fois de sa vie, Youssoufou reçoit un cadeau, le mouchoir que lui a donné Bakari qu'il pense être un étranger, il est stupéfait et se remémore que « *personne ne lui avait jamais rien offert.* » (Fofana, 2004 : 209).

Aussi, les rares occasions où ces enfants sont reconnus par leurs pères, les parents de ceux-ci leur refusent l'héritage à leur mort. C'est le cas de la petite Fatou dans *Le Diable Dévot* (2010). A la mort de son père Bouna qui avait une auberge, Yarie, sa sœur vient s'y installer au prétexte que cette fille illégitime dont la mère est une prostituée n'a pas le droit à l'héritage.

A ce manque d'affection, voire manque de pitié, à l'égard des enfants naturels, s'ajoutent les moqueries venant de leurs camarades dans leur interaction quotidienne. Le

⁴⁶ Cela signifie : « quel est son nom ? » en langue soussou.

sujet de provocation favori des enfants de leur âge est le rappel de leur généalogie floue en les taxant d'enfants sans père. Dans *Le Fils de l'arbre* (2004), un enfant appelé Voix-de-fille discute avec son ami Kèkoura sur la bonne décision à prendre par rapport à l'attente de Bakari, parti en ville. Comme Kèkoura veut imposer sa décision, Voix-de-fille proteste et demande pourquoi l'autre est toujours celui qui décide. Kèkoura répond que c'est parce que c'est lui qui sait, ce savoir venant du fait qu'il a un père. Il insinue ainsi que Voix-de-fille n'en a pas avant de dire clairement que c'est sa mère qui l'en a informé : « *Je sais pasque [sic] moi j'ai un père qui m'apprend des choses. Alors que toi... [...] Tu n'as pas de père. Ma mère dit que personne ne connaît ton père.* » (Fofana, 2004 : 239).

Pour Bouya, la situation est beaucoup plus compliquée. Quand Khady l'amène avec elle dans son village, il est harcelé par les enfants qui, faisant écho à l'idée de leurs parents, pensent qu'il y a de la bassesse à être un enfant naturel. Il est exclu de leur groupe :

Au village, Bouya était confronté à un souci d'intégration. Bien qu'étant d'extraction modeste, des petits villageois le méprisaient en raison de ses origines indéterminées. A leurs yeux, un mendiant n'était rien. Mais un enfant qui n'avait pas été reconnu par son père était moins que rien. (Fofana, 2016 : 124).

Pour lui prouver leur hostilité, ils lui composent même une chanson pour venir l'embêter au champ où il travaille. Cette chanson a pour objectif de lui rappeler à la fois sa pauvreté et sa naissance :

Domma maayi	« Il a pas [sic] de chemise »
Wantanyi maayi	« Il a pas [sic] de pantalon »
Lèbèrè maayi	« Il a pas [sic] de chapeau »
Baaba maayi	« Il a pas [sic] de papa. » (Fofana, 2016 : 139) ⁴⁷ .

Dans cette société où la tradition et la religion sont vivaces, l'enfant naturel rappelle toujours la transgression d'un interdit relatif à la sexualité. De ce fait, il est considéré comme un enfant qui n'aurait pas dû exister et qui souille cette société en confirmant l'existence en son sein des péchés de l'adultère et de la fornication. Pour cette raison, il est l'objet de tout un discours dévalorisant et d'un regard méprisant accompagné de violences physiques à

⁴⁷ Cette humiliation subie par l'enfant naturel à cause de son état perçu comme abject par la société telle que la décrit Libar Fofana, n'est pas sans rappeler ce que la narratrice de *Le Ventre de l'Atlantique* (2003) de F. Diome raconte sur sa relation avec son beau-père la maltraitant toutes les fois que sa mère, à qui il a été marié de force, se refuse à lui : « *Chaque fois qu'elle [la mère] cadennassait son cœur, la nuit, mon beau-père me jetait dehors, seule ou avec elle, par n'importe quel temps. Lorsqu'elle partait à l'aube couper du bois ou chercher de l'eau au puits, il m'emballait dans un pagne et me couchait dans la cour entre les flaques. Parfois, ma mère me trouvait couverte de poussière à cause des vents de sable.* » (Diome, 2003 : 84).

certain moments. Si son apparition sur la scène ne provoque pas l'ire des gens et leurs quolibets, elle est source d'un silence très significatif, comme le montrent ces propos du narrateur de *Le Fils de l'arbre* (2004) au sujet de Youssoufou : « *Dehors, on se tut soudain en voyant un petit garçon sortir de la case de la tante Sarata avec des précautions de vieillard.* » (Fofana 2004 : 23).

Ces propos montrent que le petit garçon sent déjà à son âge le poids du regard que la société pose pour lui et du coup, son attitude est celle de quelqu'un qui veut s'effacer parce qu'il gêne. Tel est le sens de l'expression *avec des précautions de vieillard*.

Une autre figure marginalisée au sein de la société traditionnelle pour ses origines est celle des hommes de caste. Souvent, cette marginalisation s'exprime par un refus des privilégiés de contracter un mariage avec eux. Ce refus peut être pour ces privilégiés une façon de se défendre contre l'invasion de cette prétendue souillure qui les touche. La réaction du vieux Seydou à l'égard de Lansiné, le forgeron qui veut la main de sa fille est éloquente à ce sujet. Il s'écrie, en effet : « *Donner ma fille à un cordonnier ? Un gratte-semelles ?* » (Fofana, 2016 : 26). Cette interrogation du vieux est une forme d'indignation qui montre qu'il est offensé par la demande de mariage d'un homme de caste, cette demande fût-elle faite par le fils d'un homme à qui il doit de l'argent. Bien que pauvre donc, le vieil homme tient à ce que les règles de la convenance soient respectées et que chaque groupe reste à sa place. Pour expliquer les raisons qui le poussent à refuser l'union de sa famille avec celle d'un cordonnier, il décrit, de son point de vue, le métier de celui-ci en mettant l'accent sur le lien qu'il a avec la souillure : « *Les chaussures protègent nos pieds des crachats et autres immondices qui traînent par terre. [...] Mettre ses mains dedans n'a rien d'honorable.* » (Fofana, 2016 : 26).

Il y a ainsi pour l'homme dont la tête est pleine de préjugés, un lien entre les chaussures, les saletés qu'elles touchent et le cordonnier qui y met ses mains. Les chaussures parent les pieds qui sont les membres inférieurs de l'homme, la partie de son corps la plus basse. L'individu qui gagne sa vie dans le contact avec elles ne devrait pas penser selon lui à une union avec la haute société. Comme la demande de Lansiné est teintée d'orgueil parce qu'elle met en avant sa position de débiteur, le narrateur conclut l'humiliation ressentie à cause de cet enfreint à la bienséance par ces propos : « *La sommation de Lansiné l'avait humilié et avait réveillé ses idées préconçues.* » (Fofana, 2016 : 26).

A côté du mépris et du rejet dont sont victimes les enfants naturels et les hommes de caste, il faut ajouter la condition de la femme. On ne saurait, en effet, parler de l'inégalité et de l'exclusion sans s'intéresser à la question du genre. Le genre, selon B. Borghino, « renvoie à cet ensemble de règles implicites et explicites régissant les relations hommes/femmes et leur attribuant des travaux, des valeurs, des responsabilités et des obligations distinctes. » (Borghino, 2009 : 1). Elle ajoute plus loin : « Le « genre » renvoie donc à la construction sociale, qui est historique, sociologique et culturelle, de ce que serait (ou doit être) une femme ou un homme, le féminin et le masculin. » (Borghino, 2009 : 3).

En se fondant ainsi sur la différence biologique du sexe féminin et du sexe masculin, la société assigne à l'homme et à la femme des rôles distincts et donne à chacun une place et des valeurs différentes. Dans cette catégorisation, l'homme est placé en haut de l'échelle sociale. Il est le sujet de référence qui porte le discours dominant, tandis que la femme qui occupe le bas de l'échelle, est au second plan. Dans les sociétés patriarcales d'ailleurs, elles n'ont pas voix au chapitre : elles ne sont pas consultées pour ce qui concerne leur vie ou ce qui concerne la vie de la communauté –ou elles le sont rarement –, elles sont méprisées dans certaines circonstances et subissent de la violence. Comme le soulignent I. Boisclair et L. Saint-Martin :

Suivant [le modèle patriarcal], Dieu, la Nature et la Société ont fait les hommes et les femmes tels qu'ils sont et doivent demeurer : les premiers, rationnels, destinés à la vie publique, associés à la culture et à l'esprit ; les secondes, et il s'agit alors réellement du « deuxième » sexe, du sexe inférieur, émotives, vouées à la vie domestique, liées à la nature et au corps. Tout en disant les sexes complémentaires l'un de l'autre [...] on les oppose en presque tout ; dans le schéma binaire qui en découle, c'est toujours le pôle masculin qui est valorisé. (Boisclair et Saint-Martin, 2006 : 7).

Les rôles sont de ce fait partagés à partir de l'exploitation par la société des différences biologiques entre les hommes et les femmes. L'homme serait celui qui a l'esprit fort, le discernement, tandis que la femme serait liée au manque, à la faiblesse. Cette façon de traiter la femme dans la société traditionnelle apparaît souvent dans le roman fofanaen. Ainsi, dans *Le Fils de l'arbre* (2004), les hommes, parce qu'ils sont chargés de l'éducation –acte hautement symbolique que l'on ne saurait confier à des êtres irrationnels que seraient les femmes –profitent de ce rôle pour maintenir les traditions qui rabaisent celles-ci, comme l'indiquent ces propos du narrateur : « Tout en assurant l'éducation des enfants, les hommes entretiennent des traditions qui affirment leur domination sur les femmes. » (Fofana, 2004 : 48).

Cette prétendue infériorité de la femme prend souvent la forme d'une marginalisation. La femme est mise de côté et n'a pas le droit de se mêler aux hommes quand ils discutent de choses importantes. Ainsi, par deux fois, Libar Fofana met en scène dans *Nkörös* (2005) des femmes qui provoquent le silence des hommes par leur présence au moment où ils sont en train de discuter. La première fois est en lien avec la vieille Saran qui, apprenant l'arrivée du héros Tayoro, longtemps absent du village, vient le rencontrer sur la place du village où les hommes sont réunis pour parler d'une affaire d'héritage. Mais sa présence est prise pour une intrusion parce qu'un homme agacé, rappelle les règles par ces mots : « *Laisse-nous donc, Saran, [...] nous avons à parler.* » (Fofana, 2005 : 29). Saran se sentant fautive, répond comme pour s'excuser : « *De choses importantes sans doute ?* » (Fofana, 2005 : 29). Bien qu'elle soit vieille, elle sait que son âge et son expérience ne comptent pas quand les hommes discutent de choses importantes car, dans le village, ceux-ci pensent pour les femmes dont l'avis ne compte pas, comme le montre cette interruption de Djanka par son mari Malick quand elle dit : « *Je pense que...* » (Fofana, 2016 : 251) et qu'il lui répond aussitôt : « *Tu n'as pas à penser. La corvée de pensées est pour moi. Tu fais le ménage et moi je pense.* » (Fofana, 2016 : 251).

La deuxième situation est relative au silence que les hommes du hameau de Nankoro observent quand, réunis pour prendre des mesures après la fuite de Tayoro soupçonné de meurtre, une femme passe près d'eux. Elle prend la peine de les saluer avec déférence malgré la lourde charge qu'elle porte. Mais plus préoccupés de sa présence gênante que par sa déférence, ils s'énervent et s'impatientent : « *Ils [les hommes] restèrent muets car une femme passait près de la paillote, une bassine d'eau sur la tête. Malgré le poids de sa charge, elle plia légèrement les genoux pour saluer. Cela les agaça.* » (Fofana, 2005 :125).

Si les hommes ne veulent pas de la présence des femmes quand ils parlent de choses importantes et s'ils gardent le silence à leur approche, la raison est qu'ils les soupçonnent de toujours chercher à les écouter parce qu'il y a un stéréotype courant qui fait passer les femmes pour des adeptes des commérages. Elles ne garderaient pas les secrets. Ainsi, pour exprimer son désarroi à la vue de la femme qui vient de saluer, l'un des hommes en réunion, Aliou, dit, nerveux : *Qu'est-ce qu'elles ont toutes à venir écouter ce qu'on dit ? [...] Si c'est pas [sic] l'une c'est l'autre.* (Fofana, 2005 :125).

L'adjectif *toutes* montre la généralisation qu'opère Aliou dans la prétendue propension des femmes aux commérages dont il fait un de leurs traits distinctifs. Pour

Kristeva, cette perception négative de la femme vient du fait que les hommes la considèrent comme une intrigante dont il faut se méfier : « [Les femmes], *placées apparemment en position d'objets passifs, n'en sont pas moins ressenties comme des puissances rusées, « intrigantes maléfiques » dont les ayant-droit doivent se protéger.* » (Kristeva, 1980 : 85). Elle ajoute que cette réaction s'inscrit dans le cadre de la lutte du pouvoir masculin pour préserver sa domination sur le pouvoir féminin considéré comme une menace dont il faut se débarrasser :

Le [pouvoir] masculin, en apparence vainqueur, avoue dans son acharnement même contre [...] le [pouvoir] féminin, qu'il est menacé par une puissance asymétrique, irrationnelle, rusée, incontrôlable. [...] Cet autre sexe, le féminin, devient synonyme d'un mal radical à supprimer. (Kristeva, 1980 : 86).

Les femmes apparaissent donc soumises au pouvoir masculin qui, par crainte de voir leur autorité remise en cause, pratiquent toute une série de discriminations à leur égard. Cette discrimination consiste à les éloigner de la sphère de décision en leur retirant la parole. Or, comme le remarque A. Mbembe, « *celui qui est dépossédé de la faculté de parler est contraint à toujours se penser comme un intrus, du moins à ne jamais apparaître dans le champ social que sous la forme d'un « problème.* » (Mbembe, 2007 : 45).

L'abjection des identités minoritaires concerne enfin les mendiants, ces individus que leur situation économique jette dans le lot des marginaux que la majorité ne veut pas côtoyer. Ils sont reconnaissables par leur extrême indigence. Ils se nourrissent difficilement, portent des haillons et passent la nuit à la belle étoile ou dans des abris de fortune. Leur situation précaire les met aussi dans l'impossibilité de prendre convenablement soin de leur apparence. Ils sont sales et souvent accompagnés de mouches. De ce fait, les riches réprouvent leur compagnie et les considèrent comme des bêtes puantes qu'ils rejettent. Au sujet de cette attitude des riches envers ceux qui sont dans l'impossibilité de se débarrasser de la souillure à cause de leur misère, Georges Bataille écrit :

En raison de la contrainte, la vie de la plupart des hommes est située au-dessous du niveau humain de l'attitude impérative et c'est à juste titre que les riches insolents parlent de la bestialité des misérables : ils ont enlevé à ces déshérités la possibilité d'être des hommes. (Bataille, 1970 : 219).

Libar Fofana, pour montrer combien de fois les mendiants sont méprisés, commence par faire dire à l'un de ses personnages ce que représentent les pauvres en général dans une société où l'argent permet désormais à l'individu de s'anoblir. Cet homme non

recommandable dit au forgeron Noumouké qui lui reproche son manque de scrupules : « *Qui n'a rien n'est rien, mon frère. L'argent peut permettre à un voleur d'accéder à la considération car c'est une denrée qui s'achète comme du riz.* » (Fofana, 2004 : 145).

Pour illustrer les propos de l'homme, on peut s'appuyer sur la manière dont Libar Fofana dépeint, dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016) surtout, l'attitude de la société envers les mendiants, représentants de ceux qui *ne sont rien parce qu'ils n'ont rien*. Ainsi, Bouya, venu mendier un beignet chez une vendeuse, est repoussé sans ménagement avec les propos méprisants et moqueurs que voici : « *Pourquoi je t'en donnerais un ? [...] Ai-je l'air d'une idiote qui aime respirer le doux parfum des égouts ?* » (Fofana, 2016 : 32). La moquerie, pour être plus marquante, prend la forme de l'ironie par l'utilisation de l'oxymore *doux parfum des égouts* parce que le groupe nominal *doux parfum* est incompatible avec *les égouts* qui dégagent plutôt une odeur nauséabonde.

Pour dire le degré élevé de la marginalisation des mendiants, Libar Fofana met en scène la manière dont ils sont traités à l'hôpital, à la fois par les autres patients et les médecins. Rares sont ceux qui veulent les approcher. Batouly, une mendicante qui envoie son fils au dispensaire à cause d'une diarrhée, raconte son calvaire :

Nous [...] sommes allés deux fois [au dispensaire]. Comme toujours il y avait beaucoup de monde. Et la plupart de ces gens nous jugent indignes de faire la queue avec eux. Aujourd'hui, ils m'ont chassée au motif que l'enfant avait souillé ses affaires. (Fofana, 2007 : 62).

L'intolérance se perçoit ici à deux niveaux : dans un premier temps, la mère est rejetée parce que « *l'enfant a souillé ses affaires* ». Or sa maladie consiste justement en cette diarrhée. Malade, il a besoin de soins. Les autres patients ne réfléchissent pas à la situation en se disant qu'en rejetant la mère et l'enfant pour la raison qu'ils invoquent, c'est comme si on les rejetait eux-mêmes à cause du mal qui les a poussés à venir au dispensaire, les privant de soins par cette attitude. Dans un second temps, la mère et l'enfant sont rejetés deux fois. Ce qui suppose que les autres patients n'ont pas du tout pitié d'un être aussi fragile qui est en train de se vider de son eau.

Dans ce rapport tendu entre mendiants malades et « normaux malades », le cas de Batouly est loin d'être un cas isolé. Ce rejet dans les hôpitaux où la solidarité et la pitié devraient être la règle d'or est décrit comme un mode de vie, une norme en vigueur par ces propos du narrateur de *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007) :

C'est en furetant autour des hôpitaux et des dispensaires qu'il [Balamori] remarqua que des mendiants restaient souvent à l'écart des autres malades. Bien que les soins fussent gratuits à l'époque, de nombreux mendiants n'osaient se mêler aux autres patients par crainte d'incommoder ceux qui les faisaient vivre. Ces derniers ne manquaient d'ailleurs pas de leur montrer leur soudaine indisposition, frissonnant de dégoût à leur approche, ou en mettant un mouchoir sur leurs nez délicats. (Fofana, 2007 : 61).

Mais, le plus grand problème est surtout la manière dont certains médecins, bien qu'ils aient prêté serment, traitent les mendiants. Ils ne veulent pas du tout les toucher. Alors, ils confient la tâche de soigner ces mendiants à Balamori –appelé Karamométri par les mendiants à cause du thermomètre qu'il tient tout le temps –un analphabète, passionné de médecine depuis que sa mère a été guérie du paludisme par un Blanc au temps colonial. Le texte dit à cet effet : « *Pour ne pas avoir à toucher des mendiants qu'ils trouvaient crasseux et puants, certains d'entre eux lui procuraient volontiers de quoi les soigner.* » (Fofana, 2007 : 60).

Mais, pour qu'on en arrive là, il a fallu l'opiniâtreté de Balamori pour que ces médecins acceptent de lui apprendre les rudiments du métier, ce qui a permis de guérir beaucoup de mendiants. Il dit à l'un d'eux : « *Je sais que vous-mêmes, cela vous répugne de les toucher. Alors apprends-moi à les soigner et je le ferai à votre place.* » (Fofana, 2007 : 62).

Pour conclure cette question liée au mépris et au rejet de ceux qui sont considérés comme abjects à cause de leur naissance, de leurs conditions ou de leur place dans la société, nous dirons que cela se fait par des attitudes désobligeantes comme ces mouchoirs que les malades du dispensaire mettent à leurs nez pour ne pas sentir les mendiants. Ce rejet et ce mépris se font aussi et surtout par le langage qui blesse comme cette réaction de la vendeuse à l'égard de Bouya qui lui demandait un beignet ou cette chanson que lui composent les enfants du village pour lui rappeler sa bâtardise. A propos de cette forte implication du langage dans la stigmatisation des identités minoritaires, Tremblay-Devirieux note :

L'abjection des identités minoritaires se pense et se dit, par exemple par l'usage de termes dépréciatifs, voire injurieux, qui retirent aux individus toute leur dignité de sujet. [...] c'est par le biais du langage, ou du discours, que le social ab-jecte certains individus et que la domination [...] s'effectue. (Tremblay-Devirieux, 2012 : 14).

Mais si le roman fofanaen aborde la marginalisation des individus victimes d'une hiérarchisation sociale qui leur est défavorable, il n'occulte pas au traitement que fait Libar

la situation de ceux qui sont rejetés et même persécutés à cause d'un comportement considéré comme déviant par la société.

3.2.2 Déviance et problèmes d'insertion

Toutes les sociétés se caractérisent par l'existence en leur sein de règles de conduite qui assurent l'harmonie entre les personnes qui les composent. Il est ainsi difficile de concevoir une société sans règles morales, religieuses ou lois que chacun de ses membres est tenu de respecter pour la bonne marche de l'ensemble. De ce fait, B. Chevalier et I. Martinache écrivent : « *Toute société et tout groupe social en son sein se caractérise par une morale partagée, un ensemble de normes encadrant les comportements de ses différents membres.* » (Chevalier et Martinache, 2017 : 17).

Ces règles de conduite sont l'œuvre de personnes incarnant une autorité morale dont l'objectif est de rendre la société saine en lui évitant la dépravation et en ramenant ceux qui sont égarés sur le droit chemin. Pour y arriver, la méthode utilisée est la socialisation qui, à travers différents processus, encadre l'individu dès l'enfance pour lui faire connaître ce qu'il y a lieu de faire et le comportement requis dans toutes les circonstances de la vie. L'objectif est ainsi, à travers l'éducation dans ses différentes formes, de rendre la conduite individuelle compatible à la vie en groupe ou mieux, de faire primer la règle de vie commune sur les pulsions individuelles. Parlant de cette socialisation de l'individu, Chevalier et Martinache soulignent qu'à travers elle « *chacun-e intériorise dès sa plus tendre enfance les manières d'agir, de sentir et de penser du groupe auquel elle ou il appartient, par une voie explicite, l'inculcation, l'imprégnation.* » (Chevalier et Martinache, 2017 : 18).

Mais souvent certaines personnes, pour diverses raisons, s'écartent des normes de conduite édictées par la société, rompant ainsi l'harmonie qui y règne. Cette rupture, très variable, peut concerner des attitudes qui violent la loi officielle comme le vol, le crime, la délinquance ou les comportements qui, s'ils ne sont pas condamnés par la loi, sont perçus comme heurtant la morale. Ainsi est le cas d'un enfant irrévérencieux, d'un homosexuel, d'une prostituée –dans les endroits où cette pratique n'est pas pénalisée –ou d'un individu jugé iconoclaste. Quel que soit le type d'écart à la norme dont un individu se rend « coupable », il est taxé de « déviant ». Comme le soulignent Chevalier et Martinache, ce mot a formellement évolué passant d'un adjectif qui qualifie un comportement à un nom qui

caractérise l'auteur de ce comportement comme un individu qui en est un adepte. Ils écrivent à cet effet :

D'adjectif servant à qualifier un comportement qui s'écarte de la règle commune, [« déviant »] s'est transformé, dans le langage courant comme dans les dictionnaires, en substantif servant à désigner les personnes qui commettent lesdits actes. (Chevalier et Martinache, 2017 : 19).

Dès lors, on parlera de déviance chaque fois qu'il sera question d'un comportement perçu comme un écart à la norme, une transgression des valeurs hautement recommandées par la société. Cette transgression est toujours suivie d'une réaction de la société qui applique différentes formes de sanctions pour punir le coupable et décourager ceux qui seraient tentés de l'imiter. Ces sanctions montrent que la société est attentive au comportement de chaque membre, qu'elle établit une surveillance pour éviter une banalisation de la violation des normes qui pourrait l'amener à s'effondrer. La déviance est ainsi étroitement liée au contrôle social : un acte ou un comportement est qualifié de déviant quand la société dans laquelle il est posé le reconnaît comme tel. Au sujet de cette relation de la déviance et du contrôle social, Chevalier et Martinache écrivent encore :

[Les phénomènes de déviance] désignent le fait que certains comportements, actes, ou par extension personnes, sont considérés comme s'éloignant du « droit chemin », c'est-à-dire des valeurs dominantes et des règles de comportement qui en découlent. Dès lors vont s'abattre sur certaines personnes diverses sanctions négatives visant à les y ramener, ou en tout cas les empêcher de persévérer. C'est ce que l'on appelle le contrôle social. (Chevalier et Martinache, 2017 : 12).

Ils ajoutent un élément important dans l'analyse des phénomènes de déviance en conditionnant leur reconnaissance à la coprésence de trois facteurs : « *une norme, une transgression de cette dernière et enfin une « réaction sociale » à cette transgression.* » (Chevalier et Martinache, 2017 : 21).

Cette précision est d'une grande importance dans l'analyse de la relation conflictuelle qui existe, dans l'œuvre de Libar Fofana entre les personnages perçus comme abjects à cause de leur comportement et ceux qui les jugent.

En effet, le milieu dans lequel évoluent les personnages du roman fofanaen est un milieu fortement ancré dans la tradition. Or cet ancrage suppose à la fois un profond respect des valeurs morales fondées sur les coutumes, les mœurs et la religion ainsi que la vénération de ceux qui sont censés les perpétuer, c'est-à-dire les anciens. La déviance sera perçue chaque fois qu'une norme sera transgressée ou qu'un acte posé à l'égard d'un ancien sera considéré comme irrévérencieux. Il n'est donc pas étonnant de voir que dans l'œuvre de

Libar Fofana, la déviance implique toujours une jeunesse qui trouve une nouvelle façon de vivre en rejetant les anciennes valeurs, entrant du coup en conflit avec le patriarcat et tout ce qu'il représente de lien avec la tradition et avec Dieu.

Mais cette déviance, si elle crée le rôle actantiel de l'opposant représenté par la figure de l'autorité à travers ses différentes incarnations (Dieu, le père, les anciens, etc.), elle se construit toujours en rapport avec la figure de la mère. La mère est souvent une auxiliaire dont l'éloignement ou l'absence est l'élément déclencheur de cette déviance qui instaure un héros négatif, perturbateur de l'ordre établi.

Ainsi, dans *Le Fils de l'arbre* (2004), tout commence par une accusation portée par le père du héros Bakari, sur sa mère qui se rend coupable à ses yeux de perturber les normes du genre en encourageant leur enfant à adopter des comportements féminins. L'étude a déjà mis en évidence à quel point la société traditionnelle tient à la différence entre homme et femme et combien de fois l'homme y est valorisé. Tandis que la femme est l'être sentimental et faible, celle qui est dominée, l'homme est la raison et la virilité, celui qui domine. Toute l'éducation donnée aux enfants est faite pour perpétuer ce clivage. Le garçon doit se préparer à assumer le rôle de dominateur, de chef de famille et de dépositaire de l'autorité au sein de la société. Vouloir se ramollir, être doux et sentimental est une déviance que le père, chargé de le préparer à ces rôles sociaux, ne peut tolérer.

Pour le père de Bakari, le problème est que celui-ci est trop attaché à sa mère et aime les douceurs comme le montre ce passage : « *Il rêvait de câlins avant de s'endormir et de baisers au réveil, de toutes ces choses qui font aimer l'enfance et y font demeurer des hommes pour toujours.* » (Fofana, 2004 : 60). Cette attitude est, à ses yeux, une manière de faire perdre à son garçon sa virilité, de le rendre faible et sentimental au point de ressembler à une fille. Il réprimande ainsi sa femme complice de cette transformation. Aussi, dès que la mère montre beaucoup d'affection pour son fils en le serrant longuement contre elle, il lui lance, secouant la tête en signe de désapprobation : « *Tu finiras par en faire une fille.* » (Fofana, 2004 : 60).

Dès lors que le père réprimande sa mère pour l'avoir trop rapproché d'elle, Bakari le perçoit comme un intrus et l'associe à la figure de l'opposant qui l'empêche de s'épanouir. Sa première réaction est de s'arracher de l'étreinte maternelle et de bouder pour montrer sa mauvaise humeur. Mais il n'en reste pas là. Son père étant l'opposant, celui qui lui refuse

l'amour maternel qui lui plaît tant, il nourrit de la haine envers lui et toute l'idéologie qu'il défend, notamment la religion. On lit à ce sujet :

Alors il s'arrachait à l'étreinte maternelle et allait boudier derrière la case. Là, il songeait à son existence comme s'il était conscient de sa différence, ce privilège encombrant que confère le lignage d'un saint. Avec le temps, il conçut un profond dépit qui l'éloigna de son père et de la religion. (Fofana, 2004 : 60).

Pour Bakari, le père est associé à certaines valeurs dont il ne peut s'accommoder. Pour lui, le bien est du côté de sa mère auprès de laquelle il trouve l'amour et la protection, alors que son père, et tout ce qui l'entoure, représente la rigidité et la tyrannie. Cette tyrannie insupportable, il la perçoit aussi dès l'instant où, à cause de son père malade, on lui impose le silence, on l'empêche de donner libre cours aux petits chants qu'il affectionne et aux délices de l'enfance, faites d'insouciance et de turbulence. Il lui est insupportable qu'on lui demande tant, comme le montrent ces propos :

Bien que l'enfant fût incapable de comprendre le mal qui accablait son père, il en suivait l'évolution au silence qu'on lui imposait certains jours. Ce silence qu'il devait observer parfois toute une journée lui était fort pénible. Il souffrait de se contenir en permanence, de ne pouvoir crier ni de joie, ni de rage, d'étouffer sans cesse le feu qui brûlait en lui. (Fofana, 2004 : 31-32).

Le fait qu'à cette obligation de refouler ses pulsions vient s'ajouter une imposition d'observer la prière dès l'âge de sept ans ne fera que renforcer l'hostilité de Bakari pour l'univers paternel perçu comme un univers invivable associant la mort symbolisée par la maladie et la religion. De là vient le fait que Bakari, durant toute sa vie, verra dans la prière une absurdité ou un fardeau qui lui est imposé et dont il ne comprend pas l'intérêt. Ainsi, il cherche les raisons de cette prière quotidienne auprès de sa mère, qui, il le sait, ne le fouettera pas comme son père s'il commet un blasphème, mais lui imposera juste la formule « Astakhfourlai⁴⁸ » qui aurait, selon elle, la vertu d'apaiser la colère divine. Quand la mère lui répond qu'on prie « *pour remercier le bon Dieu pour tout ce qu'il nous accorde.* » (Fofana, 2004 : 33), il est déçu parce qu'en regardant autour de lui, il trouve insignifiant ce que Dieu a offert à sa famille, comme le rapporte le narrateur : « *Bakari regarda autour de lui les divins présents : deux calebasses, une marmite, un canari et quelques pauvres vêtements, et songea qu'il n'y avait là rien qui justifiait tant de ferveur.* » (Fofana, 2004 : 33).

⁴⁸ Formule signifiant « Pureté à Allah » prononcée par les musulmans pour demander pardon à Dieu après un acte répréhensible aux yeux de la religion.

Pour Bakari, les bienfaits divins ne sont pas proportionnels à l'excès de zèle que son père exige de lui et à la ferveur religieuse de la famille. Même vieux, à son retour de France, son idée ne change pas : quand on lui annonce qu'il est attendu pour la prière, il ressent cela comme une pression, une privation de liberté et cherche vainement un alibi pour ne pas répondre à l'invitation de ses hôtes.

Mais pour Bakari, son père n'incarne pas que la religion. Il incarne aussi ces coutumes ancestrales incompatibles avec le mode de vie qu'il veut adopter. Parmi ces coutumes, il y a celle qui veut que l'aîné prenne la place du père dans la gestion de la famille après sa mort. Et c'est justement pour cela qu'on l'a appelé pour qu'il vienne de Conakry où il vit avec son oncle pour écouter les dernières volontés de son père. En revenant chez lui, il réfléchit à la manière de contourner le plan des anciens parce qu'il ne veut pas de la vie qu'on veut lui imposer :

L'adolescent qu'il était à l'époque sentait vaguement qu'on voulait qu'il remplaçât son père à la tête de la famille, ce qui ruinait tous ses projets. Il marchait en réfléchissant gravement, cherchant une issue, une brèche dans le mur des traditions dont la solidité augmentait considérablement à ses yeux le sacrifice qu'on attendait de lui. (Fofana 2004 : 12-13).

Mais Bakari sait que même s'il n'est pas disposé à obéir à la tradition, il doit venir au chevet de son père. S'il ne le fait pas, sa mère qu'il aime beaucoup risque de porter le déshonneur. Pour celle-ci, d'ailleurs très soulagée par son arrivée, il écoute son père qui, après lui avoir remis cinq pépites d'or, déclare avec l'autorité qui le caractérise :

Je sais que tu ne te plais pas ici... que tu rêves de retourner à la ville. Mais tu es un arbre, mon fils... Et un arbre... un arbre ... a besoin de ses racines... [...] occupe-toi de ton frère et travaille la terre. Ne vois-tu pas que ton frère a besoin de toi ? Qui donc veillera sur lui quand tu seras parti ? [...] Promets-moi de veiller sur ton frère. (Fofana, 2004 : 34).

S'il a écouté cette invitation à s'occuper de la famille, à rester enraciné dans les valeurs de son terroir comme le veut la tradition, Bakari ne se sent pas lié par la promesse qu'il tient à son père de lui obéir.

Vu qu'il tient à rester libre de toute contrainte, il lui faut alors déjouer ce qu'il croit être un piège tendu par son père et son oncle : un mariage que ce dernier a arrangé en son absence entre lui et une jeune fille nommée Bintou. En acceptant ce mariage, il cautionnerait les idées qu'il cherche à combattre et ferait ainsi échouer ses propres plans. Il consulte son cousin Drissa sur ce qui peut arriver s'il abandonne la femme qui lui est donnée pour partir. Drissa lui explique alors les dangers de son entreprise et le prévient :

Laisse-moi te donner un petit conseil [...]. Si tu quittes le village, il te faudra partir très loin pour fuir la honte. Tu devras peut-être même quitter le pays à cause qu'ils vont te reprocher la mort de ton père. Assurément, il te faudra quitter le pays. (Fofana, 2004 : 40).

Drissa sait que personne ne peut être déviant au point d'abandonner son père mourant, sa pauvre mère et son cadet infirme ainsi qu'une épouse choisie par l'oncle paternelle et ne pas s'exposer à la colère des siens. Il n'a pas tort car, au retour de Bakari à Djoulabougou, quarante ans après, la plaie qu'il a ouverte ne s'est pas encore refermée. Bakari comprend que l'anathème est jeté sur lui quand, se faisant passer pour une autre personne, il écoute le griot racontant les déboires de Bintou (la femme qu'on lui avait donnée) et le charge violemment en l'accusant d'être égoïste pour avoir abandonné sa famille :

Le cœur de l'homme est un océan d'égoïsme [...]. [Bintou] était pauvre et sans dot et son père était aveugle et fort âgé... Un homme, un brave homme eut pitié d'elle et la maria à son neveu dont le père était également vieux et malade, et le frère handicapé. [...] Or, un jour, le mari revint de la ville car son père était au lit de mort. Cet homme, un individu sans honneur qui ne rêvait que d'aller chez les Toubabous, rejeta la femme et l'enfant, préférant quitter le pays en abandonnant sa famille. (Fofana, 2004 : 55).

Bakari, pour avoir voulu vivre pour lui-même, se voit attribuer un rôle négatif dans une histoire conservée par la mémoire sociale parce que confiée au griot qui en est le dépositaire. Lui qui pensait qu'il avait été oublié avec les années, trouve que sa mémoire est entretenue de la pire des manières. Il est alors très surpris de la rigueur avec laquelle la haine se transmet chez les humains :

Pendant son exil, [Bakari] avait espéré que son souvenir s'était effacé des mémoires, et que les morts avaient été enterrés avec leur haine. Mais, hélas, apprenait-il à ses dépens, la haine se transmet aussi en héritage et, contrairement à l'argent, elle ne se dilapide pas rapidement. (Fofana, 2004 : 55).

Le rejet de Bakari va d'ailleurs s'accroître quand sa véritable identité sera révélée aux villageois. La première mesure prise à son encontre est son isolement. D'étranger respecté, il passe en véritable paria dont tout le monde doit s'éloigner jusqu'aux enfants innocents. Si ceux-ci ne sont nullement concernés par ce conflit entre adultes, leur implication dans l'isolement du fautif est un procédé d'inculcation permettant de leur signifier la façon dont on traite quelqu'un qui a osé braver les interdits et fouler au pied les valeurs traditionnelles. C'est aussi un moyen de montrer à Bakari que cette attitude est un message clair qui lui est destiné : tout individu qui se rend abject par sa déviance n'est pas à honorer. Et pour que la sanction soit bien appliquée, les petits qui oublient leur devoir et veulent s'approcher de l'individu « abject » sont rappelés à l'ordre par leurs aînés.

En plus de ces actes qui montrent leur hostilité, les villageois développent un discours stigmatisant où ils raillent l'attitude de celui qu'ils appelaient affectueusement, il n'y a pas encore longtemps, « mon père ». Son refus de prier gêne, « *Certains considér[ant] ce point précis comme une offense personnelle.* » (Fofana, 2004 : 175).

Le fait qu'il ne prie pas est rapproché ensuite à son aventure de chez les Blancs. Ce qui fait de lui un déraciné aux yeux de ses parents qui discourent en usant de proverbes sur l'impossibilité de pouvoir s'assimiler à un autre peuple que le sien et en mettant l'accent sur la dangerosité de l'individu qui voudrait le tenter :

- Il est devenu un Blanc, dit Fodé avec un sourire sarcastique teinté de mépris.
- Rien n'est pire qu'un Noir qui devient un Blanc [...]
- Un long séjour dans l'eau ne fera jamais d'un bout de bois un crocodile, rappela l'oncle Moussa avec sagesse
- Y a des bouts de bois qui se prennent pour des crocodiles.
- Ce sont les plus dangereux. (Fofana, 2004 : 176).

Les villageois font ainsi payer à Bakari son insolence d'avoir pris un chemin autre que celui tracé par les anciens, chemin fait de conformisme et d'obéissance en tout.

Si la déviance de Bakari se révèle tout au début par son opposition à un père tyrannique perçu comme un intrus dans le rapport affectueux qu'il a avec sa mère, celle de Gando, un personnage atypique de *Nkörö* (2005) se conçoit comme une révolte contre Dieu à l'image de celle d'Oreste dans *Les Mouches* (1947) de J. P. Sartre. Autant que Bakari, Gando aime sa mère⁴⁹. Elle est pauvre et travaille âprement pour que son fils ne manque de rien. Mais cette mère si dévouée et aimante tombe malade. Elle ne peut plus travailler et les rôles s'inversent. Gando travaille dur à son tour pour la nourrir et trouver du beurre de karité qu'il utilise pour lui masser les pieds. Malgré les efforts de l'enfant, la mère succombe à sa maladie. Dans la culture du milieu, tout ce qui arrive étant mis sur le compte du destin, Gando accuse Dieu de lui avoir arraché l'affection de sa mère et s'éloigne de lui. Dépité, il déclare : « *Tu as pris la mère, mais tu as perdu le fils.* » (Fofana, 2005 : 62).

La mort de la mère est ainsi ce qui change l'attitude de Gando qui refuse dès lors de pratiquer les rites de sa religion pour montrer son hostilité envers Dieu au sujet duquel il déclarera plus loin : « *Je crois en Dieu. Mais il n'arrive pas à se faire aimer de moi.* » (Fofana, 2005 : 93).

⁴⁹ Aucune mention n'est faite de son père dans le roman.

Mais dès lors qu'il se révolte contre Dieu, Gando est obligé de vivre marginalisé. Cette marginalité est suggérée par sa manière de se présenter à Tayoro Kaba qu'il rencontre quand celui-ci quitte son village pour aller à la quête d'une réponse à l'énigme laissée par son père. Il lui dit : « *On m'appelle Gando le mécréant. [...] Parce que je ne prie jamais, et je ne jeûne pas non plus. [...] Je n'ai aucune raison de prier ni de jeûner.* » (Fofana, 2005 : 56).

Le locuteur *on* traite le sujet parlant Gando de *mécréant* à cause de son refus de prier et de jeûner. Même si le rapport entre Gando et sa communauté n'est pas décrit par le narrateur, le fait qu'au sein de celle-ci il porte ce surnom à connotation péjorative, montre qu'il n'y est pas intégré et qu'il est plutôt aussi mal perçu que Bakari. D'ailleurs un autre argument plaide en faveur de ce constat : tout le long du roman, si ce n'est Tayoro qu'il le rencontre en chemin, il vit avec un Blanc aussi marginal que lui. Ce Blanc, ancien travailleur d'une plantation, a refusé de rentrer au pays à la demande de De Gaule après le « Non » de la Guinée au referendum qu'il a organisé dans les colonies. Il dit aimer le pays et ne pas vouloir laisser sa femme enterrée là peu avant l'indépendance. Malgré les déboires que lui font subir les nouvelles autorités, il parvient à s'accrocher à un lopin de terre de cette plantation où il peut veiller sur la tombe de sa femme. Gando vient auprès de cet homme reclus là pour découvrir les mystères que cache le gros livre (un tome du Larousse universel en fait) qui contient tout le savoir – pense-t-il – et qu'il porte soigneusement sur la tête. Gando n'est donc pas intégré à sa communauté d'origine. Sa manière de penser l'en exclut et il ne peut vivre qu'avec un marginal qui lui ressemble.

Un autre cas où l'absence de la mère est un élément à prendre en compte dans la déviance est celle de Fotédi, un des personnages principaux de *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007). Contrairement à Bakari et à Gando qui ont vécu un bon moment avec leurs mères qui les entourent de tous les soins, Fotédi n'a pas eu cette chance parce que « *deux jours après sa naissance, il fut arraché à sa mère pour une destination inconnue* » (Fofana, 2007 : 94). La destination de l'enfant est inconnue de la mère, Il est, en fait, recueilli dans un des orphelinats où sont envoyés les enfants naturels métis abandonnés comme lui. Par malheur, le manque de la mère pour Fotédi est doublé d'une déficience mentale provenant d'une malformation.

Tout de même, cette déficience ne l'empêche pas de penser souvent à sa mère à laquelle il veut parler coûte que coûte. Pour entrer en contact avec cette mère qu'il dit être au Paradis, il compte utiliser les services d'un vieux mendiant qui aime s'asseoir devant

l'entrée de la mission où il vit avec ses compères métis. Il commence par demander au vieux si sa mort est proche. Quand celui-ci dit qu'elle l'est, il se rassure si sa destination c'est le Paradis, lieu où se trouve sa mère selon lui. Le vieux le rassure. Alors Fotédi lui remet une lettre pour cette mère idéalisée qu'il n'a pas eu la chance de connaître. Mais comme le vieux mendiant ne lui semble pas vouloir mourir tôt pour aller transmettre la lettre, il l'assassine. Alors les juges, « *lors de son procès, survenu au lendemain de l'indépendance, [...] soucieux de complaire à ceux qui réclamaient une punition exemplaire, avaient froidement rejeté l'acte d'un irresponsable pour ne retenir que le geste d'un criminel.* » (Fofana, 2007 :14).

Fotédi a un autre souci dans le sillage du crime commis pour communier avec la mère absente : il blasphème tout le temps sans savoir que la société intolérante qui l'a condamné en faisant fi de son état mental ne lui pardonnera pas une offense faite à Dieu. En effet, lors de son procès, un prêtre l'avait chargé en témoignant ainsi à la barre : « *Celui qui tue un homme tue aussi Dieu qui est en chacun de nous* » (Fofana, 2007 : 15). Cette phrase a marqué Fotédi qui aime désormais répéter partout qu'il a tué Dieu. Cette parole prononcée dans un milieu musulman, associée à la couleur de sa peau, fait de lui le prototype parfait du mécréant qu'il faut éloigner pour ne pas subir la colère divine. Au lieu de tenir ses propos pour ceux d'un attardé mental, la société le juge sur les faits, et les rares personnes qui plaident en sa faveur s'entendent répondre : « *Que penses-tu d'un humain qui offense son Créateur ?* » (Fofana, 2007 : 147).

Il appert que la déviance de ces personnages masculins se révèle dès l'instant où ils subissent un affront ou un manque suite à l'éloignement ou à la séparation de la mère. La situation est à peu près identique pour les personnages féminins déviants. L'examen de la cause de la déviance de Héra et de Maciré, deux jeunes femmes livrées à la prostitution dans *Le Diable Dévot* (2010), est édifiant. Héra peut être assimilable à la fois de Fotédi et de Bakari. Elle a en commun avec Fotédi le fait de n'avoir pas connu sa mère. Celle-ci est morte en la mettant au monde, la laissant sans protection avec un père cupide et tyrannique. Et là Héra trouve sa ressemblance avec Bakari. Autant que pour ce dernier, le comportement du père est la cause de l'éloignement de la religion, même si pour la fille cela se fait de la pire des manières. En fait, contrairement au père de Bakari qui le pousse à se conformer à la religion, celui de Héra, qui est pourtant un imam, la pousse à se prostituer au point de ternir son image. Bien qu'adolescente n'ayant que treize ans, il l'envoie travailler dans un motel à Conakry pour lui trouver le prix d'un billet d'avion pour La Mecque. L'image de la fille

prend un sérieux coup parce que, même si elle est courageuse et très aimable, elle n'inspire plus confiance à ceux qui auraient bien voulu l'épouser comme Morlaye dont la façon de la percevoir est rapportée ainsi par le narrateur :

Morlaye luttait toujours contre l'attraction que la jeune fille exerçait sur lui. Il avait été élevé dans l'idée que les garçons honnêtes n'épousaient que des filles honnêtes. Il ne comprenait donc pas ce qui le poussait vers une fille aussi peu vertueuse. Il avait entendu dire qu'à part les femmes mariées, seules les débauchées avaient de l'expérience en matière de sexe. Par conséquent, il croyait que plus une fille en savait sur le sexe, moins elle était respectable. (Fofana, 2010 : 110).

Le caractère double de l'abject que mentionne Kristeva dans son essai sur l'abjection se révèle ici. Pour la critique, en effet, en même temps que l'abject constitue une menace aux valeurs et pousse à s'en détourner, il attire et fascine. Tel est également le regard porté sur la notion voisine de l'horreur par L. Rasoamanana, E. Nonga et K. J. Diama. Ainsi, le fait que Héra soit une prostituée choque énormément Morlaye d'autant plus qu'il l'aime vraiment. Sa conscience lui ordonne de rejeter la fille conformément aux valeurs morales qui lui ont été inculquées alors qu'il est comme condamné à l'aimer, d'où l'embarras qu'il ressent en sa présence.

Maciré, elle, est plutôt dans une situation proche de celle de Bakari parce que, contrairement à Héra, elle a vécu avec sa mère qui est d'ailleurs encore en vie. Le problème est que celle-ci est une épouse martyrisée par sa coépouse avec la complicité de son mari. Maltraitée et humiliée, victime de la jalousie d'une coépouse qui envoie même sa fille – Maciré – se faire exciser deux fois, tout cela avec le silence coupable du mari, elle fait figure d'une simple génitrice dans son propre foyer. Le malaise de Maciré vient ainsi des souffrances infligées à sa mère dans le foyer polygame. Ce mal être est ce qui la pousse à fuguer. Or, selon les normes en vigueur dans cette société où vit Maciré, ni la fugue, ni l'aventure ne sont faites pour les femmes : elles sont éduquées pour apprendre à rester chez leurs parents jusqu'au mariage et après le mariage, elles doivent honorer leur mari en restant stables dans leurs foyers. La fugue de Maciré est donc une déviance provoquée par les déboires que sa mère subit. Elle n'est pas satisfaite du silence coupable de son père qui laisse sa marâtre commettre tant d'injustices, comme le montrent ces phrases : « *Elle [la marâtre] a toujours eu beaucoup d'influence sur lui [le père]. Il voit tout ce qu'elle fait d'un œil complaisant et lâche. C'est à cause d'elle que j'ai quitté la maison et qu'il ne veut plus me voir.* » (Fofana, 2010 : 55).

Mais, cette société qui est plus prompte à condamner les déviants qu'à chercher à connaître les raisons de cette déviance et la souffrance qui l'entoure, cette société même qui a condamné un attardé mental pour un crime sans se soucier de son état, va juger Maciré sur son état de prostituée. Ne connaissant pas les vraies raisons de la fugue de la fille, elle pensera qu'elle a été chassée à cause de sa prostitution. Maciré se défend de cette accusation ainsi : « *Nul ne [...] sait [que c'est à cause de la marâtre qu'elle a quitté la maison]. Tout le monde croit que c'est parce que je suis devenue une pute. Cela les arrange, d'une certaine manière.* » (Fofana, 2010 : 55).

La situation de Héra et de Maciré, montre que, à l'image de ce qui prévaut chez les personnages masculins, la déviance implique chez les personnages féminins un rapport avec la mère dont la souffrance ou l'éloignement est source de déséquilibre et de perte de repère pour l'enfant. Tout de même, une exception est à souligner, celle de Ramatoulaye, la mère de Fotédi, dont la déviance ne semble pas avoir un quelconque lien avec sa mère. Ramatoulaye a perdu sa mère très tôt, il est vrai. Elle est confiée à une de ses tantes. Mais, pour le type de déviance qui la concerne, même si sa mère avait été en vie, elle y eût difficilement échappé ou obtenu le soutien son soutien. En fait, la jeune femme est homosexuelle. Or, dans une société africaine traditionnelle, et de surcroît, musulmane, il est difficile de voir les mères qui rêvent souvent de marier leurs filles pour qu'elles fondent une famille se rendre complice d'homosexualité. L'orientation sexuelle est rigoureusement encadrée dans la culture africaine et musulmane. L'hétérosexualité y est la norme. L'homosexualité est une déviance grave, une monstruosité, ainsi que le souligne Etoke : « *Les sociétés africaines sont hétérosexuelles et s'opposent à l'homosexualité.* » (Etoke, 2006 : 45).

Le seul rapport que l'on peut établir entre la mère de Ramatoulaye et son homosexualité est sa mort et la découverte de cette déviance. En effet, à la disparition de sa mère, Ramatoulaye va découvrir cette particularité au contact de sa cousine Aïssatou dont la mère l'a recueillie : « *Son attirance pour sa cousine avait été une révélation qui allait à l'encontre du peu qu'on lui avait appris. Elevée pour appartenir à un homme, elle savait au fond d'elle-même qu'elle ne pourrait aimer qu'une femme.* » (Fofana, 2007 : 92).

Toujours est-il que la découverte de son orientation sexuelle si particulière la met dans une situation inconfortable. Elle sait que son éducation ne lui permet pas de l'affirmer car le faire la mettrait en conflit avec la société qui ne tolère pas un tel écart. Le narrateur ne

manque d'ailleurs pas de rappeler ce risque couru par la jeune femme. Parlant de son histoire, il dit que « *celle-ci était d'autant plus douloureuse qu'elle ne pouvait la confier à personne car les blessures que provoquent les éclats de rire sont les plus longues à cicatriser* » (Fofana, 2007 : 91) avant d'ajouter en guise d'information : « *Ramatoulaye était une homosexuelle dans une société musulmane où la seule évocation de ce fait est taboue.* » (Fofana, 2007 : 91).

Ces propos sont d'ailleurs corroborés par cette remarque d'Etoke qui montre le danger de dévoiler son homosexualité dans un environnement où les mœurs sont très rigides : « *Produire un discours lesbien dans un environnement si hostile est une aventure périlleuse.* » (Etoke, 2006 : 45).

Ramatoulaye est condamnée ainsi au refoulement de ses pulsions. Elle vit son homosexualité de manière dissimulée tant que sa cousine Aïssatou est avec elle. Mais quand celle-ci se marie, elle est obligée de faire un grand effort pour ne pas éveiller de soupçon et se faire ostraciser par la société car elle sait que son orientation sexuelle est d'une abjection si particulière qu'elle doit tout faire pour se maîtriser. Elle dissimule son homosexualité en faisant semblant de s'intéresser aux garçons. Mais, malgré tout, elle sera victime de viol et sera mariée de force.

Il ressort de cette souffrance de Ramatoulaye qui succombe finalement à ce à quoi elle voulait coûte que coûte échapper – le mariage avec un homme – que la société africaine traditionnelle n'est pas prête à accepter l'homosexualité. Toute velléité homosexuelle est étouffée dans l'œuf et Ramatoulaye l'apprend à ses dépens.

En somme, cette sous-section consacrée à la déviance permet de noter deux éléments importants. En premier lieu, elle souligne le fait que la déviance est une construction sociale. Son existence est liée à un jugement fait sur les individus en fonction de normes sociales, de valeurs dont la transgression expose l'auteur à une réaction négative de la part de la société. En second lieu, elle met en exergue la propension du roman fofanaen à lier cette déviance des personnages à un mal être ressenti suite à un manque – celui de la mère – et leur jugement par la société sans que celle-ci n'examine leur motivation personnelle.

Le discours produit sur la déviance par Libar Fofana s'intègre donc dans son programme de description du regard méprisant porté sur certaines catégories d'individus et leur exclusion, programme qui sous-tend tous les éléments analysés dans ce chapitre.

Dans ce chapitre, il était question d'examiner la manière dont se construit le personnage abject et les différentes figures qu'il prend en compte. Un personnage est perçu comme abject à partir du moment où il possède des attributs qui l'écartent d'une norme instaurée par l'opinion dominante. Ainsi, des êtres humains sont victimes de stigmatisation dès le moment où ils possèdent un attribut que le groupe dominant considère comme étant un élément allant dans le sens opposé à sa conception du monde. Cet attribut touche avant tout le corps qui est la partie de l'homme la plus visible, la moins dissimulable. Aussi, que ce corps soit victime d'un handicap, d'une malformation congénitale ou d'une maladie contagieuse ou perçue comme source de honte, il appelle souvent le rejet. Une couleur de peau très marquée dans un milieu, comme celle du métis, peut également participer de cette discrimination fondée sur le corps. Les personnages victimes de rejet pour leur corps sont nombreux. Siaka, *l'unijambiste*, Youssoufou, Sali, les sœurs siamoises (Hawa et Ramatoulaye) et Fotédi illustre cette catégorie de personnages abjects.

En plus du corps, des attributs moins visibles peuvent « discréditer » l'individu et causer sa stigmatisation. Il s'agit de la naissance et du genre qui sont des facteurs sur lesquels s'appuient l'opinion dominante pour établir une hiérarchisation sociale plaçant certains individus comme les enfants naturels, les hommes de castes et même les femmes au bas de l'échelle. Il faut ajouter à cette forme de rejet fondée sur un attribut de l'homme autre que son corps, l'état d'esprit, la manière de penser de certains individus ou leur manière de vivre que la société considère comme une déviance. Fotédi, Bakari, Amy, la vieille Saran, Ramatoulaye, Héra et Maciré sont les personnages-types de cette seconde catégorie de stigmatisés. Il faut ranger enfin dans cette catégorie les personnages dont la situation économique peu enviable les pousse à la mendicité. Souvent sales et mal vêtus, ils sont classés dans cette catégorie des indésirables, des gens de la marge.

L'examen de ces différentes figures du personnage abject a permis de mettre en exergue le discours dévalorisant et plein de préjugés tenus par la portion de la société qui stigmatise à l'égard de ceux qui sont considérés comme anormaux. Ce discours use de divers procédés pour présenter ces personnages sous un portrait qui met l'accent sur leur prétendue laideur physique ou morale. Parmi ces procédés, on note la place importante accordée au lexique dépréciatif qui trouve son point culminant dans l'onomastique dont l'analyse a montré que les noms ou les surnoms utilisés pour désigner les personnages sont une sorte de résumé de ce qu'on leur reproche. Dans ce cas, des noms comme Fotédi et Khili-Mouna, le

surnom de *mécréant* que porte Gando sont des exemples éloquents à ce sujet. Parmi ces procédés, figure également l'importance des figures d'analogie comme la comparaison et la métaphore ainsi que les figures d'amplification comme l'hyperbole et l'anaphore. Leur usage permet souvent de souligner la monstruosité d'un personnage auquel est donné des allures grotesques par sa représentation sous les traits de l'étrangeté. Ce qui permet souvent d'obtenir un glissement de l'humain vers l'inhumain comme dans ces comparaisons ou métaphores qui produisent, par le thème de l'animalité qu'ils introduisent, un discours de la latéralisation disqualifiante en assimilant certains personnages à des reptiles (Siaka, Youssoufou ou encore Sali).

Mais une autre manière de décrire cette stigmatisation est de montrer sa relation avec le cadre spatio-temporel construit par l'auteur. Ce cadre est à la fois donné comme gage de vérité de l'histoire racontée et une catégorie entretenant un rapport ambigu avec les personnages perçus comme abjects. Ce traitement de l'espace-temps fera l'objet du chapitre qui suit.

Chapitre IV : Cadre spatio-temporel de la stigmatisation

L'espace et le temps fournissent les cadres à l'intérieur desquels les humains évoluent. Leur nature impacte fortement sur quotidien de ceux-ci : l'habillement, l'alimentation, les actions, le mode de pensée, sont le plus souvent tributaires de l'environnement et de l'époque. En un mot, l'espace et le temps riment avec une certaine conception du monde. Pour souligner l'impact de ces deux catégories sur la vie humaine, J. P. Goldenstein écrit : « *Avec l'espace, le temps est le deuxième concept qui nous permet d'ordonner nos perceptions en une représentation du monde.* » (Goldenstein, 1989 : 103).

La littérature qui représente souvent le vécu et les aspirations des peuples à travers des œuvres à caractère esthétique (poèmes, romans, pièces de théâtre, etc.) n'échappe pas à cette hégémonie de l'espace-temps. On ne saurait, en effet, procéder à une analyse littéraire en occultant le cadre spatio-temporel que déploie l'œuvre à laquelle on s'intéresse sans prendre le risque de mettre de côté des éléments importants pour sa compréhension. Ceci vient du fait que, dans une œuvre littéraire, l'espace remplit plusieurs fonctions. P. N'Da indique qu'« *Il est le cadre d'accomplissement de la diégèse, le circonstant des actions narrées, le territoire d'évolution des personnages et le lieu de déploiement de leurs faits.* *Il s'avère une opération de lisibilité très important de tout texte romanesque.* » (N'Da, 2003 : 104).

Au regard de ces fonctions qui soulignent l'importance de l'espace dans les œuvres littéraires, on peut affirmer que « *l'analyse, même superficielle, d'une œuvre narrative, qu'elle appartienne au théâtre, au cinéma ou au roman, montre l'importance du décor, du milieu.* » (Bourneuf, 1970 : 87-88).

Cette remarque est aussi valable pour le temps dans la mesure où une œuvre peut ne pas faire mention d'un espace mais se soustrait difficilement à la dimension temporelle. L'intérêt de prendre en compte la dimension spatio-temporelle dans une œuvre narrative tient aux différentes fonctions qu'elle est capable d'y remplir : cadre de déroulement du récit, personnage à part entière faisant figure d'adjuvant ou d'opposant, etc.

L'analyse du cadre spatio-temporel devient encore plus utile si l'œuvre considérée s'inscrit dans une perspective réaliste. Le temps et l'espace sont, en effet, des composantes

du récit capables d'évoquer pour certains lecteurs un monde qui leur est connu, comme le note F. Paravy qui insiste sur le fait que bien que les auteurs de romans créent souvent des espaces fictifs, ceux-ci sont marqués par la réalité sociale :

L'espace romanesque, c'est d'abord l'espace représenté, espace fictif que le texte donne à voir, avec ses lieux, ses décors, ses paysages, ses objets, ses formes, ses personnages en mouvement. [...] Cet ensemble d'objets, de lieux, de mouvements, de structures spatiales est un carrefour, où se rencontrent et se conjuguent un imaginaire singulier et les déterminismes socio-historiques et littéraires qui pèsent sur toute création. (Paravy, 1999 : 10).

Libar Fofana, s'inscrivant dans cette veine, à l'image d'autres écrivains guinéens comme L. Camara, T. Monénembo, W. Sassine ou A. Fantouré, décrit dans ses romans des réalités qui sont avant tout celles de son milieu de naissance. Il crée une histoire fictive composée d'un cadre spatio-temporel et des personnages dont l'idéologie et les valeurs culturelles reflètent celles de ce milieu. Il donne ainsi raison à B. Diallo qui soutient que

le romancier guinéen ne décrit le plus souvent que son pays d'origine, sa région natale [et qu'] une étude réaliste [du] récit [du romancier guinéen] doit s'appuyer sur les bases géopolitiques auxquelles son texte renvoie pour mieux être appréhendé et dégagé du halo d'incertitude qui l'entoure. (Diallo, 2009 : 19).

On peut se demander alors ce qu'un tel choix produit dans l'écriture de la stigmatisation. On peut également se demander de quelle manière les personnages du roman fofanaen occupent les espaces selon qu'ils appartiennent ou non à la catégorie jugée abjecte et rejetée, comment ils apparaissent en fonction du temps et quels types d'interactions le cadre spatio-temporel met en place entre ces personnages.

4.1 Espace de la stigmatisation et accréditation de la fiction par l'effet de réel

L'une des caractéristiques fondamentales de nombre de romans africains d'expression française est leur engagement⁵⁰, c'est-à-dire leur orientation vers la prise en compte des réalités de leur temps : les auteurs se sentant investis de la mission d'éclairer leurs peuples et de les défendre face aux problèmes de leur époque, prennent le temps d'observer et de faire, dans leurs œuvres, une peinture réaliste des situations qui prévalent dans leur environnement. Soulignant cette relation entre production de l'effet de réel et engagement dans le roman, Paravy écrit, en insistant sur la particularité de la littérature africaine :

⁵⁰ Notamment ceux de la première et de la deuxième générations. On peut citer en guise d'exemples, à côté des poètes, L. S. Senghor, A. Césaire, L. G. Damas, des romanciers tels que Mongo Béti et Ferdinand Oyono.

Le roman entretient des rapports complexes avec son environnement socio-historique, qui le détermine à de multiples niveaux, mais face auquel il a souvent eu, par une sorte de revanche, des prétentions documentaires ou critiques. C'est notamment le cas dans la littérature africaine, toujours caractérisée par son « engagement ». (Paravy, 1999 : 14).

Parmi les éléments qui entrent dans la mise en place de cette relation, dans ces romans réalistes, une bonne place est réservée au traitement de l'espace. En effet, une certaine forme du roman africain est habituée à représenter un espace construit à l'image de la réalité. Elle incorpore des éléments permettant de mettre cet espace en rapport avec un espace référentiel existant dans des territoires bien connus. Cette représentation réaliste de l'espace peut être explicite, c'est-à-dire nommer clairement des lieux existants dans la réalité, localisables dans des territoires que le lecteur peut situer à partir de ses connaissances géographiques. Elle peut également être implicite, se fondant sur une référence à des éléments culturels et à une mise en scène des lieux dont l'interprétation fournit une base de données capable de situer le récit dans un environnement réel donné.

Une autre clé de cette construction de l'espace symbolisant une contrée et les valeurs qui y sont en vigueur est la mise en scène de l'occupation des lieux par les personnages. En effet, le roman africain reflète souvent fidèlement la symbolique attachée à la répartition de l'espace entre les individus en fonction du statut qu'ils occupent dans la société. Ainsi, un roman colonial comme *Ville cruelle* (1954) d'E. Boto, montre que l'espace est symboliquement subdivisé entre un quartier pauvre et insalubre (le Quartier nègre/Tanga nord) occupé par les noirs colonisés et un quartier riche et propre (le Quartier résidentiel/Tanga sud) réservé au colonisateur blanc : la construction de l'espace à l'image de ce qui est en vigueur dans la société coloniale se présente comme une manière efficace de figurer le rapport de domination entre les colons et ceux qu'ils exploitent. Cette représentation symbolique de l'espace rappelle ce qu'écrit F. Paravy au sujet de la signification de l'espace romanesque dans sa capacité à symboliser les systèmes de pensée et la manière d'être d'une société :

Si l'espace « réel » en soi est une construction signifiante, tout discours sur l'espace, notamment le discours littéraire, est donc construction signifiante du second degré, qui informe, trie, et hiérarchise le matériau pré-construit offert par le « réel ». Il apparaît donc légitimement comme un champ privilégié de significations psychologiques, sociologiques, esthétiques ou philosophiques. (Paravy, 1999 : 9).

Au demeurant, l'espace fournit toujours des informations dont l'interprétation permet de comprendre comment le roman figure l'idéologie d'une société donnée. Une lecture

minutieuse du roman fofanaen permet de corroborer cette idée. En effet, l'écrivain guinéen, dans la description du rapport entre individus marginalisés et/ou rejetés et la frange de la société se pensant comme normale, montre une configuration de l'espace qui sous-tend la production de préjugés par l'opinion dominante et le clivage existant entre les deux groupes. Aussi, tout lieu évoqué possède-t-il une valeur symbolique qui varie en fonction du personnage avec lequel il est mis en relation : aux lieux hostiles pour marginaux et aux lieux qui leur servent de refuge et qui les caractérisent par métonymie s'ajoutent des lieux où ils sont enfermés, évoquant leur isolement, leur éloignement des lieux réservés aux « normaux ». Cette segmentation de l'espace romanesque, à l'image de celle existant dans la réalité, est une manière de montrer que les personnages trouvent en place une catégorisation qui rend compte d'une certaine hiérarchisation sociale et leur trace de ce fait un itinéraire à suivre, un lieu qui leur est prédestiné et qui a une forte influence sur leur façon d'agir et de vivre. Ainsi que l'écrit Böhmisch donc : « *L'être ne naît pas dans un univers neutre et blanc, [...] la construction des sujets se fait dans un espace symbolique qui les précède et les marque.* » (Böhmisch, 2010 :13).

Cette construction très réaliste de l'espace pour prouver que la stigmatisation vécue par ceux qui sont perçus comme abjects est une réalité quotidienne dans les sociétés africaines en général et guinéennes en particulier est ce que cette section met en évidence.

4.1.1 Un discours dans et sur l'espace, reflet de l'idéologie d'un milieu déterminé

Dans les milieux où se déroulent les actions narrées dans le roman fofanaen, certains personnages sont perçus par la majorité comme dérangeants et rejetés. Ce rejet se manifeste non seulement par des actes, mais également par le discours de certains personnages fait de clichés, de stéréotypes qui prouvent que la stigmatisation est le reflet d'une idéologie fortement ancrée dans ces milieux. Il est important de tenir compte de ce discours dans l'étude du cadre spatial pour cerner les procédés par lesquels il s'intègre dans un système de valeurs caractérisant le milieu où il est tenu. À ce premier discours, s'ajoute un autre, celui que tient le narrateur sur la mentalité des personnages qui occupent cet espace. Ce n'est qu'en prenant en considération ces deux discours que nous pourrions comprendre ce qui, dans l'identité du groupe occupant l'espace analysé, sous-tend la stigmatisation et cherche à la perpétuer.

Autrement dit, ces discours tenus sur l'espace et dans l'espace montrent tous une prédominance d'une tradition basée sur des coutumes perçues comme rétrogrades, fondées sur des préjugés et enfermant les personnages dans l'obscurantisme. L'analyse de ces discours doit être centrée autour des notions de « stéréotypes » et « d'idées reçues » parce que, dans une approche telle que la sociocritique qui est celle que nous privilégions, elles permettent d'établir une médiation entre le texte et les réalités sociales qu'il est censé représenter. D'ailleurs l'intérêt d'une telle démarche est souligné dans les propos qui suivent : « *Dans les courants critiques attentifs à la dimension sociale du texte et à la question des imaginaires sociaux [comme la sociocritique], c'est la doxa, le stéréotype comme schème collectif et les idées reçues qui sont privilégiés.* » (Amossy et Herscherberg Pierrot, 2015 : 6).

L'intérêt de lier l'analyse du discours relatif à l'espace aux stéréotypes et idées reçues dans une approche sociocritique vient surtout du fait que, par cette technique, il y a la possibilité d'explorer, dans l'univers textuel construit par le romancier, par le biais du langage, les normes figées et les préjugés en vigueur dans l'environnement social mis en scène. Et à juste titre ces deux auteures notent, en parlant du stéréotype qu'« *il permet d'étudier les interactions sociales, la relation des discours aux imaginaires sociaux, et plus largement le rapport entre langage et société.* » (Amossy et Herscherberg Pierrot, 2015 : 7). Quant aux idées reçues, elles écrivent à leur sujet : « *Les idées reçues sont volontiers associées aux préjugés du « vulgaire », de la foule. [...] Elles mettent en jeu une relation à la tradition.* » (Amossy et Herscherberg Pierrot, 2015 : 21). Elles ajoutent plus loin : « [les idées reçues] *forment les évidences de base d'une société qui décrit sa norme de conduite et de croyances comme un fait universel.* » (Amossy et Herscherberg Pierrot, 2015 : 24).

On note partout la même relation entre la manière de penser en vigueur dans un groupe, les codes qui y ont été institués, qui s'y ancrent et perdurent à travers le temps pour devenir la référence de la majorité et les notions de « stéréotypes » et d'« idées reçues ». Faire une étude de l'espace, consiste à analyser la façon dont ce lien se tisse à travers les discours qui s'y tiennent par les personnages qui l'occupent et celui du narrateur qui le décrit.

Et ce lien apparaît dès le premier roman de Libar Fofana, *Le Fils de l'arbre* (2004) où le romancier fait usage de la focalisation interne pour décrire le village de Djoulabougou. Il utilise le regard de l'exilé Bakari, héros du roman qui revient dans le village de ses ancêtres après l'avoir fui quarante années plus tôt. Traînant sa lourde valise sur le sentier poussiéreux

qui le mène vers ce village enclavé, le héros est frappé par la forme des habitations –des cases qui lui apparaissent comme des termitières –qu’il associe à la mentalité des siens qui y vivent. A ce propos, le narrateur dit : « *A sa droite, il vit quelques habitations semblables de loin à des termitières coiffées d’un chapeau de paille et, çà et là, des hommes retranchés dans l’imperceptible forteresse de leurs traditions.* » (Fofana 2004 :11).

Le ton est déjà donné sur ce qui attend Bakari dans ce village à travers l’expression « *des hommes retranchés dans l’imperceptible forteresse de leurs traditions.* ». En effet, la métaphore utilisée ici fait aussi figure d’hyperbole pour marquer le degré d’attachement des hommes à leurs us et coutumes dans ce village. Le narrateur met l’accent sur le fait que dans cet endroit, les lignes ne bougent pas et que l’individu qui s’y aventure est tenu de se conformer au mode de vie à moins de se préparer à une âpre lutte semblable à celle qu’on livre pour prendre possession d’une forteresse.

Le même attachement à la tradition revient dans le second roman *Nkörö* (2005) dont le titre même évoque la rigueur de cette dernière dans le respect dû à l’aîné. Ainsi, dans l’épilogue, le narrateur dit comment le griot, une des figures fondamentales de la société traditionnelle, explique la place de cet aîné qui vient juste, dans la hiérarchie familiale, après le père et la mère :

Le griot, grand maître du verbe, sait qu’au commencement n’était pas la parole. Il sait que de l’arbre à mots, l’homme cueillit un jour deux fruits et les mit dans la bouche du premier-né. L’un, « n’fa », signifiait père, et l’autre, « n’na » nommait la mère. Au puîné, il en donna un troisième : « n’körö ». Ce dernier fruit, qui désignait l’aîné, avait un goût amer. (Fofana, 2005 : 230).

L’organisation de la société traditionnelle donne une place importante à l’aîné à cause de son âge : il est pour le puîné, celui qui vient après le père et la mère. De ce fait, il mérite un respect absolu. Il est autoritaire vis-à-vis de ses petits frères qui se soumettent aveuglément à ses commandements et doivent lui être serviables sans se plaindre au risque de subir la condamnation du groupe. Ce respect dû à l’aîné se répercute ainsi sur toute la société où plus les individus sont âgés, plus ils sont importants. Considérés comme plus expérimentés, ce sont eux qui décident de la voie à suivre par la communauté, leur décision ne devant souffrir d’aucune contestation. Aussi, à l’occasion du retour de Kindia de Tayoro, le narrateur souligne-t-il ce privilège accordé aux anciens dans la tradition qui est la référence à Biridoukou : « *Ici, les traditions sont un mélange de religion, de sagesse et de*

superstitions transmises par l'exemple, et qui commencent par le culte des anciens. Ces derniers sont au centre et à la périphérie de la vie de la communauté. » (Fofana, 2005 : 14).

Les anciens sont ainsi des gardiens de traditions qu'ils cherchent à perpétuer en les transmettant aux générations futures et en s'y agrippant fortement pour écarter tout ce qui est de nature à les déstabiliser. Cette défense d'une tradition de l'enfermement est incarnée par le vieux Seydou du village de Tékoya, personnage de *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016), décrit par le narrateur comme un grand conservateur, foncièrement hostile aux étrangers dont les manières de vivre le dérangent. Au sujet de son traditionalisme aveugle, Libar Fofana écrit : « *Il s'appuyait sur ses principes comme d'autres sur une canne, et avançait dans la nuit des traditions avec l'obstination d'un homme rempli de certitudes.* » (Fofana, 2016 : 24).

Ses principes sont comparés à une canne pour montrer qu'ils sont pour lui la base solide sur laquelle il s'appuie obstinément pour mener sa vie. Mais le narrateur verse ces principes dans une tradition qu'il assimile à la nuit à travers une métaphore pour montrer l'obscurantisme les caractérisant.

En ce qui concerne son hostilité face aux étrangers – chose qui renforce son obstination à vivre renfermé dans des traditions rétrogrades – nous lisons :

Le vieux Seydou n'aimait pas les étrangers. Il trouvait leurs mœurs étranges et leur bon sens discutable. Construire des maisons sur les meilleures terres à tubercules, n'était-ce pas la preuve d'un manque de bon sens ? En vérité, il s'accrochait à la terre et aux coutumes parce qu'elles le rendaient supérieur aux autres. (Fofana, 2016 : 24).

Le discours ainsi est révélateur du terreau de stigmatisation que sont ces villages où tout écart de conduite par rapport à ces coutumes rigides sera perçu comme une déviance à punir. Des personnages comme Bakari et Gando qui ne suivent pas l'exemple des anciens et veulent vivre en dehors de l'ordre établi, sont victimes de rejet.

Mais un autre détail frappe l'esprit du lecteur dans le passage que nous venons de citer. Quand il termine son propos par la phrase « *En vérité, il s'accrochait à la terre et aux coutumes parce qu'elles le rendaient supérieur aux autres* », le narrateur met l'accent sur la mentalité qui cause une stigmatisation fondée, non seulement sur le respect de l'ordre établi, mais aussi sur une hiérarchisation de la société : se sentir supérieur aux autres peut contribuer – même si ce n'est pas toujours le cas – à les éloigner, à les étiqueter et à les mépriser. Cette attitude produira à certains moments un discours dépréciatif à l'égard des individus sensés

appartenir à une hiérarchie inférieure à cause de leur origine comme le griot ou le forgeron, ou à cause de leur sexe.

Sur ce dernier point d'ailleurs, tout un discours existe, un discours des hommes sur les femmes, qui montre l'idéologie présidant au mépris et au rejet dont elles sont souvent victimes dans la société. Ce discours qui cite les idées reçues rappelle ce qu'écrit Ngo Mbai-Gweth Ndjicki sur la domination de l'homme dans les sociétés africaines fondées sur le patriarcat. Elle remarque, en effet, qu'« *en général, les sociétés africaines traditionnelles sont des sociétés patriarcales dans lesquelles le problème de la hiérarchie masculine et des tabous culturels se pose avec acuité.* » (Ngo Mbai-Gweth Ndjicki, 2009 : 13).

Le narrateur, le premier, corrobore ces propos en disant ce que les hommes pensent des femmes, la place qu'ils leur réservent. Il s'efforce de montrer que dans cet espace où la tradition est la base de la vie quotidienne, elles sont mal accueillies dans certaines familles dès leur naissance, les hommes souhaitant plutôt que leurs femmes accouchent d'un garçon que d'une fille. La naissance d'une fille ne suscite aucun engouement chez ces imbus de la tradition pour qui cet événement est synonyme de malheur, comme le ressent le vieux Seydou à la naissance de Khady :

Longtemps resté, faute d'héritier, la branche infructueuse de l'arbre familial, cet homme de traditions eut, à soixante ans passés, le malheur d'être le père d'une fille. Malgré les prières des anciens et les potions de deux marabouts réputés, le ventre de la seconde épouse ne donna plus rien. (Fofana, 2016 : 22).

L'expression « *eut le malheur d'être le père d'une fille* » montre la dysphorie qui règne à la naissance d'une fille dans une famille où des marabouts et les anciens ont été mis à contribution pour faire des prières afin qu'un héritier mâle naisse. La haine pour les filles est si ancrée chez le vieux Seydou qu'il assimile cette naissance à un malheur. Le narrateur revient encore par deux fois sur cette mentalité du vieux. En premier lieu, il souligne que la raison pour laquelle le vieil homme préfère les garçons aux filles est le fait que les premiers ont pour rôle de conserver le nom de la famille qu'ils communiqueront ultérieurement à leur progéniture : « *Le vieux Seydou eût préféré avoir un fils pour perpétuer le nom des ancêtres.* » (Fofana, 2016 : 28).

En second lieu, traduisant l'opinion dominante dans le milieu traditionnel où vit Seydou, il décrit la famille de celui-ci comme l'une de celles auxquelles « *un sort acharné*

inflige cinq ou six filles pour un garçon. » (Fofana, 2016 : 31). La féminité est toujours rattachée au malheur parce que sa présence est assimilée à un *acharnement du mauvais sort*.

Dès lors que les femmes sont des êtres mal aimés à leur naissance, des enfants acceptés par défaut, elles peuvent être réduites à des objets échangeables dont il faut se débarrasser contre quelque bien matériel considéré comme plus précieux. Les discours des personnages masculins du roman fofanaen sont beaucoup marqués par cette conversion de la femme en objet modal permettant d'acquérir une fortune ou de préserver son honneur. Ainsi, dès *Le Fils de l'arbre* (2004), Moriba, un vieil aveugle, met tout son espoir sur sa fille Bintou qu'il voit comme un bien qu'il compte fructifier. Il estime que cette fille pourrait être pour lui un moyen de se sortir de la pauvreté.

Mariées, des belles familles les traitent souvent comme une propriété collective au service de tout le monde. Elle est toujours cet objet négociable qu'on évalue en argent ou en bête de somme. En témoigne cette discussion entre Lansiné, son frère Fodé et leur oncle Djiba au sujet de Khady dont le mariage a servi à son père de payer une dette :

- Tu vas garder la fille pour toi seule, alors que nous avons sur elle les mêmes droits que toi. [...]
- Que propose-tu ? demanda Lansiné.
- Je propose qu'elle soit déduite de ta part du terrain.
- Comment on déduit une femme d'un lopin de terre ? demanda l'oncle.
- Ben... on trouvera un moyen, répondit Fodé. Y en a bien qui les échangent contre des chameaux.
- Convertissez la femme en chameaux, dit Lansiné d'un ton de reproche, et je vous dirai quelle parcelle elle vaut. (Fofana, 2016 : 44).

Le mépris vis-à-vis de la femme à travers son infériorisation par les hommes ne se limite pas au simple fait de la prendre pour un objet d'échange. Il faut ajouter à cet aspect un autre élément très important : le fait de ne la magnifier qu'en tant qu'objet sexuel. De ce fait sa fonction est limitée à la sexualité et à la maternité, ce qui contribue à nier tous ses autres atouts. La plupart des personnages masculins ne produisent sur elle un discours mélioratif que pour vanter son corps comme source de satisfaction de leur désir sexuel. En témoignent ces propos du griot flattant la beauté de Khady et décrivant ses rondeurs à Lansiné, son futur époux :

Elle est très belle. Elle est aimable et grosse. Elle est même plus dodue que Nanténèn, la femme de Kallou. Allah lui a donné beaucoup de graisse. Tu le sais, la graisse fait la femme. Et, comme tu le sais aussi, la femme fait l'homme. Un homme qui a une femme maigre est moins qu'un célibataire. (Fofana, 2016 : 41).

Une phrase du griot sonne comme une loi du milieu et enferme les femmes dans ce carcan de la sexualité et de la maternité : « *Tu le sais, la graisse fait la femme.* ». Ces propos supposent qu'aucune autre qualité de la femme ne saurait la définir si ce n'est le fait d'être grosse. Et pour montrer que ces propos du griot ne sont pas anodins et qu'ils sont partie intégrante d'une mentalité fortement ancrée dans le milieu, ils sont répétés par plusieurs personnages masculins. Ainsi, Lansiné, après avoir écouté le griot, se dit intérieurement : « *Je crois m'entendre [...] Les grosses sont fécondes* ». (Fofana, 2016 : 42). Fodé aussi est du même avis quand, à la mort de Lansiné, il revendique le droit de prendre Khady pour femme. Parlant à Hamidou qui veut lui disputer la veuve de leur frère commun, il dit : « *Tu sais que j'ai un faible pour les postérieurs éloquentes, [...] ceux qui palabrent en marchant. Regarde celui de ma femme...* » (Fofana, 2016 : 157). L'oncle Djiba le soutient en corroborant ses propos : « *Ça, c'est un cul. [...] A côté, celui de Khady est une noix de cola.* » (Fofana, 2016 : 157).

Pour faire de ce discours une règle générale suivie dans l'espace mis en scène par le roman fofanaen, le narrateur de *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (2012) déclare :

Dans ces contrées plus qu'ailleurs, les fesses des femmes jouent un rôle très important dans la séduction. Elles agissent plus directement que toute autre partie de leur corps sur le désir sexuel des hommes. [...] Mais le pouvoir d'ensorcellement d'un fessier est fonction de sa taille. Plus il est énorme, plus le déhanchement est lascif. Bien des hommes semblent envoûtés par le spectacle des deux lobes qui se croisent et se recroisent dans une danse langoureuse, une invitation silencieuse à une joute amoureuse. (Fofana, 2012 : 104).

Ces propos, en plus de montrer la réduction de la femme en objet sexuel, soulignent le fait dangereux qu'elle-même semble accepter cette situation et s'en accommoder. Libar Fofana ne manque pas de mettre en relief le fait que les femmes jouent le jeu des hommes quand elles se sentent observées par eux, exagérant leur déhanchement pour mieux montrer leurs rondeurs : « [...] *lorsque [les hommes] se retournent au passage d'une belle, ce n'est jamais pour admirer ses épaules, fussent-elles nues. Se sentant reluquées, certaines femmes ondoient du postérieur avec une science qui laisse songeur l'observateur le plus blasé.* » (Fofana, 2012 : 103).

L'intériorisation par les femmes du discours masculin dominant s'élève au point qu'elles ne se contentent pas d'y souscrire par ces déhanchements lascifs. Elles le citent et montrent ainsi une sorte d'acceptation de leur condition, une assimilation de la norme en vigueur dans leur milieu. Cette attitude justifie ce qu'écrit C. Venter (1995-1996) au sujet de la manière dont la femme est socialisée pour se soumettre : « *Les femmes sont souvent*

socialisées pour accepter les rôles qui sont définis par la communauté et les essais de les confronter mènent souvent à l'expulsion de la société. » (Venter, 1995-1996 : 61). Cette situation peut être illustrée par ces propos de la vieille Sarata cherchant à convaincre Bakari d'accepter la femme qui lui a été choisie en son absence : « *Bintou est une excellente épouse. [...] Elle est aimable, grosse.* » (Fofana 2004 : 20).

Ce discours rejoint celui des personnages masculins qui ne remarquent la femme que pour ses rondeurs, son charme. Parce qu'il est réducteur, il exprime l'abjection. Il montre que ce qui est dit de la femme africaine est bien conforme au constat fait par Baillargeon au sujet du lien qui existe entre l'abjection de la femme occidentale et sa réduction à la simple féminité traduite par la maternité.⁵¹ Selon elle : « *En effet, en étant réduite à sa fonction reproductrice par [les] sociétés occidentales, la femme devient abjecte — la femme, la féminité et la maternité.* » (Baillargeon, 2007 : 40).

Cette perception d'infériorité des femmes traduite par leur réduction en simple objet d'échange ou de source de plaisir sexuel est justement la cause pour laquelle le discours tenu par les hommes à leur égard est souvent dépréciatif et s'efforce à montrer le bien fondé du mépris qu'elles subissent. L'objectif est de faire en sorte que, par le discours, il soit établi une identité négative de la femme pour lui faire accepter la place et les rôles qui lui sont assignés. Ce discours est représentatif des idées reçues en vigueur dans la société traditionnelle, tendant à la décrire comme un être néfaste ou malhonnête digne de subir la souffrance. Comme le soulignent Amossy et Herscherberg Pierrot, parlant de ces défauts que l'on prête aux femmes, « *il ne s'agit pas là de traits innés définissant la féminité comme telle, mais des effets de la distribution sociale des rôles entre les sexes.* » (Amossy et Herscherberg, 2015 : 38).

Elles sont d'abord déclarées inutiles et bruyantes : « *Les femmes n'apportent qu'ennuis et bavardages.* » (Fofana, 2016 : 43). Ces propos rappellent la remarque faite par M. Yaguello au sujet de la hiérarchisation des discours masculin et féminin dans la société. Elle note que la parole féminine est toujours perçue comme inutile, insensée alors que celle des hommes a de la substance : « *Dans le discours masculin, la femme bavarde (de choses futiles) tandis que l'homme discute (de choses sérieuses).* » (Yaguello, 1978 : 51). Sur le même ton, Simone De Beauvoir dénonce cette réduction de la parole féminine dans le

⁵¹ La maternité est toujours liée à la sexualité à travers l'acte sexuel qui la provoque ou l'organe génital féminin qui est à la fois lieu du rapport sexuel et celui de l'accouchement.

discours masculin : « [la femme] *est artifice, bavardage et mensonge.* » (De Beauvoir, 1976 : 242).

À ce stéréotype de parler toujours pour ne rien dire, on ajoute au caractère des femmes l'égoïsme. Par ce trait de caractère Malick les définit, lui qui utilise l'argent de sa femme pour s'acheter un billet d'avion pour la France. Son opinion est traduite par ce monologue intérieur : « [Malick] *se demanda quel homme sensé aurait renoncé à la France pour une femme. Il se dit qu'elles étaient toutes égoïstes* » (Fofana, 2016 : 207).

Même ce qui aurait pu être une qualité –en dehors de leur rondeur – est transformé par le discours masculin dominant en défaut dont il faut se protéger. Ainsi, dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016), Lansiné fait part de son antipathie pour les filles souriantes sous prétexte qu'elles ont toujours une intention cachée. Il déclare ainsi à Djéli Moussa, le griot qui cherche à lui vanter les qualités de Khady pour qu'il l'accepte comme femme en contrepartie de la dette dont nous avons déjà parlé : « *Je n'aime pas les filles qui sourient tout le temps. [...] Une fille qui sourit sans raison a quelque chose à cacher.* » (Fofana, 2016 : 41). C'est dire que pour Lansiné, le sourire de la femme, au lieu d'être un signe de gentillesse, est une marque de sournoiserie, donc de malhonnêteté.

Il est loin d'être le seul à penser que la malhonnêteté est un trait caractéristique des femmes. Beaucoup sont les personnages masculins vivant dans cet espace marqué par la tradition qui pensent ainsi. Pour expliquer cette tendance qu'auraient les femmes à être malhonnêtes, on use de l'hyperbole pour parler de la difficulté à les comprendre. Ainsi, bien que vieux et considérés comme appartenant à des catégories définies comme détentrices de la sagesse (le vieillard et le griot), Seydou et Djéli Moussa font part de leur interrogation sur la manière dont fonctionne l'esprit des femmes :

- *Je ne comprends pas les femmes, soupira Seydou.*
- *Allah, Lui-Même, ne les comprend pas.* (Fofana, 2016 : 28).

Dans sa réplique, pour exagérer la complexité de l'esprit des femmes, qui serait la source de leur capacité à tromper et à se montrer malhonnêtes, Djéli Moussa tombe dans le blasphème en usant de cette hyperbole par laquelle il donne aux femmes la capacité de tromper même Dieu, leur créateur. Malick utilise le même procédé d'exagération sauf qu'au lieu de faire simplement cas de Dieu, il parle aussi de la capacité qu'auraient les femmes de tromper Satan, réputé pour sa grande malice. Il se dit intérieurement :

Je ne comprends pas les femmes. Ce qu'elles devraient dire, elles le gardent pour elles, et ce qu'elles devraient taire, elles le crient partout. Pourquoi elles font toujours le contraire de ce qu'elles devraient faire ? [...] Et il suppliait Allah de le croire. Tu ne connais pas les femmes, elles tromperaient le Malin. (Fofana, 2016 : 362).

Perçues comme malhonnêtes et promptes à la tromperie, ce sont les femmes qui sont accusées de tout désordre survenant dans les familles. C'est ainsi que quand le vieux Seydou se plaint du manque d'hommes dans sa famille, Djéli Moussa lui reproche d'avoir chassé son unique garçon pour avoir commis un inceste en couchant avec sa propre sœur. Pour le griot, en effet, seule la fille aurait dû être chassée parce qu'à son entendement, ce sont toujours les femmes qui portent préjudice aux hommes : « *Quant à ton fils, tu as eu tort de le chasser. On chasse les filles, pas les fils. Ce sont toujours les filles qui débauchent leurs frères. Toujours elles...* » (Fofana, 2016 : 184).

La même situation est en vigueur dans les couples : tout mal qui y survient est mis à l'actif de la femme. C'est notamment le cas en matière d'infidélité. Comme il est dit qu'il est de la nature des femmes de tromper, il est facile de les taxer d'épouses insoumises et livrées à la débauche, même s'il est évident pour l'homme que son propos à ce sujet est dénué de tout fondement. Ce cas de figure peut être illustré par l'accusation portée par Lansiné contre sa femme Khady. La poussant dans les bras d'un autre homme pour avoir un héritier parce que stérile lui-même, il se dit cocufié et fulmine contre celle qu'il accuse désormais de penchant pour l'insubordination et la débauche. Le narrateur présente son discours sous la forme d'un monologue intérieur qui souligne tout son sérieux :

Allongé sur le dos, [Lansiné] se mit à réfléchir. Cette pute pense m'avoir berné, se dit-il. D'abord, elle m'a fait croire qu'elle ne voulait pas pour endormir ma méfiance. Puis elle a joué à la femme dévouée qui est prête à tout pour son mari. Si elle avait refusé, je l'aurais respectée. Comment le puis-je, à présent ? [...] Elle me prend vraiment pour un imbécile. Qui voudrait d'une femme qui se laisse monter par un inconnu ? Dès que naîtra mon fils, je la répudierai. C'est dans la nature des femmes de tromper leur mari. (Fofana, 2016 : 137).

Dès lors que la débauche est reconnue comme inhérente aux femmes parce qu'elles sont taxées de trompeuses par nature, les maladies que le sens commun lie à l'infidélité leur sont aussi imputées. Ce sont elles qui seraient ainsi à l'origine de la pénétration des maladies sexuellement transmissibles dans les foyers, même si le contraire est clairement établi. Aussi, quand Lansiné meurt du Sida, son petit frère Hamidou accuse-t-il Khady de l'avoir contaminé malgré les protestations de son demi-frère Fodé qui rappelle que leur frère fréquentait des prostituées à Conakry après le décès de sa première femme.

Ailleurs, dans *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007), c'est Gassimou, un personnage extrêmement malhonnête et lâche, qui accuse sa femme de l'avoir contaminé de la gonococcie couramment appelée « chaude-pisse ». Mais plutôt que de le faire parler, le narrateur se charge de rapporter ce qu'il pense en ces termes :

Le souvenir d'une chaud-pisse ajouta à [la] colère [de Gassimou]. Il n'avait jamais su qui la lui avait refilée, et en avait du ressentiment contre les femmes. Elles étaient sûrement plus perverses que les hommes puisque la chaude-pisse s'attrapait par elles. Il déduisit de cette vérité que le vice était inhérent à la nature des femmes et se sentit supérieur. (Fofana, 2007 : 44).

Mais ce n'est pas tout : comme il arrive souvent que certains couples rencontrent des difficultés pour la procréation, les femmes sont ici aussi considérées comme responsables de l'anomalie. La stérilité serait un handicap qui ne touche que les femmes. C'est cette thèse que Lansiné tente de valider en parlant à Khady bien qu'il sache réellement que c'est lui qui est dans l'incapacité de faire un enfant. Il le lui dit au prix d'une grande contradiction qui n'échappe pas au lecteur :

J'ai une chose très importante à te dire... L'un de nous deux est stérile... [...] ça ne peut être moi...ça ne doit pas être moi. J'ai déjà été marié deux fois... Tu le sais... Quinze années d'efforts inutiles... [...] J'ai besoin d'un héritier. Malheureusement, la seule solution que j'ai trouvée est que tu sois fécondée par un autre. (Fofana, 2016 : 127).

Les expressions « *ça ne peut être moi* » et « *ça ne doit être moi* » ainsi que la manière de les enchaîner –une progression qui va de l'impossibilité (*ne peut être*) à l'interdiction (*ne doit être*), montrent l'acharnement de Lansiné et sa volonté de rejeter coûte que coûte la faute sur sa femme.

Avec toutes ces fautes imputées aux femmes, il n'est pas étonnant que le discours tenu à leur sujet comporte aussi un appel à la violence, une violence hautement teintée d'arbitraire. Aussi voit-on Gassimou s'en vouloir de ne pas être en mesure de rosser sa femme Djénaba de temps en temps parce qu'il craint des représailles venant de son beau-père Amara, le gendarme : « *Bon sang ! [...] si seulement je pouvais la tabasser une seule fois.* » (Fofana, 2007 : 43).

Outre la condition de la femme, les stéréotypes que véhiculent le discours du narrateur et celui des personnages, montrent l'ignorance caractéristique du milieu rural. Cette ignorance qui est l'une des causes du rejet dont sont victimes des d'individus comme certains malades ou handicapés, prend surtout la forme d'un manque d'information des villageois sur l'existence, la nature et la forme de contamination de ces maladies ou malformations. Ainsi,

par le discours du narrateur, nous avons vu que la lèpre de Sali n'a pu être détectée que par l'intermédiaire d'un voyageur, les villageois ignorant tout de cette maladie.

La même ignorance entoure le tétanos. Dans *Le Diable Dévot* (2010), en effet, l'imam Galouwa, déçu de la vie, se coupe le front avec un couteau rouillé. La blessure est infectée et il tombe malade. Tous les signes indiquent qu'il est atteint de tétanos. Mais les villageois pensent autrement. Pour eux, l'imam déchu est frappé par un démon. Alors, ce qu'il faut pour le guérir de ce mal occulte, ce sont les versets du Coran au lieu de recourir aux produits réellement indiqués dans de telles circonstances : « *Quand il se tordait de douleur, en proie à des spasmes violents, l'un d'entre eux récitait un verset du Coran pour chasser le démon qui l'habitait. Mais ce démon, que l'homme blanc appelle « tétanos », nécessitait un tout autre remède.* » (Fofana, 2010 : 105).

Pour mieux marquer cette ignorance de la maladie dont souffre Galouwa, l'auteur crée une contradiction entre le premier et le second diagnostic posé par les villageois. S'ils avaient fait cas d'un démon au départ, ils parlent encore du paludisme. Et en même temps que le diagnostic, le remède change comme le montre cette conversation entre Garangué et ceux qui s'occupent du malade :

- *Par Allah ! De quoi souffre-t-il ?*

- *Du paludisme. Nous lui donnons une potion à base d'acacia. D'ailleurs il va beaucoup mieux.* (Fofana, 2010 : 144).

La seconde ignorance entoure le Sida. Les villageois de Tékoya estiment que ceux qui en sont atteints sont condamnés à mort à moins que Dieu les guérisse miraculeusement. Ainsi, aux exhortations de Onkul, venu de Conakry pour tenter de sortir Khady de l'isolement dans lequel l'a mise son père parce que soupçonnée d'être porteuse du sida, le vieux Seydou répond, catégorique : « *Si elle est malade, alors elle est déjà condamnée puisqu'il n'y a pas de remède. Tous ceux qui ont cette maladie n'ont rien d'autre à faire qu'à attendre la mort. Seul Allah peut la sauver...* » (Fofana, 2016 : 174).

Mais le mal ne se limite pas là. Comme pour le tétanos, les villageois pensent pouvoir poser un diagnostic par une simple observation du malade, et refusent de l'envoyer chez un médecin à temps. Ils se fient à son apparence et aux douleurs qu'il ressent pour poser un diagnostic purement fantaisiste. Dans le cas de Lansiné par exemple, quand, à sa mort, le

médecin demande une autopsie avant de rendre le corps à ses frères⁵² parce qu'il ignore de quoi il est mort, ceux-ci se hâtent de répondre qu'il est mort de paludisme et de tuberculose. (Fofana, 2016 : 154).

À cette ignorance s'ajoute le fait qu'à l'image de ce qui est fait pour le tétanos de Galouwa, ici aussi, c'est la famille ou l'entourage qui s'improvise médecin. Et les remèdes sont toujours les mêmes. Il est donné à Lansiné des infusions à boire malgré leur inefficacité.

Tous ces comportements corroborent le jugement du narrateur qui, assumant une fonction évaluative « *centrée sur les valeurs [et manifestant] le jugement qu'[il] porte sur l'histoire, les personnages ou le récit* » (Reuter, 2007 :44), résume l'ignorance des villageois sur le sida par ces mots : « *Dans le pays, on parlait du sida depuis presque vingt-cinq ans. Mais, un quart de siècle, c'est très court pour faire évoluer les mentalités de paysans illettrés aux idées conventionnelles.* » (Fofana, 2016 : 174).

Il ressort de cette analyse du lien entre discours et espace dans le roman fofanaen qu'il existe une volonté de mettre en scène les opinions répandues dans la société africaine traditionnelle et qui favorisent ou prouvent la stigmatisation de certains types d'individus. Cette mise en scène s'opère à travers l'utilisation par les personnages qui occupent l'espace décrit ou par le narrateur qui rend compte du fonctionnement de cet espace de paroles figées renvoyant à un discours courant dans nos sociétés, d'où l'utilisation des notions de stéréotypes et d'idées reçues dans notre analyse.

Mais la mise en scène de l'espace dans le roman fofanaen permet aussi de mettre en exergue sa segmentation qui en fait le symbole des clivages y existant : les marginaux ont leur espace à eux comme les « normaux » ont le leur. La sous-section qui suit se consacre à l'analyse de cette dimension symbolique du cadre spatial dans l'univers romanesque de Libar Fofana.

4.1.2 La double fonction de l'espace : lieu d'exclusion et de refuge

Le cadre spatio-temporel construit par un auteur donné est souvent porteur d'une signification qui va au-delà de la simple création d'un cadre de déroulement du récit. Il est parfois porteur d'une valeur idéologique. Il entretient aussi un rapport étroit avec la nature

⁵² Lansiné est mort juste après son admission à l'hôpital Donka. De ce fait, c'est seulement après l'autopsie qu'il se révélera qu'il est mort de sida.

des personnages mis en action. Il existe en fonction de ce que l'auteur a voulu qu'il soit, en rapport avec le message qu'il veut passer, comme le note A. Coulibaly : « *L'espace romanesque n'est pas une donnée objective, brute, dénuée de toute influence. Son traitement subit des influences. Il est créé par l'écrivain en fonction de ce qu'il a choisi de dire.* » (Coulibaly, 2010 : 104).

En effet, le lieu où habite un personnage ou les espaces qu'il fréquente régulièrement fournissent des informations sur sa personnalité (le métier pratiqué, le comportement, le statut social, etc.) et la place qu'il occupe dans la sphère sociale à laquelle il appartient. Dans l'analyse de l'espace représenté par Libar Fofana, il est utile d'établir une relation entre l'espace occupé et/ou fréquenté par les personnages et leur situation pour voir dans quelle mesure sa construction participe d'une poétique de l'abject.

L'espace fofanaen est représentatif du clivage en vigueur dans la société qu'il décrit. Aussi existe-t-il dans tous ses romans un espace de référence habité par ceux qui sont porteurs de l'opinion dominante et dont ils cherchent à exclure tous les individus perçus comme « différents ». Cette expulsion des individus « abjects » de la partie de l'espace considérée comme un sanctuaire à sauvegarder, se manifeste dès *Le Fils de l'arbre* (2004), par une remarque de Youssoufou qui interpelle ironiquement Bakari en ces termes : « *Bonjour, mon père ! [...] Vous êtes l'étranger qui habite chez les vertueux ?* » (Fofana, 2004 : 65).

Cette question symbolise la division de l'espace dans ce roman entre un endroit jugé pur et un endroit perçu comme impur occupé par ceux que la communauté a expulsés. En fait, l'espace que Youssoufou désigne par l'expression « *chez les vertueux* » est le centre de Dioulabougou où il vivait auparavant avec sa mère. Mais en tant qu'enfant naturel, sa mère et lui subissent les mauvais regards et les sarcasmes de la société qui les considère comme étant impurs : la femme pour avoir commis la fornication et l'enfant pour être né de cet acte prohibé par la culture et la religion des villageois. Harcelés de toutes parts, ils fuient cet espace pour aller se réfugier au-delà du fleuve. Dès lors ce fleuve fonctionne comme une frontière qui sépare Bintou et son enfant du monde des « normaux » eux qui mettent d'ailleurs tout en œuvre pour les tenir à l'écart, comme le souligne cette réponse de Youssoufou à Bakari lui demandant pourquoi il appelle les autres, « *vertueux* » :

Pour eux [les vertueux], nous avons tous les défauts. Ma mère et moi ne trouvons aucune grâce à leurs yeux. Rien ne peut nous racheter. Tenez, par exemple, pendant la saison sèche, quand

le niveau de l'eau est très bas, je viens pêcher parfois de ce côté-ci du fleuve. Il y a plus de fond. Quand ils m'aperçoivent sur leur rive, ils vont se baigner très haut en amont pour ne pas répondre à mon salut ou accepter un poisson. Mais je crois que nous leur rappelons qu'on n'est pas propre parce qu'on a pris un bain. (Fofana, 2004 : 66).

Ces propos montrent tout l'enjeu de ce fleuve-frontière où se rencontrent deux types d'individus occupant chacun une rive en fonction de son statut social. Youssoufou, l'exclu tente un rapprochement avec « les vertueux » en s'aventurant jusque sur leur rive, les saluant et leur offrant même du poisson. Mais ces derniers, pour lui montrer qu'il n'est pas « pur » comme eux et qu'ils ne l'acceptent toujours pas dans leur environnement, le fuient pour aller en amont du fleuve. Cette réaction revêt une signification dans la mesure où aller à l'amont et non en aval du fleuve montre une volonté de maintenir le rapport hiérarchique haut/bas qui sous-tend la relation entre « normaux » et « abjects ». En occupant la partie supérieure du fleuve donc, « les vertueux » envoient un message clair à Youssoufou pour lui signifier qu'il n'est pas leur égal et qu'en aucun cas, ils ne pourront partager son espace ; quoi qu'il fasse, ils occuperont toujours la position la plus élevée. C'est dire que pour les marginalisés et les exclus, il y a des lieux qui leur sont interdits, où les détenteurs de l'opinion dominante ne veulent pas les voir.

Dès lors qu'ils ne sont pas acceptés dans les milieux qu'ils sont jugés indignes d'occuper, les individus frappés par l'abjection occupent de nouveaux espaces qui portent leur marque et jouent un rôle ambigu : espaces de refuge, ils sont aussi espaces d'exclusion. La principale caractéristique de ces nouveaux espaces est leur érection en zones spéciales situées en périphérie par rapport à la zone centrale occupée par les « normaux ». Ils isolent ainsi les individus « abjects » du reste du groupe. Ces zones spéciales revêtent deux formes : celles qui sont institutionnalisées et celles qui ne le sont pas mais révèlent tout de même une exclusion.

Les zones spéciales institutionnalisées sont familiales ou étatiques. Les zones spéciales relevant de l'institution familiale sont tous ces lieux choisis par une autorité parentale de la personne stigmatisée en vue de la cacher de la vue du public pour éviter de s'attirer les sarcasmes du voisinage. Elles concernent également les lieux d'isolement de certains malades par leur famille par crainte de la contagion ou de la honte. Ces deux cas de figures sont tous présents dans le roman fofanaen où l'ignorance et l'intolérance poussent des familles à enfermer certains de leurs membres qu'ils pensent ne pas –ou plus– être à même de leur donner une image positive au sein de la communauté. Des personnages comme Sali,

la lèpreuse, les sœurs siamoises Hawa et Ramatoulaye ainsi que Khady, sont une illustration de ce genre de situation.

Sali et Khady subissent l'isolement pour les mêmes causes et le vivent d'une façon quasi identique : leur isolement vient de la peur de la contagion et prend la forme d'un éloignement décrété par les proches. En effet, la première est évitée par ses amies et obligée de dormir seule dans une case dès qu'elle est reconnue comme porteuse de la lèpre et la deuxième est enfermée par son père dans une cahute parce que soupçonnée d'être porteuse du sida.

Mais si dans le cas de Sali l'éloignement peut se justifier par la réalité d'une possible contagion par le contact, dans celui de Khady l'ignorance joue un grand rôle. Déclarée malade sans diagnostic, elle devient une personne dont il faut s'éloigner. Le griot, en médecin improvisé se fiant à la rumeur, décrète l'isolement en assimilant le sida à la tuberculose pour ce qui est de leur mode de contamination : « *Il faut l'emmener dans une pièce et lui faire boire de l'eau d'acacia et de tamarinier. Son contact est très dangereux. Il ne faut pas la toucher, et elle ne doit utiliser ni les mêmes bols ni les mêmes latrines que vous.* » (Fofana, 2016 : 173).

Dans les deux cas, un espace spécifique est imposé aux jeunes femmes à cause de leurs maladies qui poussent leurs familles à les rejeter. La situation des deux siamoises Hawa et Ramatoulaye (ou Toumbou) est quelque peu différente. Elles ne subissent pas l'isolement à cause de la maladie. Elles sont cachées à la vue du public à cause de leur prétendue monstruosité. Dès leur naissance et la fuite de leur père, le frère de ce dernier qui hérite de leur garde, faute de pouvoir les tuer, veut les rendre invisibles pour ne pas être la risée du village. Il pense d'ailleurs qu'en laissant ces filles à la vue du public, il perdrait l'avantage de marier son fils à une fille de bonne famille. Alors il prend la décision non seulement de les isoler, mais aussi de faire garder le secret de leur existence à la nourrice qu'il engage : « *Son frère disparu, Biro hérita de la tutelle des enfants. Il réussit à persuader les anciens de cacher les siamois au fond d'une case pour éviter de transformer le village en une foire aux monstres.* » (Fofana, 2012 : 19).

Quant aux zones spéciales qui sont des institutions étatiques, elles prennent souvent la forme de ce que Goffman décrit comme « *un lieu retiré [...] créé contre la volonté de ceux qui s'y trouvent et qui y ont été administrativement concentrés en raison de leur stigmat.* »

(Goffman, 1975 : 101). Ces institutions ont le même caractère périphérique et isolant pour l'individu stigmatisé que celles qui relèvent de l'autorité familiale, comme le note M. Foucault qui nomme quelques-unes d'entre elles :

[...] l'asile psychiatrique, le pénitencier, la maison de correction, l'établissement d'éducation surveillée, et pour une part les hôpitaux, d'une façon générale toutes les instances de contrôle individuel fonctionnent sur un double mode : celui du partage binaire et du marquage (fou-non fou ; dangereux-inoffensif ; normal-anormal) ; et celui de l'assignation coercitive, de la répartition différentielle (qui il est ; où il doit être ; par quoi le caractériser, comment le reconnaître ; comment exercer sur lui, de manière individuelle, une surveillance constante, etc. (Foucault, 1975 : 201).

Il est toujours question dans les deux types d'institution de marginalisation d'actions centrées sur le corps qui subit diverses pressions, qu'il faut priver de quelque chose, traquer, discipliner ou réformer, selon les situations, de sorte que Foucault fait cas de l'existence en leur sein d'une « économie politique du corps ». Il remarque ainsi que

même s'ils ne font pas appel à des châtiments violents ou sanglants, même lorsqu'ils utilisent les méthodes « douces » qui enferment ou corrigent, [dans les systèmes punitifs], c'est bien toujours du corps qu'il s'agit – du corps et de ses forces, de leur utilité et de leur docilité, de leur répartition et de leur soumission. (Foucault, 1975 : 30).

Mais, à la différence des institutions familiales, celles qui relèvent de l'Etat ont une existence administrative et sont donc dotées de structures et d'un personnel qui assurent leur fonctionnement. Elles sont organisées de sorte à entrer dans un système social global où des rôles sont assignés à chaque instance. Des acteurs formés au rôle qui leur est dévolu leur sont affectés, des acteurs dont l'activité est permanente ainsi que le remarque Foucault : « *surveiller devient alors une fonction définie, mais qui doit faire partie intégrante du processus de production ; [...] un personnel spécialisé devient indispensable, constamment présent.* » (Foucault, 1975 : 177). Ces zones spéciales de marginalisation revêtent trois formes dans le roman fofanaen : l'internat, la prison et l'hôpital.

Pour ce qui est de l'internat, il est spécifiquement construit pour regrouper les enfants naturels métis, un type d'enfants porteurs de stigmaté. En effet, dans un milieu fortement influencé par la tradition, les enfants naturels sont mal vus, surtout si, à cette « tare », s'ajoute le fait d'être le fruit de l'union entre une femme noire et un Blanc : l'enfant ne peut bénéficier ni de l'affection des parents de son père qui voient en lui un nègre, ni de celle des parents de sa mère qui le considèrent comme une honte apportée par leur fille. Alors l'administration coloniale prend la décision de regrouper tous ces indésirables que la société ne veut pas adopter dans deux centres dont l'un est réservé aux garçons et l'autre aux filles :

Les administrateurs coloniaux avaient créé dans les préfectures de Mamou et de Pita deux établissements à l'intention exclusive des enfants naturels abandonnés et ayant du sang européen ou libanais. Les garçons étaient reçus à l'internat de Mamou, et les filles à celui de Pita, aux frais de l'Etat colonial, jusqu'à leur admission à l'école primaire supérieure Camille-Guy de Conakry, où cette ségrégation prenait fin. (Fofana, 2007 : 13).

Fotédi séjourne dans l'établissement de Mamou avant de rejoindre la prison qui est le second type de zone spécialisée à caractère administratif pour exclus évoqué par Libar Fofana. Considéré comme un criminel, un individu qu'il faut isoler à cause de sa dangerosité, après avoir assassiné un mendiant, Fotédi est enfermé dans une prison, un bâtiment vétuste où il est transféré nuitamment : « *Entraîné par le poids de son baluchon, il s'écroula dans la poussière. Il se leva lentement et considéra le bâtiment crasseux où on l'avait transféré au cours de la nuit.* » (Fofana, 2007 : 13).

Tayoro, l'un des protagonistes de *Nköro* (2005), partage le même sort. Accusé d'être un assassin, le jeune homme est harcelé par la milice et la police qui le pourchassent à travers la ville de Kindia où il avait trouvé refuge. Traqué comme un dangereux criminel, il est arrêté, enfermé et torturé dans la prison de la ville.

Telle est également la situation de Maciré. Après avoir tué son ancien amant pour préserver sa fille de la pédophilie, elle est transformée en monstre par la justice qui ne retient que son crime et en oublie le mobile. Elle est internée comme tout individu dangereux pour, pense-t-on, protéger la société d'une femme capable d'ôter la vie à un homme.

À côté de la prison, l'hôpital fonctionne en lieu d'enferment et d'isolement au service de l'Etat. En effet, l'hôpital constitue avant tout une institution qui a pour mission de sauver des vies en administrant aux malades qui s'y rendent des soins adéquats pour soulager leur mal. Cette fonction s'est ajoutée à une première qui était de fournir protection aux pauvres et aux mendiants ainsi qu'une éducation adéquate à leurs enfants. L'hôpital devait permettre par ailleurs, en servant de lieu d'enferment de ces couches misérables, de débarrasser la ville de ces encombrements humains et d'épurer les mœurs sociales. Tel est le constat de M. Foucault (1972) qui note que dans le cadre de la France par exemple, l'Hôpital général de Paris est créé par Louis XIII avec la volonté de juguler la pauvreté, la mendicité et l'oisiveté. Il lui donnait pour mission d'enfermer, de contrôler ces couches vulnérables que la Police n'avait pas pu rendre invisible et de former leurs enfants la vie chrétienne tout en leur offrant un métier pour subsister. Aussi, lit-on :

Le grand désir que nous avons toujours eu de pourvoir aux nécessités des mendiants comme les plus abandonnés de procurer leur salut par les instructions chrétiennes et d'abolir la mendicité et l'oisiveté en élevant leurs enfants aux métiers dont ils seraient capables nous avait fait établir l'Hôpital général en notre bonne ville de Paris ... (Foucault, 1972 : 565).

Le grand afflux de pauvres vers cet hôpital est si considérables qu'ordre est donné par le roi dans l'Edit d'avril 1657 d'en établir un équivalent dans toutes les grandes agglomérations pour mieux gérer le problème. Il ajoute ainsi :

Ordonnons, voulons et nous plaît qu'en toutes les villes et gros bourgs de notre Royaume où il n'est point encore d'Hôpital général établi, il soit incessamment procédé à l'établissement d'un Hôpital et aux Règlements d'iceluy, pour y loger, enfermer et nourrir les pauvres mendiants invalides, natifs des lieux ou nés de parents mendiants. Tous lesquels mendiants seront instruits à la piété et religion chrétienne, et aux métiers dont ils pourraient se rendre capables... (Foucault, 1972 : 565-566).

Mais l'Hôpital général ne revêtra pas toujours que cette fonction de bons offices d'aide aux pauvres et aux malheureux par l'assistance et la guérison des maladies qui s'y ajoutera. Il arborera souvent aussi le visage d'un régime pénitentiaire par la prise en charge des types particuliers de malades souffrant d'affections largement stigmatisantes à l'image de la folie ou de certaines maladies infectieuses avec pour but de les soigner et de les corriger. Ainsi, à l'Hôpital général de Paris, selon Foucault, il sera affecté des malades considérés comme fautifs à l'égard de la société. Leur admission en ce lieu a à la fois un but curatif et correctionnaire :

L'Hôpital général doit donc recevoir les « gâtés », mais il ne les accepte pas sans formalités ; il faut payer sa dette à la morale publique, et on doit s'être préparé, sur les chemins du châtement et de la pénitence, à rentrer dans une communion dont on a été chassé par le péché. On ne pourra donc être admis au quartier du « grand mal » sans une attestation : non pas billet de confession, mais certificat de châtement. Ainsi en a décidé, après délibération, le bureau de l'Hôpital général, en 1679 : « Tous ceux qui se trouvent attaqués du mal vénérien n'y seront reçus qu'à la charge d'être sujets à la correction, avant toute chose, et fouettés, ce qui sera certifié par leur billet d'envoi » (Foucault, 1972 : 97).

Dans sa configuration actuelle, l'hôpital n'a plus la prétention de réformer moralement ses occupants souffrant d'affections stigmatisantes ; il ne se donne pas pour mission de punir quelque faute que ce soit. Il reste désormais concentré sur les soins procurés aux malades. Mais pour autant il ne s'est pas départi de son image de lieu d'enfermement, d'isolement et d'exclusion parce qu'il est encore un endroit séparant personnes saines et personnes malades. Aussi, certains de ses services abritant souvent des malades particuliers font encore l'objet d'une certaine appréhension.

L'œuvre de Libar Fofana fournit bien une illustration de cet état de fait. Ainsi, *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (2012) évoque l'existence dans l'hôpital où se rendent les sœurs siamoises d'un bâtiment réservé aux malades en phase terminale, que les médecins estiment condamnés. Ce bâtiment, ou du moins cette zone spéciale à l'intérieur de l'hôpital se situe au fond de la cour. Ce qui n'est pas sans rappeler les clivages observés dans l'occupation de l'espace : les abjects, puis qu'ils portent un stigmate, sont repoussés vers la périphérie, dans un endroit où leur stigmate est caché pour ne pas gêner. Au sujet de ce bâtiment, le texte dit : « *Au fond de la cour, près d'un antique fromager, se trouvait un petit bâtiment que des internes cyniques avaient baptisé « le pavillon des incurables ». Deux hommes et une femme y attendaient la mort. La femme et l'un des hommes étaient sans famille.* » (Fofana, 2012 : 169).

Le personnel soignant lui-même, par le discours, contribue à faire de ce bâtiment, un espace stigmatisé. En le désignant par l'expression « pavillon des incurables », en effet, ils contribuent à en faire un lieu redouté sur lequel est posé un regard craintif. Il devient un espace dégoûtant que personne ne veut fréquenter. Ceux qui y sont amenés par la force des choses connaissent bien leur situation et l'expliquent aux rares personnages qui surmontent leur peur pour venir les y trouver. Ainsi, quand Hawa demande à la femme y internée : « *Pourquoi t'ont-ils mise dans ce bâtiment avec... les autres ?* » (Fofana, 2012 : 178), celle-ci répond, résignée : « *Ils m'ont dit qu'il n'y avait pas de place ailleurs. Mais j'ai compris qu'ils mettaient ici ceux qu'ils ne pouvaient soigner, ceux dont le traitement était interrompu faute de médicament ou d'espoir de guérison.* » (Fofana, 2012 : 178).

« Le pavillon des incurables » fonctionne comme un espace d'enfermement par le fait qu'il est occupé par des « condamnés à mort », non pas par un juge, mais par le corps médical qui décide dans cet endroit. C'est certainement à cause de pareille situation que F. Paravy inclut l'hôpital dans ces espaces qu'elle compare au milieu carcéral quand elle écrit : « *La prison a des « lieux-satellites » (hôpital, palais de justice, cercle) qui apparaissent comme des « copies plus ou moins euphémisées du modèle central.* » (Paravy, 1999 : 198).

Ce qui institutionnalise ces zones créées expressément par la famille ou l'Etat pour isoler ceux qu'ils perçoivent comme indésirables, c'est le fait qu'elles soient l'œuvre d'une autorité dont le pouvoir est d'acter explicitement par les actions et le discours le fractionnement de l'espace. Tel n'est pas le cas du second type d'espace occupé par ces « indésirables », espace non institutionnalisé. En effet, aucune autorité n'a usé de son

pouvoir pour les y installer. La seule intervention de l'autorité est le fait de décider de les exclure de l'espace central sanctuarisé que l'on veut préserver de la souillure ou le fait de poser des actes qui les obligent à fuir : c'est ainsi le cas de ceux qui ont commis une faute morale vis-à-vis de leur communauté. En cela, la situation que vivent des personnages comme Bintou, son fils Youssoufou et Tayoro ou encore Héra sont illustratifs de l'occupation de ce que nous appelons zones spéciales non institutionnalisées.

Si la grotte de Bintou et de son fils leur sert de refuge, les espaces qui semblent les plus sûrs pour Tayoro sont ceux où il ne peut côtoyer personne. Aussi, choisit-il une fois, sentant qu'il va se faire rattraper par la police, de se cacher dans « *un fossé où stagnaient des eaux usées* (Fofana, 2005 : 171), puis sous *une vieille remorque qui avait basculé de l'un de ses supports de pierre*. » (Fofana, 2005 : 184) et enfin au cimetière de Wondima.

Quant à Héra, les toilettes constituent la zone de travail qui lui est imposée : *Elle devait [...], quand un client le souhaitait, s'offrir à lui dans cette puanteur*. » (Fofana, 2010 : 41-42).

Chez les mendiants, la rue est avant tout le cadre qui s'offre à eux comme premier point de chute, comme ces enfants abandonnés par leurs familles ou ces orphelins errants « *privés de maison, de famille et d'amour, devenus des parias et des marginaux, ils traînaient leurs misères dans les rues de la capitale*. » (Fofana, 2016 : 33-34).

La « rue », est l'environnement des routes largement fréquentées où les mendiants peuvent tendre la main et profiter de la charité de quelques passants. Ces rues sont souvent situées à proximité de lieux publics accueillant des personnes supposées « compréhensives » de leur situation et plus sensibles pour la charité : les malades ou les fidèles se rendant à la mosquée. Ainsi, dans *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007), le lieu privilégié par les mendiants est l'environnement de l'hôpital Donka. Ils sont agglutinés sous un fromager situé à la devanture de ce centre hospitalier.

Un autre espace donnant à la rue, occupé par les mendiants, est la terrasse des boutiques qu'ils investissent la nuit. Ils s'y couchent, souvent sur des cartons, à même le sol, prenant soin de se lever tôt et de partir avant que le boutiquier ne vienne ouvrir son commerce le matin. Ainsi, devant une boutique, l'orphelin Bouya, portant sa petite sœur, vient se réfugier : « [Bouya] *alla s'asseoir à l'ombre, sur la terrasse poussiéreuse d'une boutique peinte à la chaux teintée de bleu, et s'adossa à un pilier carré qui soutenait le toit*. » (Fofana,

2016 : 32). La devanture de cette boutique est d'ailleurs l'endroit où Salifou, un enfant fuyant la maltraitance que lui inflige son père, et son chien vont le retrouver.

L'espace occupé par les mendiants n'est pas fixe. Si les bords de rue sont utilisés dans la journée pour mendier, l'environnement de certains édifices est utilisé comme dortoir. Fotédi résume mieux l'habitat du mendiant (et du fou aussi). En effet, quand Gassimou lui demande : « *Pourquoi ne rentres-tu pas chez toi ? elle est où, ta maison ?* » (Fofana, 2007 : 42), il répond : « *C'est dehors, ma maison.* » (Fofana, 2007 : 42).

La situation décrite par Fotédi est incarnée par la mendicante-lépreuse Sali qui, bien que faisant du « *creux d'un fromager qui se trouve à la Minière* » (Fofana, 2007 : 142) sa résidence principale, est obligée par son handicap de dormir trois nuits successives dans une ancienne étable.

Le seul espace fixe occupé par les mendiants est une sorte de pauvre refuge que le texte désigne par « la cour aux mendiants » pour spécifier leur habitat rudimentaire : « *Après le départ de Balamori, Sali mit son bébé au dos et se rendit à la cour aux mendiants. Cette cour se trouvait au milieu d'un amas de huttes construites près de l'Ebène, un vieil atelier de menuiserie et de sculpture.* » (Fofana, 2007 : 66).

Un autre élément important est la construction par Libar Fofana d'un espace exclusif pour les femmes. Si cet espace n'est pas institutionnalisé, il dit implicitement comment la société patriarcale soumet la femme. Celle-ci ne jouit pas des mêmes prérogatives que les hommes qui ne l'admettent pas dans certains espaces où se discutent d'affaires importantes. Son apparition dans ces milieux dérange. Du coup elle est repoussée et c'est ce qui la range dans le groupe des identités minoritaires « abjectées ». Les femmes sont, la plupart du temps, repérées dans l'environnement du foyer conjugal où elles effectuent des tâches ménagères. Si elles ne sont pas à la cuisine, elles sont près du puits ou nettoient la maison et ses environs. En tout cas, on les voit rarement hors de la cour familiale. Elles sont une sorte de gardienne de maison. L'œuvre de Libar Fofana construit ainsi à partir de l'espace réservé à la femme un champ lexical du ménage à travers des expressions qui reviennent souvent.

Bakari, par exemple, a beau réfléchir, la seule image qu'il a de sa mère est celle d'une femme à la cuisine « *entourée de fumée et soufflant sur les braises, les yeux rouges [et semblable à] une vieille marmite* ». (Fofana, 2004 : 78). La fréquence de la mère de Bakari dans la cuisine lui donne la figure d'une marmite. A travers la fixité de la femme dans

l'espace, son statut de personne semble disparaître parce qu'elle devient un objet immobile, toujours là, servant à la même chose : préparer des mets pour l'homme.

Le personnage de Bintou aussi apparaît pour la première dans *Le Fils de l'arbre* (2004), en relation avec la cuisine et la marmite. Son nom n'est pas évoqué au départ. Elle est présentée comme une fille quelconque qui « *allait d'une marmite à l'autre, une spatule à la main* » (Fofana 2004 : 16) au moment où les hommes discutent au dehors.

Un contraste apparaît dans ces propos : les hommes discutent dans un espace ouvert, le dehors, synonyme de liberté alors que la femme est coincée dans l'espace fermé de la cuisine, symbole de sa soumission. Cette image de la femme dans la cuisine devient d'ailleurs une sorte d'obsession pour Libar Fofana qui la reprend dans quatre autres de ses romans. Aussi lit-on, dans *Nkörö* (2005) : « *Près de la première case, une fillette récurait une marmite noire.* » (Fofana, 2005 : 85). Plus loin, au sujet de la vieille Saran, il est dit ceci : « *Tayoro trouva la femme assise devant sa cuisine, en train de broyer lentement des cacahuètes.* » (Fofana, 2005 : 128). Dans *L'Étrange rêve d'une femme inachevée* (2012), l'auteur écrit, en décrivant la joie de la vieille Saran qui fête le retour de Kindia de ses filles, les siamoises Hawa et Ramatoulaye : « *La femme, folle de joie, alla annoncer partout le retour de ses filles. Elle dansait et pleurait, puis courait à la cuisine, une spatule à la main, les yeux rougis par les larmes et la fumée.* » (Fofana, 2012 : 136). Dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016), le narrateur utilise cette généralisation pour décrire le lien fort entre femme et cuisine : « *Devant chaque maison, deux fois trois grosses pierres, noires de fumée et de suie, servaient de cuisine. Au milieu des marmites du soir, des femmes s'affairaient, une spatule à la main.* » (Fofana, 2016 : 72).

Mais les occurrences du rapport femme-cuisine sont plus nombreuses dans *Le Diable Dévot* (2010), où on en note trois. On y lit successivement : « [L'imam] trouva sa fille assise devant sa case, d'où elle surveillait les marmites du soir. » (Fofana, 2010 : 73) / « *Garangué emmena Sékou dans leur chambre, Fatou monta à l'étage, et Hèra se trouva une occupation à la cuisine.* » (Fofana, 2010 : 128) / « *Revenue à l'auberge, Hèra s'affaira au milieu de ses marmites, silencieuse et malheureuse.* » (Fofana, 2010 : 133). Toutes ces occurrences renvoient au personnage de Hèra, jeune fille malheureuse qui a perdu sa mère à la naissance et qui est obligée d'être une femme avant l'âge, s'occupant de son père qui, malgré tout, la déteste et la maltraite.

A côté de la cuisine, les autres espaces occupés par les femmes comme milieux leur revenant exclusivement sont le puits (Fofana, 2004 : 49), la cour (Fofana, 2004 : 49) et les escaliers des immeubles qu'elles s'occupent de nettoyer (Fofana, 2016 : 278).

La construction d'un espace révélateur des disparités sociales à l'œuvre dans le roman fofanaen se résume par cette pertinente remarque : « *L'espace [est] un système signifiant : les structures sociales, idéologiques, axiologiques, s'y projettent et deviennent lisibles dans les réalités concrètes des lieux et des objets.* » (Paravy, 1999 : 7). En d'autres termes, l'occupation de l'espace permet de déterminer le type d'organisation qui y est en vigueur. La manière de le décrire est quant à elle révélatrice de l'étroit lien qui existe entre le statut de l'individu et l'espace qu'il fréquente et qu'il habite, d'où encore cette autre remarque : « *Être et espace sont indissociables, ils s'appellent et se conditionnent mutuellement.* » (Paravy, 1999 : 6).

Le tableau suivant fait une synthèse de la place qu'occupe l'espace dans la stigmatisation.

Type d'espace	Lieux	Occupants	Caractéristiques	Fonction	Rapport avec l'espace des « normaux »
es marginaux institutionnalisés	Prison de Kindia	Tayoro (<i>Nkörö</i>)	Insalubrité, isolement, hostilité	Espace d'isolement et punition	Eloignement
	Prison de Conakry	Fotédi (<i>Le Cri des feuilles qui meurent</i>) /Maciré (<i>Le Diable Dévot</i>)	Insalubrité, isolement, hostilité	Espace d'isolement et punition	Eloignement
	Internats de Mamou et de Pita	Fotédi, enfants naturels métis (<i>Le Cri des feuilles qui meurent</i>)	Isolement, ségrégation	Espace de protection	Eloignement
	Hôpital de Kindia : pavillon des incurables	Saran et Luncény, le père des Siamois (<i>L'Etrange rêve d'une femme inachevée</i>)	Isolement, hostilité	Espace de traitement	Eloignement
	Biridoukou : case d'isolement	Sali, la lépreuse (<i>Le Cri des feuilles qui meurent</i>)	Isolement, hostilité	Espace d'isolement	Proximité

	Kökouradji : case d'isolement	Les sœurs siamoises : Hawa et Ramatoulaye (<i>L'Etrange rêve d'une femme inachevée</i>)	Isolement, hostilité	Espace de dissimulation	Proximité
	Tèkoya : hutte d'isolement	Khady (<i>Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va</i>)	Isolement, hostilité	Espace de dissimulation	Proximité
aux non institutionnalisés	Grotte de Djoulabougou	Bintou et Youssoufou (<i>Le Fils de l'arbre</i>)	Isolement, misère, manque de confort	Espace de refuge	Eloignement
	Kindia : caniveau boueux	Tayoro (<i>Nkörö</i>)	Insalubrité	Espace de refuge	Eloignement
	Kindia : vieille remorque : <i>Nkörö</i>	Tayoro (<i>Nkörö</i>)	Manque de confort	Espace de refuge	Eloignement
	Conakry : creux d'un fromager à la minière	Sali (<i>Le Cri des feuilles qui meurent</i>)	Manque de confort	Espace de refuge	Eloignement
	Conakry : cours aux mendiants	Mendiants (<i>Le Cri des feuilles qui meurent</i>)	Misère, solidarité	Espace de refuge	Eloignement
	Rues de Conakry	Sali, Fotédi et autres mendiant (<i>Le Cri des feuilles qui meurent</i>) / Bouya, Salifou et Khili-Mouna (<i>Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va</i>)	Misère, hostilité	Espace de quête de subsistance	Proximité
	Conakry : toilettes du motel de Bouna	Héra (<i>Le Diable Dévot</i>)	Insalubrité, exploitation	Espace de dissimulation	Proximité
	Kindia/Conakry : terrasse des boutiques /	Les sœurs siamoises (<i>L'Etrange rêve d'une femme inachevée</i>) / Bouya, Salifou, Khili-Mouna (<i>Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va</i>)	Manque de confort	Espace de refuge	Proximité
	Espace du ménage (cuisine, puits, cour d'habitation, escaliers d'immeuble)	Mère de Bakari (<i>Le Fils de l'arbre</i>) / vieille Saran (<i>Nkörö</i>) / Djanka (<i>Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va</i>)	Isolement	Espace de séparation entre hommes et femmes	Proximité

L'observation de ce tableau permet de faire trois remarques :

- Les espaces marginaux institutionnalisés étatiques sont pour la plupart caractérisés par leur éloignement de l'espace des normaux tandis que les espaces marginaux institutionnalisés relevant de la famille en sont le plus souvent proches. Cette différence peut s'expliquer par la fonction de chaque type d'espace : l'Etat cherche à éloigner, à punir ou à guérir des individus considérés comme nocifs pour le reste de la société ; il arrive de rares cas où cet éloignement est dicté par la nécessité de protéger les occupants de ces lieux contre l'hostilité de la majorité. Tel est le rôle de des internats de Mamou et de Pita. Par contre, l'objectif dominant dans l'acte des familles est la dissimulation d'une tare ou d'une maladie d'un de ses membres pour éviter la honte.

- Les espaces marginaux non institutionnalisés sont souvent caractérisés par la proximité d'avec l'espace des normaux. Quand ils en sont éloignés, ils remplissent la fonction d'espace de refuge : ils représentent à cet effet des lieux expressément choisis par ceux qui sont considérés comme anormaux pour vivre éloignés d'un espace où ils sont harcelés ou méprisés.

- Quelle que soit leur nature, ces espaces sont caractérisés par leur hostilité à l'encontre des individus marginalisés même si ces derniers ont pour fonction de les protéger ou de leur servir de refuge : la solitude, la misère, la torture physique et psychologique y est souvent la donne.

En somme, la construction d'un espace reflétant le hors- texte, la représentation du pays natal par Libar Fofana est signe d'engagement. Il montre, par sa technique de présentation de l'espace romanesque, qu'il a toujours à cœur de dire les maux qui sont les siens, de bousculer les codes pour une société plus juste. A cet effet, B. Diallo écrit :

L'espace désigné interpelle l'écrivain, observateur privilégié et témoin des réalités de la vie sociale à prendre toutes ses responsabilités surtout quand il s'agit de son propre pays. Seule une telle prise de position est susceptible de donner plus de dignité et de responsabilité à son œuvre. (Diallo, 2009 : 20).

Après l'analyse du rapport de la représentation de l'espace à la stigmatisation, nous abordons dans la section qui suit la manière dont le temps aussi participe à cette mise en relation de la production d'un effet de réel et la description du rejet dont sont victimes ces exclus.

4.2 Les marginaux et le temps : un rapport complexe

A une analyse minutieuse de l'espace, il faut joindre une autre portant sur le temps car celui-ci, tout en étant également marqué par un effet de réel, connaît une segmentation porteuse de signification pour le marginal, le stigmatisé. Autant l'espace construit renvoie à un univers facilement identifiable, autant le temps fait référence à des périodes historiquement situées et caractérisées chacune par un type particulier de rapport aux personnages perçus comme abjects. Aussi, la dichotomie espace dysphorique/espace-refuge qui résume le rapport de ces personnages à leur environnement trouve son répondant dans une symbolique double du temps : un temps qui les expose et favorise leur discréditation et un autre qui les protège en les aidant à dissimuler leurs stigmates.

Le temps est ainsi, à l'image de l'espace, un indicateur important de la catégorie à laquelle appartient chaque personnage : les périodes vécues et les différents moments de la journée, ne revêtent pas la même signification pour tout le monde.

L'analyse de cette dimension symbolique du temps est envisageable sous deux angles : l'angle historique, c'est-à-dire le temps comme une période de l'histoire, une époque donnée avec ses réalités ; et l'angle du moment de la journée. Dans ce dernier cas, il s'agira d'interroger la situation du marginal dans ses rapports avec le jour et la nuit.

4.2.1 La marginalité à l'épreuve de l'histoire

Rapporté au contexte guinéen qui est l'espace qu'il met en scène, le roman fofanaen aborde trois périodes historiques : la période coloniale à laquelle est faite allusion sous forme d'analepse dans *Nkörö* et *Le Cri des feuilles qui meurent*. La période dite de la « Révolution » appelée aussi Première République et correspondant à la présidence de Sékou Touré. Elle est la période la plus couverte parce que mise en scène dans tous les romans à l'exception du dernier, *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va*. Enfin la période appelée Deuxième République dirigée par le Général Lansana Conté et présente dans le premier et le dernier romans (respectivement *Le Fils de l'arbre* et *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va*).

Ces périodes sont d'abord cernées à travers deux éléments : les événements que le pays a réellement vécus et les personnages historiques évoqués auxquels les six romans font souvent référence. Ensuite, chacune d'entre elle est cernée dans ses rapports avec les

personnages perçus comme abjects. L'objectif est de ressortir ce qui est permanent et ce qui est variable dans la situation de ces personnages à travers ces périodes.

La période coloniale est saisie à travers un évènement et ses acteurs qu'il implique ainsi que certaines de ses institutions qu'elle a mises en place. Ainsi, dans *Nkōrō*, c'est plutôt le bras de fer entre Sékou Touré et le Général de Gaule, enrichis de quelques anecdotes dont il est difficile de vérifier le bien-fondé, qui est mis dans la bouche de Gando qui se charge, non sans ironie d'informer Tayoro d'où est venue la brouille entre les deux hommes. À son camarade qui semble peu connaître De Gaule, il dit : « *Il était très grand. Plus grand que moi. Quand il est venu ici pour parler de l'indépendance*⁵³, *ça ne s'est pas bien passé car Sékou Touré voulait rompre toute relation avec les blancs. [...] On dit que Dégol*⁵⁴ *était si furieux qu'il en a oublié son Képi à Conakry.* » (Fofana, 2005 : 57).

La suite de cette brouille mêle réalité et fiction et est racontée avec humour par Gando qui fait cas d'une demande de dédommagement entre les deux hommes :

Dékol a demandé aux Toubabous qui vivaient ici d'abandonner tous leurs biens, de garder que leurs seuls vêtements [sic], et de dresser la liste de tout ce qu'ils allaient perdre. Il présenta cette liste à Sékou Touré dans le but d'obtenir un dédommagement. On dit que Sékou Touré a fait à son tour une liste plus longue que celle des Blancs, avec des noms de personnes mortes pour leur pays, et les pensions aux veuves. Et d'autres choses encore. Il arriva à la fin que Dékol n'obtint rien. Voilà pourquoi ça va si mal entre eux et nous. (Fofana, 2005 : 57).

Le Cri des feuilles qui meurent, montre, quant à lui, l'organisation hiérarchisée qui prévalait à cette époque coloniale par la mention des institutions de marginalisation que sont les internats de Mamou et de Pita. Il montre également certains abus caractéristiques de la colonisation à travers le viol de Ramatoulaye par le contre maître blanc de la plantation où elle travaille.

Même caractérisée par un fort clivage entre les différentes couches de la population, au temps colonial, l'heure semble être à la protection de certains marginaux. Aussi le pouvoir colonial récupère-t-il les enfants naturels nés de la liaison entre femmes noires et hommes blancs ou libanais et que les familles ne veulent pas voir en leur sein. Ils sont entretenus aux frais de l'Etat colonial qui leur procure logement et éducation dans les internats de Mamou et de Pita.

⁵³ Déformation du mot « indépendance ».

⁵⁴ Le Général de Gaule.

Il y a ainsi une volonté de protéger des enfants qui, s'ils sont laissés pour leur compte, risquent d'être totalement rejetés et vivre dans la rue ou d'être tués. Cependant, cette volonté de protéger en créant un lieu exclusif n'est pas sans conséquence sur leur vie : ils ressentent beaucoup plus leur différence à cause de cet enfermement dans ce lieu que la société regarde comme un dépotoir des indésirables. De lieu de protection voulu par l'Etat colonial, les deux internats deviennent des prisons pour les enfants stigmatisés et séparés des enfants « normaux » et des familles dans lesquelles ils sont nés.

Pour ce qui concerne la période dite de la « Révolution », l'évocation des événements qui y renvoient commence dès *Le Fils de l'arbre* par la réforme agricole voulue par le régime de Sékou Touré en 1975. Pendant cette époque, les étudiants devaient passer un temps dans les champs de l'intérieur du pays, encadrant les paysans dans le processus de production. En se rendant à Kankan par le train, Bakari remarque la présence de ces étudiants que des soldats tentent d'intimider :

Le train était rempli d'élèves qui allaient faire leur année de production agricole. A la fin de ses études secondaires, chaque élève devait passer une année dans une rizière, une plantation d'ananas ou un champ de maïs, souvent situé loin de chez lui afin de lui ôter toute envie de désertier. L'heure était à l'autosuffisance alimentaire. (Fofana, 2004 : 88).

Pour réaliser cette autosuffisance alimentaire, le gouvernement de l'époque avait adopté deux autres mesures : rationner les familles de Conakry en denrées de première nécessité (riz, pain, huile, etc.) et empêcher les denrées produites dans une région d'aller vers une autre, surtout à Conakry. La consigne à faire respecter par la police économique d'alors était que chaque région devait s'autosuffire, comme le montre ce passage teinté d'ironie : « *En plus du système de rationnement, les politiques avaient eu une autre idée géniale : pour inciter chaque région à produire ses propres denrées de base, il était interdit de transporter de la nourriture d'une région à l'autre.* » (Fofana, 2005 : 140).

D'ailleurs, cette restriction imposée par les autorités sera à l'origine d'une des révoltes les plus connues de la première République : celle des femmes en août 1977. Dans *Nkôrô*, cet événement est présenté comme consécutif à la confiscation, à un barrage routier, par la police économique, d'une bonbonne d'huile appartenant à une pauvre femme suite à la fouille du véhicule où elle se trouvait. La femme ne voulant pas laisser sa denrée dans les

mains de cette autre milice qu'elle sait corrompue, préfère briser la bonbonne dont le contenu se répand par terre⁵⁵. L'effet de ce geste désespéré est noté dans cette hyperbole :

Trois femmes éclatèrent en sanglots, et ces sanglots s'entendirent jusqu'à Conakry. Aussitôt, des mères sortirent de toutes les concessions en brandissant des pilons dans un geste guerrier, et se dirigèrent vers la présidence de la République pour rappeler à Sékou Touré que ce sont elles qui l'ont porté au pouvoir. Cet incident marqua le début de ce qu'on a appelé la « révolte des femmes du marché ». La révolution lâcha du lest en levant de nombreuses interdictions. (Fofana, 2005 : 141).

À l'allusion faite à la réforme agricole et à la restriction liée à la circulation des denrées alimentaires décidée sous le premier régime, s'ajoute un événement qui a eu un grand retentissement dans l'histoire de la Guinée : l'agression portugaise du 22 novembre 1970. Ce triste épisode qui a provoqué une grande purge au sein de l'élite du pays est évoquée dans deux romans. En premier lieu, *Le Fils de l'arbre* où le narrateur revient sur la série de pendaisons publiques organisées dans quasiment toutes les préfectures du pays :

[Bakari] avait vu [les pendus] de Labé, où il séjournait avec son oncle. C'était au début des purges qui avaient suivi le débarquement de mercenaires du 22 novembre 1970. Chaque grande ville avait eu les siens. Ceux de Labé étaient un peu maigres. Ils déshonoraient la capitale de la moyenne Guinée. Mais au bout de leurs cordes de fils électriques torsadés, ils faisaient ce qu'ils pouvaient pour satisfaire un public difficile. (Fofana, 2004 : 161).

Le second roman qui s'intéresse à cette agression est *Le Cri des feuilles qui meurent* qui situe tous les événements qu'il relate autour de cette date. Ainsi, l'auteur prend le soin de faire coïncider la disparition du bébé de Sali avec le débarquement des portugais à la plage de la Minière où elle est allée se laver à l'aube. Comme un historien, il raconte la manière dont ce débarquement a lieu : « *Dès l'aube, en ce dimanche 22 novembre 1970, quatre navires transportant des mercenaires avaient jeté l'ancre près des côtes guinéennes, et des coups de feu éclataient dans Conakry.* » (Fofana, 2007 : 112).

Dans ce roman, les arrestations arbitraires qu'occasionne cette agression ne sont pas occultées et prennent souvent la forme d'une vengeance contre des personnes pour lesquelles le président Sékou Touré aurait une certaine haine, notamment les Peuls. Ainsi, à l'occasion de l'arrestation de Fafaya, le mari de Ramatoulaye, Libar Fofana se réfère à un ouvrage historique⁵⁶ paru deux ans avant la publication de son roman pour expliquer la raison de la

⁵⁵ S'il est vrai que les femmes ont effectivement bravé la dictature de Sékou Touré en août 1977 et que la cause de cette révolte partie du marché M'Baliala de Conakry est causée par les tracasseries de la police économique, l'altercation soulignée ici relève essentiellement de la fiction.

⁵⁶ Maurice Jeanjean, *Sékou Touré, un totalitarisme africain*, Editions de L'Harmattan, 2005.

haine de l'ancien Président guinéen contre cette ethnie dont il dénoncera d'ailleurs un supposé complot en 1976.

Il prend également le soin de bien dater le début des événements se déroulant dans cette œuvre par cette mention portée en tête de la page de début : « *Conakry, République de Guinée, vendredi 13 novembre 1970.* » (Fofana, 2007 : 13). Par la suite, le roman est subdivisé en jours et non en chapitres ou en parties. Aussi trouve-t-on un deuxième jour, un troisième jusqu'à un vingt-deuxième et dernier jour en rapport avec ce 13 novembre qui marque le début de l'histoire. L'objectif est ainsi de présenter un visage de la capitale Conakry et de Kindia, grande ville la plus proche et première région militaire du pays, avant, pendant et après cette fatidique date du 22 novembre 1970.

À ces événements, participe enfin la mention faite de l'organisation du parti unique (le Parti Démocratique de Guinée) dont le président Sékou Touré tenait les rênes. Ainsi, dans *Le Diable Dévot*, il est dit comment ce parti était décentralisé et la manière dont il mobilisait ses membres :

A l'époque, l'organisation politique du Parti reposait sur des instances de base appelées Pouvoirs révolutionnaires locaux. Chaque quartier avait son PRL, et réunissait le vendredi soir les membres du Parti au niveau des villages ou des quartiers. Tous les problèmes étaient débattus au cours de ces réunions auxquelles la population était conviée. (Fofana, 2010 : 77).

Pour ce qui est relatif à la référence aux personnages historiques de cette période, la figure de Sékou Touré prédomine. Celle-ci est évoquée dans *Le Fils de l'arbre* à travers ses rapports tendus avec l'ancien président ivoirien Félix Houphouët Boigny. Pour cette raison, ceux qui fuyaient son régime étaient obligés de passer par le Mali :

Bien qu'il existât une frontière commune avec la Côte-d'Ivoire, de nombreux émigrants évitaient cette route en raison d'une surveillance renforcée pour cause de tension politique extrême. Sékou Touré accusait Houphouët-Boigny d'accueillir des opposants au régime guinéen et d'être un valet de l'occident. (Fofana, 2004 : 89).

En dehors de cet homme d'Etat, deux femmes connues dans l'histoire de la Guinée apparaissent également dans l'œuvre de Libar Fofana. Ces deux femmes qui constituent des figures symbolisant la lutte pour l'émancipation de leur peuple sont toutes évoquées dans *Nkôrö*. La première est M'Balia Camara, militante du Parti Démocratique de Guinée, assassinée dans la période de lutte pour l'indépendance par le chef de canton de la ville de Dubréka nommé David Tondon. Le narrateur mentionne son nom au moment où Tayoro,

quittant son village, offre à son oncle Samba une boîte d'allumette où figure son effigie en disant : « *Regarde, [...] c'est le portrait M'Balia Camara.* » (Fofana, 2005 : 32).

La seconde figure féminine est Miriam Makéba, une sud-africaine connue pour sa musique et sa lutte contre l'apartheid qui l'a poussée sur le chemin de l'exil. Elle a vécu un bon moment en Guinée dont elle avait même le passeport. Le narrateur parle d'elle à l'arrivée de Tayoro à Kindia. Une femme qui a entendu sa voix à la radio, chantant en malinké, court partager sa stupéfaction avec la famille qui héberge Tayoro :

Tidjane sortit de la chambre. Tayoro se leva et il l'entendit parler à sa sœur. Mais il ne comprit pas ce qu'il lui disait car une voisine arriva en courant avec une radio pour leur faire écouter la dernière chanson de Myriam Makeba. L'artiste sud-africaine, fuyant l'apartheid, était venue se réfugier en Guinée. D'autres personnes accoururent pour écouter. Celle qu'on appelait familièrement Myriam chantait en malinké. (Fofana, 2005 : 156-157).

La période de la révolution, telle que présentée ici apparaît globalement comme un moment de tensions et de restrictions où le pouvoir exerce un contrôle strict sur la population et ses agissements. Dans un tel climat où la violence de la milice et des autres forces de répression est omniprésente, on pourrait s'attendre à ce que les marginaux y vivent dans une atmosphère étouffante faite de privations, d'abus et d'autres formes d'ostracisme. Pourtant, si on l'examine leur situation en tenant compte des différences qui peuvent exister entre ces personnages « abjectés », elle apparaît plus ambiguë. En effet, il existe une nette opposition entre l'apparente volonté de protéger certains personnages dont la marginalité est fondée sur un handicap et la violente répression par l'appareil étatique de ceux qui sont perçus comme une menace à l'autorité politique ou à un ordre moral.

Pour ce qui est de l'apparente protection que l'Etat offre durant cette période aux personnages porteurs de handicap, elle prend la forme de mesures prises en leur faveur. Et si ces mesures ne rendent pas ceux qui se pensent normaux conscients de leur égalité avec ces marginaux, elles ont l'intérêt de les forcer à les respecter par peur de la répression si fréquente à une époque où la dictature caractérise la gouvernance. La situation de la lépreuse Sali qui veut se rendre en ville à partir de la gare routière de Madina en est illustration. Comme les autres passagers ne veulent pas cohabiter avec elle, le chauffeur leur rappelle certains principes protégeant les handicapés : « *Puisque vous ne semblez pas avoir été nourris aux mamelles de la pitié, sachez que la Révolution lui garantit les mêmes droits qu'à vous. Elle a même des droits que vous n'avez pas puisqu'elle a la priorité sur les places assises.* » (Fofana, 2007 : 21).

L'effet de ces mots ne se fait pas attendre. Les passagers ont peur parce que la seule évocation du nom de la Révolution est perçue comme une menace. A défaut d'accepter la mendicante à côté d'eux, ils cessent de la taquiner et *s'apprêt[ent] à s'éloigner.* » (Fofana, 2007 : 21).

Tout de même, si ces lois existent, elles servent beaucoup plus à la propagande qu'à une lutte efficace contre la stigmatisation. Il n'existe aucun organe et aucun moyen pour veiller à l'application de ces mesures de protection. Il existe juste des individus qui en profitent pour obtenir des faveurs ou pour faire du trafic d'influence comme ce fonctionnaire qui, par démagogie, fait en sorte que Toumbou ait un nom et aille à l'école avec sa sœur Hawa.

Tout commence par un simple hasard, une simple inspection de routine le mettant devant une situation inhabituelle. Voyant que le nom de Hawa ne figure pas sur les registres de l'école du village, il apostrophe Biro, le tuteur de l'enfant : « *La loi [...], la loi vous oblige à envoyer vos enfants à l'école. Grâce à la révolution et à notre vénéré président, l'école est gratuite. Or, nous n'y avons trouvé nulle trace de l'enfant que vous avez déclarée sous le nom de Hawa.* » (Fofana, 2012 : 40).

Dans les propos du fonctionnaire, apparaissent, à côté du souci de scolariser tous les enfants, des signes de démagogie : tout est présenté comme un bienfait de la révolution et un cadeau du président qualifié de « vénéré ». Plus que sur le bonheur de l'enfant, l'accent est mis sur la grandeur de la révolution et du chef de l'Etat.

Tout de même, la remarque de l'inspecteur a un effet positif parce qu'elle effraie Biro et l'oblige à justifier l'absence de Hawa de l'école. Selon lui, une maladie grave l'empêche d'y aller. Mais l'homme, zélé, cherche à en savoir plus et finit par découvrir la vérité : Hawa est une siamoise et sa sœur n'a même pas été déclarée à l'Etat civil. Il profite alors de cette trouvaille pour intimider son interlocuteur. Il veut surtout reprendre son ascendant sur le paysan qui a souri en voyant sa confusion lorsqu'il découvre brusquement Toumbou sortant sa tête du boubou de sa sœur où elle est cachée. Il se fait menaçant : « *Vous n'avez pas compris qui je suis, camarade ? Je peux vous créer des problèmes car, pendant des années, vous avez volontairement faussé les chiffres du recensement.* » (Fofana, 2012 : 41).

L'humour du narrateur sur la démagogie et l'excès de zèle du commis transparaît à travers cette hyperbole : l'accusation portée sur le paysan est exagérée parce que la non

déclaration d'un bébé siamois est vue comme un facteur pouvant fausser les chiffres de la population.

Voulant toujours accentuer son autorité « *sourcilleuse et [sa] fonction [qu'il porte] comme une arme* » (Fofana, 2012 : 41), le commis de l'Etat réfute l'argument de l'ignorance avancé par Biro pour se défendre et le presse à trouver immédiatement un nom à Toumbou. Il donne même à celle-ci la latitude de choisir le nom qui lui sied. Toumbou choisit de s'appeler Ramatoulaye. Le nom est entériné malgré les protestations d'une vieille femme qui remarque que le nom Ramatoulaye est habituellement porté par les Peuls et que chez les Malinkés, il se dit plutôt Ramata. Le commis, pour mieux enseigner la doctrine de la révolution trouve encore là une occasion de sermonner les villageois :

Alors ce sera Ramatoulaye [que Toumbou va s'appeler]. [...] De toute façon, le Parti ne fait aucune différence entre les Peuls et les Malinkés ni entre ces siamoises et les autres filles. Tâchez de vous en souvenir, vous qui avez réduit à zéro la somme de son existence en la jugeant indigne d'avoir un nom. Vous avez privé le pays de son énergie en l'empêchant d'apporter sa contribution à notre grande cause. (Fofana, 2012 : 42).

Il y a donc une volonté apparente d'offrir la protection et l'éducation à des enfants marginalisés par leur propre famille. Mais cette volonté du pouvoir révolutionnaire de protéger est plutôt une propagande qui magnifie les bienfaits de sa politique et est l'occasion pour les fonctionnaires qui en sont les porteurs de montrer leur autorité et d'intimider. Dans le cas de ce commis, à l'image du chauffeur qui finit par se calmer pour avoir l'argent des passagers, il s'adoucit quand on lui propose une noix de cola. Il s'en empare et déclare : « *Je fermerai les yeux pour cette fois. Mais n'oubliez pas que cette fille vaut n'importe lequel d'entre vous.* » (Fofana, 2007 : 43).

Contrairement à ce qui est en vigueur au sujet des individus souffrant de handicap, les personnages rejetés à cause d'un comportement perçu comme déviant subissent la pression et la violence du pouvoir politique. Cette catégorie qui englobe ceux qui veulent vivre libres de toute contrainte familiale, ceux qui pratiquent des métiers interdits par la morale sociale et ceux qui sont accusés de meurtre, ne bénéficient d'aucune protection. Elle subit, plutôt, au même titre que la pression familiale, des persécutions et des humiliations de la part de l'Etat voulant d'une société exemplaire, épurée de tous ceux qui mettent à mal ses principes moraux.

Pour ce qui est des personnages voulant vivre indépendants et fuyant la pression familiale, le pouvoir révolutionnaire constitue un obstacle en ce sens qu'il a instauré un Etat

policier qui scrute les moindres faits et gestes des citoyens et contrôle jusqu'à leurs déplacements. Ainsi, Bakari éprouve-t-il d'énormes difficultés à quitter la Guinée à cause des forces de sécurité et de défense qui contrôlent les va-et-vient (surtout des jeunes, soupçonnés de vouloir fuir le pays à la moindre occasion). N'eût été le courage de la dame qu'il rencontre à la gare de Kindia où il prend le train et qui se fait passer pour sa tante, sa tentative aurait certainement échoué.

Dans le train qui le conduit à Kankan, en effet, il est intimidé par des militaires, serviteurs zélés de la révolution, « *qui dévisageaient les voyageurs et cherchaient dans leurs yeux la crainte qu'ils inspiraient.* » (Fofana, 2004 : 158). L'un d'entre eux, ayant perdu une joute oratoire contre un paysan qu'il a provoqué, se tourne vers Bakari qu'il assène de questions pour rétablir son autorité. Bakari a, dès lors, peur que son plan de fuite ne soit mis à nu. Son inquiétude est plus grande quand le militaire lui dit : « *Tu n'as pas l'intention de quitter le pays, mon frère ?* » (Fofana, 2004 : 163).

Bakari est sauvé de justesse par l'intervention énergique de sa « tante » qui répond à sa place. Suit alors une joute oratoire opposant la tante au soldat qui finit par prendre peur à cause de la ténacité de la femme.

Une fois débarqué à Kankan, un autre souci attend Bakari quand un policier l'assimile à ces jeunes délinquants qui volent dans la gare. Le jeune homme proteste au point d'être cru par le policier. Mais aussitôt laissé libre par ce dernier, il est interpellé par un autre qui le soumet à un interrogatoire à l'issue duquel il déclare : « *Viens avec moi au poste.* » (Fofana, 2004 : 167). Malgré les pleurs et les supplications du jeune homme, il est dépouillé par l'homme en tenue et jeté au cachot où il passe la nuit. Il n'est libéré que le lendemain par un autre agent, gentil, qui prend la peine d'écouter son histoire avec compassion et lui donne même, par pitié, une petite pièce de monnaie.

Cette situation montre que les personnages jugés abjects à cause d'un écart de conduite sont une sorte de paria au temps de la révolution. Ils vivent dans l'angoisse et sont menacés par un système autoritaire plus répressif que la famille qu'ils tentent de fuir.

Cette angoisse est plus grande pour des personnages pratiquant un métier jugé immoral ou accusé d'avoir commis un crime. Le cas de Maciré et de Tayoro sont illustratifs de cet état de fait. Bien que la première ait commis un crime pour sauver sa fille de la pédophilie, elle est jugée par un tribunal plus enclin à exprimer des préjugés qu'à rendre véritablement

justice. Quant au jeune homme, il meurt en prison après avoir subi des tortures atroces et sans jugement.

L'époque de la révolution est ainsi présentée comme une période où la frange handicapée des marginaux bénéficie d'un semblant de protection avec quelques mesures prises en leur faveur. Par contre, ceux qui sont perçus comme déviants sont combattus à la fois par l'autorité familiale et l'autorité politique qui emploie à cet effet des moyens exorbitants. Ce qui montre que le traitement des individus stigmatisés de cette époque relève de l'arbitraire.

Enfin, la Deuxième République est mise en scène dans le roman fofanaen surtout à travers l'évocation de l'image du second président guinéen, le Général Lansana Conté. Il est fait allusion à lui une fois dans le seul roman dont les faits relatés sont situés intégralement pendant la période de son exercice du pouvoir. Il y apparaît à travers son portrait accroché dans la salle où a lieu le mariage de Malick et Djanka, deux des protagonistes de *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* : « le mariage civil se résuma à quelques signatures dans une salle poussiéreuse [...]. Le portrait du chef de l'Etat, le général Lansana Conté, liseré des couleurs nationales, apportait plus de mélancolie que de solennité à la cérémonie ». (Fofana, 2016 : 195).

La situation de ces personnages perçus comme abjects pendant cette période est caractérisée par l'indifférence. En effet, ni dans *Le Fils de l'arbre* ni dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* qui sont les deux romans qui évoquent cette époque, il n'est fait mention d'une structure ou d'une mesure quelconque existant en faveur de ceux qui sont victimes de stigmatisation. Il est vrai qu'on ne fait pas cas des handicapés dont on a dit qu'ils bénéficient de mesures de protection mal appliquées au temps de la Révolution. Cependant, *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* se consacre largement aux mendiants et aux orphelins qui traînent avec eux dans Conakry ou qu'ils laissent en mourant. Aussi, apprend-on à la lecture de ce roman que l'isolement et l'indifférence est le lot de ces laissés-pour-compte stigmatisés.

C'est le cas notamment de Fatoumata, la mère de Bouya qui accouche de la petite Khili-Mouna, seule, à l'écart et meurt en couches. Cette scène pathétique constitue d'ailleurs l'incipit du roman et s'étale sur environ deux pages où le narrateur peint les souffrances de la femme qui se débrouille toute seule pour expulser la petite fille. Cette souffrance dure

trois bonnes heures comme nous pouvons le lire dans ces phrases, les toutes premières du livre : « *Durant trois longues heures, la femme peina à expulser le bébé de son utérus. Elle avait perdu beaucoup de sang. Assise par terre, et appuyée sur les couches, elle se sentait faiblir peu à peu.* » (Fofana, 2016 : 15).

La durée de la souffrance dans la solitude met en relief le degré de l'indifférence. Durant ce long moment, la femme aurait pu être secourue et sauvée s'il avait existé un semblant de structure chargée de l'assistance des personnes en difficulté.

Un autre cas illustratif de l'indifférence à l'égard de ces couches vulnérables est le manque de structures pour accueillir les enfants « indésirables » (comme c'est le cas avec l'Etat colonial) ou les mendiants chassés de presque partout. En cela, la situation du trio Bouya-Salifou-Khili-Mouna est illustrative : deux garçons d'à peine neuf ans errent avec un nourrisson auquel la société n'a même pas été capable de trouver un nom. Ils la nourrissent comme ils peuvent et dorment devant une boutique. Pour mettre l'accent sur le fait que le cas de ces enfants est loin d'être isolé, le narrateur opère une généralisation :

Par une cruelle nécessité, de nombreux enfants étaient plongés dans une violence quotidienne, obligés de voler, de se battre parfois pour une bouteille en plastique, et même quelquefois de se prostituer pour survivre. Privés de maison, de famille et d'amour, devenus des parias et des marginaux, ils traînent leurs misères dans les rues de la capitale. (Fofana, 2016 : 34).

En somme, même si la stigmatisation est le lot quotidien des personnages victimes de marginalisation durant les périodes historiques évoquées dans l'œuvre de Libar Fofana, la réaction des pouvoirs publics à leur égard montre quelques différences. Ainsi, volonté de protection, posture ambiguë, répression et indifférence sont les formes de relation qui lient le personnage abject à l'appareil d'état en fonction des époques envisagées.

4.2.1 La vie des marginaux : une existence réglée par l'alternance jour/nuit

Après avoir analysé la situation des marginaux durant les trois périodes historiques évoquées par le roman fofanaen, il importe de s'intéresser à leur situation en fonction du temps qu'il fait. En effet, deux grandes divisions peuvent soutenir notre analyse : le jour/la clarté et la nuit/l'obscurité. Chacun de ces moments revêt une signification particulière pour les personnages marqués de stigmates non dissimulables qui sont les premiers exposés aux dures réalités journalières. Des personnages comme la lépreuse Sali, les siamoises Hawa et

Ramatoulaye/Toumbou ainsi que Fotédi, subissent beaucoup d'affronts durant ce moment. Ainsi, pendant la journée, toute fréquentation d'un lieu public ou d'un lieu de rassemblement fonctionne comme un interdit dont la transgression leur attire des ennuis.

Telle est la situation de Sali qui encaisse des quolibets quand, en plein jour, elle se présente à la gare routière de Madina, un lieu grouillant de monde. Pourtant, par précaution, elle cache son visage meurtri par la lèpre dans un foulard. Mais le fait de se cacher ne la sauve pas des moqueries.

Le quotidien de Sali est fait de ces sarcasmes. Partout où elle passe dans la journée, elle attire l'attention sur elle à cause de son handicap et est stigmatisée. Cette exposition douloureuse à la lumière du jour est également le lot de souffrance des siamoises. Au marigot ou à l'école, leur apparition provoque des remous et elles sont prises à partie, ridiculisées et violentées par des enfants curieux qui les lapident.

A l'hôpital aussi leur apparition en plein jour ne passe pas inaperçue. Quand Hawa tombe malade à la suite de sa grossesse et qu'elle est conduite à l'hôpital, les malades oublient leur souffrance et focalisent toute leur attention sur elle et sa sœur, comme le rapporte le narrateur : « *L'arrivée des siamoises provoqua une agitation dans ce monde tranquille où l'économie d'effort était un art que certaines pensionnaires pratiquaient avec une grande maîtrise. Même celles qui ne se levaient jamais se redressèrent.* » (Fofana, 2012 : 166).

Des parents de malades se montrent hostiles au point de menacer de brûler l'hôpital si on n'en fait pas sortir les jeunes femmes. Ils ne se retiennent que par crainte des représailles, sachant qu'en passant à l'acte, ils s'exposent aux courroux du pouvoir révolutionnaire, prompt à la répression.

La journée, il n'y a aucun lieu où les siamoises peuvent avoir de la tranquillité. Elles sont partout mal perçues et suscitent une curiosité malsaine. Si elles ne sont pas à l'abri de la stigmatisation à l'école et à l'hôpital, deux institutions fréquentées par un type particulier de personnes et où règne une certaine discipline, ce n'est pas au marché qu'elles se sentiront mieux. En effet, l'accès à un marché n'est pas restreint à une catégorie de personnes. Tout le monde y va pour diverses raisons. Dans ce mélange d'individus aux origines et aux pensées diverses qui ne sont sous le contrôle de personne, il est difficile pour un être dont l'apparence suscite du dégoût même dans sa famille, de s'y aventurer. Ainsi, quand Hawa

entraîne Ramatoulaye à Kindia, après ce qui lui semble être un échec dans son amour avec Mamadi, les deux siamoises se retrouvent piégées au marché. Une femme provoquée par Ramatoulaye mais qui ne voit que Hawa⁵⁷ veut corriger celle-ci. Cela provoque un attroupement. Par hasard, la véritable nature de Hawa se révèle et provoque la fuite des badauds dont le narrateur dit qu'« *ils écartèrent un pan de sa robe, et reculèrent, horrifiés. Les badauds, prompts à la fuite, firent un bond en arrière et renversèrent des étals.* » (Fofana, 2012 : 100). Curieux d'en savoir plus sur ce qu'ils viennent de découvrir, ils reviennent à la charge après avoir surmonté leur peur.

Le jour est d'autant plus un obstacle à l'épanouissement des filles que Hawa en développe une phobie. Tout ce qui associe jour et public ou lumière et public l'effraie. Aussi, n'ose-t-elle pas rencontrer son amant Mamadi le jour pour éviter qu'il ne découvre son infirmité : « *Elle attendit le coucher du soleil, arrangea son boubou pour mieux cacher sa sœur.* » (Fofana, 2012 : 80).

Remarquant cette manie de Hawa de toujours fuir la lumière, le jeune homme lui en demande la raison. Hawa lui dit en guise de réponse ce qui sonne un avertissement sur son véritable état : « *Parce qu'en me voyant le jour tu me trouverais peut-être moins jolie. [...] Le jour est si différent de la nuit.* » (Fofana, 2012 : 80). Même ces rencontres nocturnes doivent se faire à l'abri de la lumière. Ainsi, la nuit où elle découvre l'amour avec Mamadi, elle s'arrange à faire éteindre la lampe. Elle n'a pas eu tort de le faire parce que quand, durant leurs ébats, Toumbou, jalouse, s'exclame « *tu m'écrases !* » (Fofana, 2012 : 86), Mamadi allume la lampe et découvre la vérité, il est pris de panique. Il abandonne instantanément Hawa et recule « *pris de vertiges, [...] observa[nt] d'un œil horrifié sa silhouette que la lumière vacillante de la lampe rendait encore plus effrayante.* » (Fofana, 2012 : 86).

La lumière associée au motif du jour empêche également Hawa de participer aux veillées organisées à la place du village qui est éclairée. Malgré l'insistance de Toumbou, elle est réticente. Il faudra l'intervention de leur mère pour la résoudre à aller affronter leurs détracteurs. Mais, une fois qu'elle s'y rend, elle s'arrange toujours à ne pas s'exposer à la lumière.

⁵⁷ L'habit que Hawa porte cache en effet sa jumelle qui, non contente d'être plus marginalisée que sa sœur, ne manque aucune occasion pour attirer des ennuis à celle qu'elle pense s'imposer à elle et qui est mieux respectée et aimée.

Contrairement aux mendiants qui voient dans le jour un temps précieux pour quémander et trouver de quoi survivre, le jour est pour les individus porteurs de stigmates visibles, un moment hostile : il révèle leur secret et les expose aux railleries, à la violence et à l'humiliation.

Tel n'est pas le cas de la nuit, à première vue. Ce moment caractérisé par l'obscurité est un temps souvent favorable à ce type de stigmatisés car elle leur permet de dissimuler leurs stigmates, d'échapper à leurs persécuteurs, et d'occuper certains espaces qui leur sont interdits la journée.

Pour ce qui est de la nuit comme facteur de dissimulation des tares physiques et de complicité, la situation de Sali et des siamoises est une bonne illustration. Pour la première, la nuit lui permet d'aller prendre un bain au bord de la mer sans s'exposer au regard des curieux : « *Vers les deux heures du matin, elle avait attaché son bébé sur son dos, et elle s'était traînée jusqu'à la mer pour se laver. Elle n'y allait qu'à la nuit tombée, quand personne ne pouvait la voir.* » (Fofana, 2007 : 101).

La nuit est pour Sali un voile protecteur et une complice. Elle l'est également pour les siamoises, surtout Hawa qui n'ose pas paraître le jour. Elles peuvent cacher leur infirmité la nuit et se permettre une relation amoureuse. Des choses banales et courantes, qui apparaissent comme impossibles le jour, deviennent donc réalisables la nuit pour ces femmes souffrant de handicap : se laver et aimer.

Se cacher ou circuler est aussi beaucoup plus facile pour les personnages jugés abjects parce qu'ils sont en conflit avec la loi. Ainsi Tayoro profite-t-il de la nuit pour sortir de sa cachette et s'éloigner de la ville de Kindia à un moment où il est pourchassé par les policiers et les miliciens : « *Dès que l'obscurité fut totale dans la conduite, il se traîna jusqu'au bout, les bras engourdis, et jeta un œil dehors. Voyant que les passants étaient devenus rares, il s'extirpa de sa cachette, dégoulinant de matières excrémentielles, et reprit sa route en courbant l'échine.* » (Fofana, 2005 : 172-173).

La nuit est enfin un moment utile pour occuper certains espaces vers lesquels les marginaux n'osent pas s'aventurer la journée. Cette transformation de l'espace de lieu interdit en lieu permis en fonction du moment de la journée peut être illustrée avant tout par la situation de Sali. Elle passe des nuits successives dans une étable désaffectée sans craindre d'être dérangée à ce moment-là par le propriétaire : « *Le jour, elle cherchait son enfant, et*

le soir, quand le fermier était couché, elle se faufilait dans la nébulosité moite de sa cachette. » (Fofana, 2007 : 120).

Aussi, Hawa et Toumbou partagent la terrasse d'une boutique avec un homme soûl la nuit. Les petits mendiants, Bouya et Salifou, occupent également au même moment le même type de lieu pour dormir en compagnie de la petite Khili-Mouna et du chien Bèmankan.

Pour ces différents personnages donc, la nuit fait figure d'alliée et de complice en jouant le rôle actanciel d'adjuvant : elle vole au secours de ceux qui subissent la tourmente et la violence du jour et de la lumière. Le couple nuit/obscurité est de ce fait pour eux source de paix et de confort, comme le reconnaît Milokan, le héros narrateur de *Mémoire d'une peau* (1998) de W. Sassine, évoquant la situation des albinos : « *Nous préférons la nuit à la lumière. [...] Ce sont les seuls moments où on ne fait pas attention à un albinos.* » (Sassine, 1998 : 134).

Mais, la nuit est-elle toujours profitable aux exclus ? Tel n'est pas le cas si l'on se penche sur la situation que vivent certains personnages pendant ce temps. Il arrive que, comme pour les personnes « normales », les marginaux ressentent la nuit comme le temps de la peur, un temps où l'insécurité est beaucoup plus prégnante. Ainsi, la nuit du 22 novembre 1970, nuit de l'agression de la Guinée par les Portugais, Fotédi est très inquiet et court à la recherche de Sali. Le narrateur dit à ce propos :

Fotédi se réveilla dès les premiers coups de feu et vit qu'il faisait encore nuit. Tremblant de peur, il chercha Sali. Il savait qu'elle allait chaque nuit se laver à la mer mais il n'osait la rejoindre. Alors il attendit, terré dans le creux du fromager et roulant de grands yeux effarés. (Fofana, 2007 : 97).

Comme il ne trouve pas Sali et qu'à cause de la nuit il n'ose pas la rejoindre au bord de la mer où elle est allée se laver, il se rend au jardin d'Ebène, espérant y être plus en sécurité. Mais les autres mendiants profitent de la nuit et de l'absence de Sali pour le brutaliser en le chassant.

Sali non plus n'est pas en sécurité en cette nuit du 22 novembre 1970 qui constitue une succession de malheurs pour la lépreuse. Elle est assommée par les mercenaires qui ne veulent pas la tuer mais évitent de prendre le risque de se faire dénoncer.

De plus, Sali perd son bébé. Comme d'habitude, en se lavant, elle le couche dans le sable. Mais cette fois-ci, quand elle revient à elle après avoir été assommée par les mercenaires, elle ne le retrouve pas là où elle l'a laissé. Cette effroyable découverte la

perturbe et l'inquiète. Elle se met à chercher l'enfant avec le sentiment d'avoir tout perdu parce que ce bébé est son seul espoir, la seule chose qui l'encourage à continuer de vivre malgré toute la misère et l'humiliation qu'elle endure au quotidien :

Une indicible panique s'empara d'elle. Elle se mit à ramper dans tous les sens, le cœur affolé, soufflant bruyamment, et labourant le sable telle une tortue géante. Épuisée, elle s'écroula et se recroquevilla sur elle-même, pareille à une bête blessée. Soudain, son cœur se déchira et un cri s'en échappa. C'était un hurlement de bête que l'on éventre. Elle se tint le ventre, ce sac de chair et de sang où avait eu lieu un miracle, et se mit à hurler de douleur ; car la disparition d'un enfant est l'épicentre moral de l'enfer. (Fofana, 2007 : 101).

La douleur de la mère à cause de la perte de son enfant est décrite dans des termes pathétiques. Cette douleur est renforcée par la double solitude de la lépreuse : seule au bord de la mère où elle pleure la disparition de son enfant et seule dans cette nuit d'insécurité. D'ailleurs, pour encore mieux mettre en relief cette solitude, le narrateur note l'indifférence des passants « *qui rasaient les murs [et] n'avaient pas de temps pour une lépreuse.* » (Fofana, 2007 : 100) quand Sali, quittant le bord de la mer pour la ville, malheureuse et blessée, les interpelle, demandant de l'aide.

Il faut également parler de la relation des deux siamoises avec la nuit. Si celle-ci leur permet de cacher leur handicap, elle leur joue également un vilain tour. En effet, quand tout est obscur, le seul objet sur lequel la lumière est projetée est mis en évidence et attire plus l'attention. Les siamoises sont exposées de cette façon. Sous prétexte qu'il ne veut pas les voir souffrir en dormant à la belle étoile, Alassane, un jeune homme qui les a sauvées de leurs persécuteurs au marché, les héberge et fait mine d'en prendre soin. Mais la nuit, il les propose comme objet cinématographique à des curieux, moyennant une modique somme d'agent. En effet, elles sont dans une pièce illuminée contiguë à une autre, obscure. Entre les deux pièces est laissé un trou par lequel les curieux peuvent dévorer les filles du regard et se délecter de leur monstruosité.

Les filles entendent des bruits mais ne peuvent soupçonner que leurs moindres faits et gestes sont épiés de l'autre côté. Ce voyeurisme dont elles font l'objet montre une animalisation des deux filles qui apparaissent comme placées dans un zoo et offertes en spectacle au public. Alors, quand elles comprennent que les rires qu'elles percevaient leur étaient destinés, elles sont dépitées : « *Un sceau d'eau froide se déversa sur les deux sœurs. Ainsi, elles avaient été livrées aux ricaneurs pour le prix de quelques galettes de maïs. La sollicitude d'Alassane n'était donc qu'un calcul mesquin ?* » (Fofana, 2012 : 128).

Si la nuit est source d'insécurité pour Fotédi et Sali, elle est aussi pour les sœurs siamoises un moment d'humiliation. Elle se présente comme un temps plus propice à leurs détracteurs pour les exposer dans leurs tares en utilisant mieux l'opposition clarté/obscurité.

En somme, l'alternance jour/nuit est un élément permettant de suivre le rapport des personnages perçus comme abjects à leur environnement. Elle oriente leur façon de vivre. Si le jour ou la lumière en général se présente sous la figure d'opposant, mettant en difficulté ceux d'entre eux qui ont des stigmates dissimulables, la nuit se présente globalement sous les traits d'un adjuvant leur donnant un répit pour échapper à un certain voyeurisme. Mais cette dichotomie jour-opposant/nuit-adjuvant n'est pas permanente. Elle est mouvante en ce sens que le jour peut se révéler un soutien pour certains marginaux et la nuit rimer avec la peur et la souffrance.

De ce fait, le rapport de ces personnages victimes de rejet aux moments de la journée est teinté de la même ambivalence que celle qui caractérise leur rapport aux périodes historiques mises en scène dans le roman fofanaen.

Cette section consacrée à la relation entre les marginaux et le temps peut être conclue par le constat selon lequel cette relation ne présente pas un monde manichéen définitivement constitué. Aucune époque historique, aucun moment du jour n'est le mal ou le bien soi. Ils assument un rôle qui est fonction du type de marginal considéré et de circonstances fluctuantes.

Le tableau qui suit permet de récapituler les remarques faites au sujet de ce rapport ambivalent entre les personnages victimes de stigmatisation et le temps.

Personnages		Situation en fonction du temps				
Noms	Types de stigmates	Relation avec les pouvoirs politiques			Relation avec les moments de la journée	
		Temps colonial	Première République	Deuxième République	Jour	Nuit
Bakari	Déviant (jeune homme fugueur)		Répression	Indifférence		
Tayoro Kaba	Déviant (accusé de crime)		Répression		Peur (impossibilité de se mouvoir + refuge dans les égouts pour échapper à la police)	Assurance relative (possibilité de circuler dans la ville de Kindia)
Sali Mara	Lépreuse + mendiante		Protection insuffisante		Humiliations fréquentes causées par la fréquentation de lieux publics pour mendier comme le marché de Madina	Confort relatif (possibilité de se laver sans crainte au bord de la mer, possibilité d'occuper des espaces interdits le jour (étale désaffectée) + Insécurité (étranglement par les mercenaires et vol de son bébé)
Fotédi	Enfant naturel métis + fou + assassin	Protection insuffisante	Répression		Humiliations à cause de sa peau + moqueries des enfants	Insécurité + peur (bastonnade subie à la cour aux mendiants et absence de Sali)
Héra et Maciré	Mineures prostituées		Humiliation			
Hawa et Toumbou	Siamoises		Protection insuffisante		Humiliations fréquentes dans les lieux publics (école, marigot,	Confort relatif (possibilité d'avoir une relation amoureuse et

					marché, rue) + peur constante du dévoilement (impossibilité d'avoir une relation amoureuse)	fréquentation des espaces interdits le jour comme la devanture d'une boutique, place du village) + peur du dévoilement par la lumière, source d'humiliation
Bouya, Khili- Mouna et Salifou	Enfants abandonnés (enfants naturels et enfant fugueur) + mendiants			Indifférence	Humiliations + rejet	Confort relatif (possibilité d'occuper des espaces interdits : devanture d'une boutique) + Souffrance (piqûre des moustiques)

Pour interpréter ce tableau, on peut porter l'attention sur le type de relation que la nature du stigmaté dont sont porteurs les personnages qui y figurent instaure entre ceux-ci et leur environnement. De ce fait, ces personnages peuvent être regroupés en deux catégories : ceux qui ont un stigmaté visible, c'est-à-dire, ceux qui sont perçus comme abjects à cause d'une tare physique ; et ceux qui ont un stigmaté caché ou visible seulement dans ses effets (personnages jugés comme abjects pour leur naissance « défavorable » ou à cause d'un comportement jugé déviant).

Dans le premier cas, on constate que les personnages concernés sont des femmes (Sali et les deux siamoises). L'une est stigmatisée à cause d'une tare causée par la maladie (la lèpre) et les deux jumelles, pour une malformation congénitale. Ces figures féminines sont toutes mises en scène à un moment historique correspondant à la Première République. On peut observer que les pouvoirs publics de cette période, contrairement aux gens du commun qui maltraitent ces femmes, les ménagent et leur assurent une relative protection. Mais celle-ci est surtout théorique. La raison de cette volonté de protéger – même si elle n'est pas suivie d'effet – peut s'expliquer par le fait que les tares dont ces femmes sont affublées ne constituent pas une menace immédiate pour ces pouvoirs. Par ailleurs, ces femmes entretiennent une relation ambiguë avec les différents moments de la journée. Le jour, tout en les exposant à l'humiliation et à la violence, est aussi le moment propice pour la quête de

la subsistance (mendicité pour Sali, petit commerce pour les siamoises). La nuit, elle aussi est doublement marquée : si elle paraît globalement calme et se présente pour elles comme une bienveillante enveloppe cachant leurs infirmités aux détracteurs, elle peut être source de peur et d'angoisse.

Dans le second cas, les personnages relèvent des deux sexes. Certains sont féminins (Héra, Maciré et Khili-Mouna) et d'autres masculins, les plus nombreux d'ailleurs (Bakari, Fotédi, Tayoro, Bouya et Salifou). Parmi eux, ceux dont la définition comme abjects vient de la naissance sont soit bénéficiaires d'une relative protection par le pouvoir (temps colonial) ou victimes de son indifférence (Deuxième République). Par contre, ceux qui sont jugés abjects parce qu'ayant un comportement ou un métier faisant d'eux des déviants sont victimes de répression et d'humiliation de la part des pouvoirs publics. Parce que leurs stigmates les mets en conflits avec les normes sociales et les lois, leur rapport à ces pouvoirs publics est aussi conflictuel que celui qu'ils ont avec la masse en générale. Quant au rapport de ce second groupe de personnages avec les moments de la journée, il est du même ordre que celui noté pour le premier. La journée est synonyme de violence et de menace même si quelquefois (comme dans le cas des enfants naturels réduits à la mendicité) elle est le temps favorable pour la quête de la subsistance. La nuit est le moment d'un relatif confort, le moment favorable pour fréquenter des lieux interdits la journée ou y camper, pour se cacher. Mais avec elle aussi, la menace n'est jamais totalement loin ainsi que la peur.

De cette analyse de l'espace et temps de la stigmatisation, il appert que le discours dépréciatif et les comportements négatifs servant à rabaisser et à maintenir à distance ceux que l'opinion dominante qualifie d'abjects ne sont pas sans conséquence sur le traitement de l'espace et du temps par l'auteur. La façon par laquelle ces deux catégories se construisent dans le roman fofanaen montre avant tout une forte référence à un espace et à un temps relevant de l'expérience de l'auteur et où la stigmatisation de certaines catégories d'individus est une réalité. À travers les lieux nommés, les époques historiques mentionnées avec les événements qui les traversent et les personnalités qui les caractérisent, tout est mis en œuvre pour évoquer un univers familier au lecteur imprégné des réalités guinéennes. Aussi, les coutumes et les habitudes qui servent de fond idéologique aux personnages sont souvent en harmonie avec les milieux et les temps décrits. De la sorte, on pourrait parler, à propos de la construction du cadre spatio-temporel chez Libar Fofana, d'une validation de la fiction par l'effet de réel.

À côté de cette volonté d'instituer une réalité par le mode de construction de l'espace-temps, une représentation de celui-ci qui fonctionne comme une métonymie des relations entre les personnages perçus comme abjects et ceux qui se perçoivent comme normaux. Le découpage de l'espace obéit souvent au clivage normaux/abjects en vigueur dans la société. Il existe ainsi des espaces où ceux qui sont perçus comme abjects sont mal vus, qu'ils fréquentent rarement avec peur ou avec risque. Par contre certains leur sont réservés par l'opinion dominante pour les écarter, les exclure, indiquer la bassesse de leur condition tandis qu'eux-mêmes se choisissent d'autres, souvent périphériques et pauvres comme lieu de refuge. En fonction du temps, le traitement de ces personnages est aussi dominé par le rejet, la violence et l'indifférence même s'il arrive à quelques-uns d'entre eux de bénéficier de quelques égards des pouvoirs politiques à certaines époques. Ainsi, pour les personnages victimes de stigmatisation, l'espace et le temps sont rarement favorables : ils les étouffent plus qu'ils ne leur offrent une échappatoire, même si dans de rares cas ils font figure d'adjuvant en leur fournissant un refuge précaire.

La deuxième partie de ce travail a ainsi montré que le roman fofanaen s'inspire fortement des réalités de la société guinéenne – voire africaine – pour mettre en exergue la survivance de préjugés sur lesquels se fonde une catégorie d'individus pour stigmatiser une autre qu'elle perçoit comme abjecte. Les types de personnages mis en scène, leur interaction qui montre comment la stigmatisation se vit au quotidien par les identités minoritaires qu'on met à la marge, ont été abordés. Il a été ainsi possible de répertorier un certain nombre de personnages représentatifs de la figure de l'abject. Il s'agit de personnages qui ont un physique perçu comme hors norme à cause d'un corps présentant des tares dus à une certaine difformité, une malformation congénitale, une couleur de peau synonyme d'intrusion de l'étranger dans une zone ou encore un corps touché par des maladies, surtout celles de la peau et celles qui sont synonymes de contagion et de honte pour l'entourage. Il s'agit également des personnages dont le comportement, le métier ou le rang social les font apparaître comme déviants ou les placent au bas de l'échelle sociale. Tous ces personnages sont confrontés à la violence, au rejet et l'indifférence.

Pour mettre en scène la manière dont ces personnages de l'écart sont perçus par l'opinion dominante qui les stigmatise, Libar Fofana a recours à divers choix scripturaux. L'utilisation de la focalisation interne occupe une place centrale dans ces choix pour montrer que la représentation des personnages perçus comme abjects à travers des traits négatifs n'est

qu'un point de vue émanant d'un groupe, une vision relative marquée par une manière de voir le monde, souvent fondée sur la peur de l'autre, l'intolérance et les préjugés. Aussi, l'onomastique à travers laquelle se lisent souvent des attributs disqualifiants prêtés aux personnages abjects, les figures d'analogies et d'amplification qui caricaturent ces personnages en exagérant leurs attributs négatifs, permettent de rendre compte de ce point de vue mettant l'accent sur leur côté grotesque, monstrueux, étrange et laid. L'image que produit ce point de vue de l'opinion dominante sur le personnage abject est sa représentation sous les traits de motifs répulsifs à l'œuvre dans nombre de romans africains comme on a pu le noter dans la revue de la littérature. Cette forme de représentation marquée par l'unilatéralité du jugement cadre plus avec ce que M. Bakhtine (1970) appelle « les conceptions moderne et romantique du grotesque » dans la mesure où celles-ci privilégient « *un rabaissement [ayant] un caractère purement négatif, privé d'ambivalence régénératrice* » (Bakhtine, 1970 : 30) de l'image grotesque.

Cette deuxième partie s'est également penchée sur ce que les enjeux de la stigmatisation ont d'impact sur la construction du cadre spatio-temporel dans l'œuvre de Libar Fofana. Il a été constaté que celui-ci privilégie la référence à la réalité, la production d'un effet de réel comme gage de vérité du récit de la stigmatisation dont sont victimes les marginaux. L'analyse de cette construction du cadre spatio-temporel a permis également de noter le déploiement d'une relation ambiguë entre celui-ci et les personnages perçus comme abjects qui s'y meuvent. Ce rapport est symbole de la place marginale que ces derniers occupent dans la sphère sociale qui les met souvent à l'écart et les stigmatise. Si le temps et l'espace leur sont quelque fois favorables, ils jouent surtout un rôle d'opposant, rendant difficile leur quête d'émancipation.

Toutes ces techniques mises en œuvre par Libar Fofana ont permis de mettre en exergue la survivance de pratiques et de discours enfermant l'individu dans des schèmes où la figure du pouvoir occupe une place centrale. Ce pouvoir qui consacre la domination d'un groupe qui se pense comme normal sur un autre qui est victime de marginalisation est avant tout celui du regard, celui d'une manière de voir qui se double d'une capacité d'instaurer un imaginaire, de valider un univers de représentation, une organisation particulière du monde, comme l'explique A. Mbembe dans ces lignes :

Le pouvoir est d'abord et avant tout le pouvoir de voir ou de ne pas voir – et dans ce dernier cas, de rayer du réel, de raturer, de biffer, de mettre entre parenthèses, de dé-réaliser [...] Voir

est donc un enjeu fondateur dans la constitution de la vie en commun et dans la reconnaissance de la ressemblance ou, au contraire, l'institution de la différence. (Mbembe, 2007 : 44).

Or, ce pouvoir du regard, s'il organise un monde, s'il institue des différences, crée des clivages et instaure des rapports hiérarchiques où une instance domine une autre, il se double toujours d'un discours de légitimation. Ce discours fait taire l'autre qu'on a choisi de brimer, qu'on a choisi de ne voir que sous ses aspects négatifs afin de faire passer la vision parcellaire qu'on a de lui comme une vérité absolue. Aussi A. Mbembe ajoute-t-il que le pouvoir du regard « s'exprime dans le fait que celui que nous choisissons de ne point voir et de ne point entendre ne saurait exister ou parler pour lui-même. À la limite, il faut le faire taire. » (Mbembe, 2007 : 44).

Par ailleurs, ce pouvoir prend la forme du commandement car celui-ci se caractérise par cette volonté d'instaurer une domination et de la fortifier. Ce déploiement du pouvoir sous le signe de la domination dans la construction du personnage abject chez Libar Fofana pourrait s'interpréter comme un symbole de la difficile construction de l'Etat de droit et de la démocratie dans l'Afrique postcoloniale ainsi que le problème d'émergence d'un sujet africain postcolonial.

En effet, à travers la représentation du rapport conflictuel entre personnages « normaux » et « abjects » avec les enjeux de pouvoir qu'elle implique à tous les niveaux, il est possible de lire la stagnation des structures de l'Etat africain postcolonial par la répétition et le maintien en leur sein de formes de commandement privatives de liberté, héritées du passé colonial et des cultures ancestrales. L'homologie entre les formes du roman fofanaen et les structures de l'Etat postcolonial en proie à la difficile construction de l'Etat de droit et de la démocratie se manifeste tout d'abord dans la volonté de soumettre les individus par la violence afin d'imposer une façon de voir présentée comme la seule possible. De la même manière qu'un imaginaire est produit par l'opinion dominante dans l'œuvre de Libar Fofana pour légitimer la situation dans laquelle elle met ceux qu'elle perçoit comme abjects, de la même manière

en postcolonie, le potentat est engagé dans une activité constante de production d'une image de lui-même et du monde : représentation imaginée qu'il présente comme une vérité incontestable par principe, et qui doit être inculquée à ses cibles dans le but de les accoutumer à l'ordre et à l'obéissance. Le commandement se veut, en lui-même, un ordre du monde. (Mbembe, 2020 : 194).

Dans les deux cas (la société du roman et la société réelle), le commandement, dans son déploiement, refuse tout compromis et présente « l'ordre du monde » qu'il entend imposer comme immuable. Toute tentative de le dépasser se confronte à une menace :

En postcolonie [comme dans la société du roman], le commandement entend s'instituer sur le mode d'un fétiche. Les signes, les langages et les récits qu'il produit ne sont pas seulement destinés à devenir des objets de représentation. Ils prétendent être investis d'un surplus de sens qu'il n'est pas permis de discuter, et dont on est interdit de se démarquer. (Mbembe, 2020 : 186).

La symbolisation de cet Etat africain postcolonial en proie à l'arbitraire se révèle également dans les structures du roman fofanaen par la continuité de la forme hybride que présente le pouvoir aux deux niveaux. Ainsi, il y a à la fois dans l'arbitraire qui fonde la stigmatisation des personnages perçus comme abjects et ce que A. Mbembe appelle « le potentat postcolonial », l'imbrication de schèmes coloniaux et d'une idéologie héritée des traditions précoloniales. Des éléments du roman comme les institutions de marginalisation (la prison et l'hôpital par exemple) et le monde de segmentation de leurs pensionnaires sont bien un héritage colonial. De même, une segmentation des individus en fonction de leur naissance n'est pas sans rappeler une forme d'organisation sociale issue des sociétés traditionnelles. Aussi, A. Mbembe rappelle -t-il que

la pratique générale du pouvoir s'est [...] globalement située dans la continuité de la culture politique coloniale et dans le prolongement des aspects les plus despotiques des traditions ancestrales, elles-mêmes réinventées pour la circonstance. (Mbembe, 2020 : 107).

L'une des illustrations de cette connivence entre schèmes coloniaux et idéologie traditionnelle sur la conception du pouvoir est le fort lien entre celui-ci et la masculinité :

Traditions ancestrales et coloniales partagent l'idée selon laquelle le phallus – véritable corne d'abondance en même temps qu'organe privilégiée de la puissance, source de toute nomination, bref, signifiant des signifiants – serait le de sexe accompli. (Mbembe, 2020 : 30).

En définitive, on peut ainsi dire que le déploiement de la figure du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana se lit d'abord comme une figuration de la difficulté de plusieurs sociétés africaines postcoloniales à établir l'Etat de droit et la démocratie à cause l'arbitraire présent dans les enjeux de domination et de commandement liés à l'exercice du pouvoir. Tout de même, cette domination et cet arbitraire n'ont pas toute la force voulue par ceux qui les exercent. Ce pouvoir est souvent mis à rude épreuve par un effort de déconstruction du discours qui fonde sa représentation du monde et un rejet des pratiques

qui lui donnent forme. Ainsi, s'il y a difficile construction de l'Etat de droit et de la démocratie, si l'émergence d'un sujet africain postcolonial émancipé semble difficile, il existe des signes qui montrent que tout espoir n'est pas perdu, que les efforts pour y arriver se déploient pour tenir tête à l'arbitraire ou du moins pour le contourner et atténuer son acuité. La troisième et dernière partie de ce travail aborde ces traces de l'effort déployé pour l'émancipation et l'avènement d'une société plus juste à travers la déconstruction, dans le roman *fofanaen*, de l'image de la figure du personnage abject produite par le point de vue de l'opinion dominante. Il sera ainsi mis en exergue la manière dont il existe, dans ce roman, un discours et des pratiques de remise en cause dénotant de la volonté des personnages perçus comme abjects de s'affirmer.

TROISIEME PARTIE
INVERSION DE LA PERCEPTION SUR LE
PERSONNAGE ABJECT ET AFFIRMATION DE
SOI

« Mais, vous le savez, on trouve parfois plus de dignité chez un mendiant vêtu de hardes que chez un prince dont l'habit n'est bien souvent que l'unité de mesure de la considération qu'il attend du monde. » (Fofana, 2004 : 159).

La deuxième partie de ce travail a analysé le point de vue de l'opinion dominante sur des personnages qu'elle perçoit comme abjects et stigmatisés. Mais ce point de vue est tout de suite remis en cause. Pour montrer que la perception de l'abject soutenue par des normes et préjugés en vigueur dans une société donnée est teintée d'arbitraire et qu'elle ne saurait être une vérité immuable, le roman fofanaen se construit de façon à permettre de réfuter point par point tout le fondement ayant servi à cette catégorisation. Ce dynamitage du point de vue de l'opinion dominante jugé dès lors comme une injustice, une intolérance, prend la forme d'une déconstruction de l'axiologie dont la société se sert pour établir une séparation entre ce qui relève du normal et ce qui relève de l'abject. Une redéfinition est proposée à travers laquelle ce qui était jusque-là perçu comme abject est normalisé. On assiste donc à un renversement de perspective qui n'est pas sans conséquence dans le discours tenu par le narrateur et les personnages qui se veulent porteurs de réformes et libérés de toute forme de préjugé. D'une stigmatisation, on passe donc à une réévaluation de la situation des exclus par un discours nouveau et des comportements qui les normalisent.

La revalorisation de l'image des individus victimes de discrimination se double d'une satire de la société patriarcale et traditionnelle accusée d'hypocrisie et de détournement des codes sociaux en faveur des puissants.

De ce fait, ce qui est abject n'est plus déterminé du point de vue de l'opinion dominante qui n'est plus vue comme la bonne référence, mais du point de vue du narrateur ou des personnages éclairés et très « humains » qui luttent pour l'affirmation de soi. Dès lors, l'écriture de Libar Fofana entre dans ce que Tremblay-Devirieux appelle l'art abject qui « *serait une manière de critiquer la culture dominante.* » (Tremblay-Devirieux, 2012 : 26) car elle devient un moyen d'attirer l'attention sur le danger d'une stigmatisation fondée sur les préjugés et l'intolérance. Cette écriture s'inscrit également dans ce que Böhmisch appelle l'abjeu⁵⁸ dont les enjeux sont présentés comme suit :

⁵⁸ Böhmisch forge le terme « abjeu » en partant du mot « objeu » créé par le poète français Francis Ponge pour désigner sa manière de décrire les objets en multipliant les visions qu'il peut avoir sur eux dans ses poèmes. Ce qu'il y a de commun entre le terme construit par la critique et celui du poète, c'est la technique de déconstruction qui les caractérise. Et l'abjeu qui nous intéresse ici est pour Böhmisch une technique qui consiste à produire une écriture de la subversion en déplaçant la perception que l'on a de l'abject en liant celui-ci à la satire, à l'humour, au grotesque et au féminin. On note bien ce renversement de perspective chez Libar Fofana qui a recouru à l'ironie et à l'exagération pour remettre en cause le statut de l'abject. Voilà pourquoi nous empruntons le terme abjeu pour désigner des phénomènes de son écriture. Ce qui est légitime si on s'en tient à l'une des définitions de l'abjeu données par Böhmisch elle-même : « [l'abjeu] *désigne une pratique qui consiste à donner du jeu à l'abject, à déclôturer, non pas l'objet comme fait Francis Ponge, mais l'abject.* » (Böhmisch 2010 : 11).

Il serait erroné de comprendre l'abjeu comme tentative d'en finir avec les mécanismes d'abjection, comme tentative utopique de construire un nouveau modèle identitaire sans logique d'exclusion et d'abjection. Celle-ci continue à faire partie de l'humain. En revanche, il s'agit de sensibiliser à ses dérives [...] Surtout d'attirer l'attention sur les glissements sémantiques [...] de l'altérité à l'abject, et sur les dérives fascistes du phénomène. Il s'agit de sensibiliser à la dynamique qui fait naître et qui désigne une frontière entre le propre et le sale, entre un dedans conçu comme norme culturelle et un dehors stigmatisé d'invivable et d'illégitime. (Böhmisch 2010 : 14).

Comme on le voit, l'auteur guinéen se joue des normes en mettant au centre la relativité de toute opinion. Ainsi, si la culture dominante produit un abject en fonction des normes qu'elle s'impose, elle devient finalement elle-même cet abject dans la vision de ceux qui veulent s'affirmer.

Ce sont ces différents aspects de l'écriture fofanaenne dans la remise en cause des préjugés et le renversement de perspective opéré pour rendre aux victimes de marginalisation leur dignité que nous traiterons dans cette troisième partie de notre travail.

Elle comporte deux chapitres : le premier rend compte de la réhabilitation de l'image des personnages stigmatisés et de la dénonciation de l'hypocrisie sociale qui fait qu'on s'attèle plus à stigmatiser les faibles alors qu'on passe sous silence les bévues des grands et le caractère aliénant de certaines coutumes. Le second traitera de l'affirmation de soi opérée par ces stigmatisés pour se mettre en valeur.

Chapitre V : Déconstruction des normes et remise en cause de la perception de l'opinion dominante sur le personnage abject

L'objectif affiché du roman *fofanaen* est de dénoncer les préjugés qui rabaisent une certaine catégorie d'individus qui sont privés de toute chance de s'exprimer et de s'épanouir. Ainsi, un discours est produit pour les remettre en cause. Dès lors, se perçoit un conflit entre deux types de discours et deux types de comportements à l'égard des individus stigmatisés : un discours mélioratif et un comportement positif répondant à un discours qui dénigre et à un comportement hostile. Cet affrontement actualise ce que la sémiotique narrative désigne sous le nom de sanction.

La sanction peut rendre compte de l'écart qui existe entre la perception émanant d'un regard extérieur sur l'état d'un sujet donné (manifestation) et ce qu'est réellement cet état en dehors de cette perception issue d'une interprétation (immanence)⁵⁹. A ce propos, le Groupe d'Entrevernes écrit :

Tout état, dans un récit, est posé, manifesté en face d'une instance susceptible de l'interpréter. On dit alors que l'état du sujet est défini selon la manifestation : c'est l'état du sujet tel qu'il se donne à voir, à comprendre, à interpréter. [...] Corrélativement, on considère l'état tel qu'il peut être défini dans le récit indépendamment de cette instance d'interprétation : on dit alors que l'état est défini selon l'immanence. (Entrevernes 1979 : 41-42).

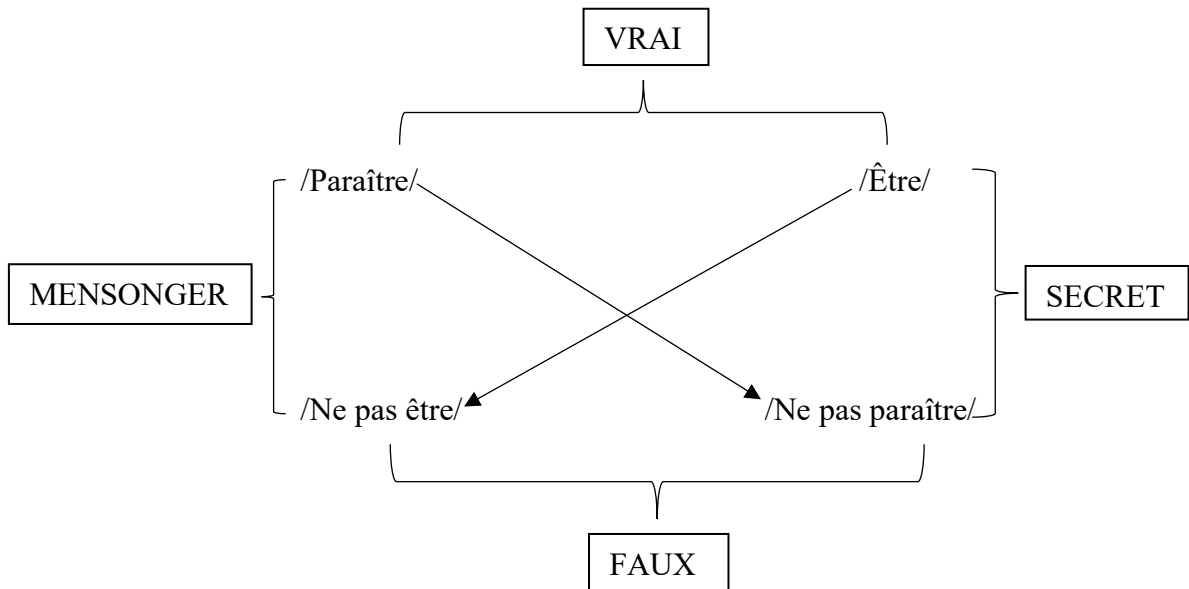
Manifestation et immanence sont les deux perspectives à combiner pour pouvoir qualifier l'état d'un sujet de vrai, de faux, de secret ou de mensonger. Ces deux perspectives représentent ce qu'on appelle la catégorie de la véridiction qui opère à travers l'articulation du /Paraître/ (manifestation) et de l'/Être/ (Immanence). Ainsi, à chaque occurrence du /Paraître/ on fait coïncider une autre de l'/Être/ pour rendre compte de la modalisation des énoncés d'état ou sanction, ainsi que le rappelle le Groupe d'Entrevernes :

Manifestation et immanence ne sont pas des valeurs « en soi », mais des termes corrélatifs qui indiquent seulement que, dans les récits, l'état d'un sujet peut toujours être défini à deux

⁵⁹ Pour établir ce constat, nous partons de cette affirmation d'A. J. Greimas qui trouve parmi les avantages de la catégorie de la véridiction [représentant la sanction] la possibilité de « *libérer cette catégorie modale de ses rapports avec le référent non sémiotique, mais aussi et surtout [de] suggérer que la véridiction constitue une isotopie narrative indépendante susceptible de poser son propre niveau référentiel et d'en typologiser les écarts et les déviations, en instituant ainsi la « vérité intrinsèque du récit.* » Greimas, 1973b : 165-166).

niveaux, selon deux modes, et que la vérité de cet état, pour ce récit, se joue dans l’articulation de ces deux plans de définition. (Entrevernes, 1979 : 42).

Le schéma suivant, proposé par le Groupe d’Entrevernes (1979 : 42), rend compte des différentes possibilités d’articulation de ces deux niveaux (manifestation et immanence) :



L’analyse de ce schéma montre clairement les quatre qualités d’état mentionnées plus haut :

Si l’état du sujet est défini positivement à la fois dans la manifestation (/Parâître/) et dans l’immanence (/Être/), apparaît le Vrai. Tel est le cas d’un homme qui est manifestement riche et l’est au fond.

Si, par contre, l’état est positivement défini dans la manifestation (/Parâître/), mais l’est négativement dans l’immanence (/Ne pas être/), on parlera d’un état Mensonger. Tel est le cas d’un sujet apparemment riche mais pauvre au fond.

Si c’est la manifestation qui est définie négativement (/Ne pas paraître/) et l’immanence (/Être/), positivement, l’état sera dit Secret. C’est le cas d’un personnage riche qui cache sa richesse pour faire semblant d’être pauvre.

Enfin, si les deux catégories sont négativement définies (/Ne pas paraître/) + (/Ne pas être/), c’est le Faux qui apparaît, comme la découverte d’une supercherie où l’on se rend compte qu’un objet présenté auparavant comme X ne le paraît ni ne l’est.

L'utilisation de ces catégories de la véridiction est opérante dans l'analyse de la manière dont Libar Fofana renverse, dans ses romans, la façon de percevoir les personnages stigmatisés. Elle permet de montrer que l'auteur pratique une écriture en contre-point par la mise en exergue de l'affrontement de deux points de vue divergents, chacun présenté avec ses arguments. Un tel procédé se fonde essentiellement sur la parodie et l'ironie qui permettent de souligner le caractère absurde d'une pensée tenue jusque-là comme l'incarnation du bon sens et qui est en phase d'être réfutée.

En effet, la perspective choisie jusque-là était celle qui montre comment les détenteurs de l'opinion dominante perçoivent des individus différents d'eux à cause d'un aspect physique, d'un comportement ou d'une vision de la vie qui s'écartent des leurs. Cette perception est présentée par le romancier guinéen comme une interprétation, une manifestation (/Paraître/). Autrement dit, le regard porté par l'opinion dominante sur les personnages jugés abjects est une interprétation de leur état, de leur apparence : elle rend compte d'un point de vue subjectif reflétant la doxa, les clichés et les stéréotypes en vigueur dans la société.

A côté, ce jeu des rapports perception/évaluation cherche à rétablir la vérité en disant ce que sont réellement ces marginaux, les décrivant à travers un point de vue qui dit leur état réel et les normalise : c'est l'immanence (/Être/). Ainsi, à une manifestation définie positivement (/Paraître/ abjects), est associée une immanence qui l'est négativement (/Ne pas Être/ abjects). Cette corrélation montre que l'état d'abjection des personnages stigmatisés à cause de leur différence est mensonger et qu'il faut de ce fait rétablir la vérité. Le rétablissement cette vérité passe par le dévoilement d'un état secret qui dit que sous l'apparente abjection de certains individus se cachent une beauté et une noblesse de caractère. Il passe également par la dénonciation de comportements néfastes et de pratiques qui, bien que courants dans la société, sont passés sous silence alors que pour le narrateur et pour les personnages qui en subissent les méfaits, ils représentent la véritable abjection.

De ce nouveau point de vue, le personnage abject n'est plus ce marginal qui perturbe l'identité du groupe. Il est représenté par les personnages incarnant l'hypocrisie sociale et la lâcheté, ceux qui se cachent sous le couvert des coutumes pour faire mal à l'individu et que l'opinion dominante se refuse à dénoncer. On retrouve là une autre acception de l'abjection développée par Kristeva qui écrit : « *L'abjection [...] est immorale, ténébreuse, louvoyante et louche : une terreur qui se dissimule, une haine qui sourit, une passion pour un corps*

lorsqu'elle le troque au lieu de l'embrasser, un endetté qui vous vend, un ami qui vous poignarde. » (Kristeva 1980 : 12).

Elle donne d'ailleurs des exemples d'individus abjects qui correspondent à ceux que les narrateurs Fofanaens fustigent. Ce sont : « *Le traître, le menteur, le criminel à bonne conscience, le violeur sans vergogne, le tueur qui prétend sauver.* » (Kristeva, 1980 :12).

Cette déconstruction de la figure du personnage abject à l'œuvre dans le roman fofanaen qui montre une volonté de bousculer les codes est l'objet du présent chapitre qui s'articule autour de deux points : l'entreprise de réhabilitation des marginaux à travers la mise en jeu d'une écriture du double pour prouver que les tares qu'on leur prête constituent toujours un point de vue relatif, susceptible de remise en cause par un autre ; et le rejet de toute valeur sociale ainsi que de tout comportement pensés comme de simples outils de domination et d'exploitation de l'individu.

5.1 Vers une réhabilitation de l'image des marginaux

La première forme de déconstruction de la figure de l'abject observable dans l'œuvre de Libar Fofana est la présentation d'une nouvelle image du marginal qui sert à le réhabiliter. Si l'opinion dominante lui prête une image négative, il s'agit pour l'auteur de prouver que celle-ci est déformée et que le marginal est comme tout autre humain : s'il a ses défauts, il a aussi ses qualités qui ne doivent pas être occultées.

Pour mettre en exergue cette autre image du personnage perçu comme abject, on peut s'appuyer sur deux éléments : un discours mélioratif mettant l'accent sur la beauté physique et les qualités psychiques et morales de ces personnages victimes de discrimination et de rejet ; la mise en scène d'actes symboliques montrant une attitude positive que certains personnages adoptent vis-à-vis d'eux. L'objectif est ainsi de prouver que « *chacun de nous a sa place dans ce monde. Et [que] chacun doit occuper la sienne avec honneur et courage.* » (Fofana, 2010 : 11), que tous les hommes sont les mêmes parce que venant de la même matière et ayant tous réussi la prouesse de venir à la vie, comme le souligne avec humour, Meïssa Touré, un personnage de *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* :

Figure-toi que chaque être humain est un spermatozoïde qui a remporté une course à laquelle participaient des dizaines de millions d'autres spermatozoïdes. Tu te rends compte de l'exploit ? L'humanité est faite exclusivement de champions. Chacun de nous a remporté les éliminatoires d'une grande compétition. Absolument tout le monde. Le pire ivrogne a été un

jour premier d'une série où il n'y avait qu'un qualifié. Pas de repêchage pour les autres. (Fofana, 2016 : 246-247).

La sous-section qui suit examine le discours décrivant positivement les personnages victimes de discrimination pour valoriser leurs traits physiques ainsi que leurs qualités psychiques et morales.

5.1.1 Discours de mise en valeur du personnage abject et réfutation de son anormalité supposée

S'exprimant au sujet des dangers de la parole, un des personnages de *Safrin ou le duel au fouet* (1991) de L. Kamara, et pas des moindres parce qu'il s'agit du griot Djéli-Kouman (d'un maître de la parole donc), déclare : « *la parole mange l'homme* ». (Kamara, 1991 : 211). Si ces propos mettent l'accent sur les ennuis que la parole peut susciter à celui qui la profère, ils ne manquent pas de sous-entendre la puissance de cette dernière. La raison pour laquelle la parole peut tuer est sa capacité de porter un message si frappant qu'il pousse à la réaction. La capacité du discours à porter un message fort pour marquer les esprits en fait l'élément par lequel les systèmes de pensées, les codes sociaux et les mythes se mettent en place et se consolident.

Dans toute société, en effet, les codes de conduite sont enseignés à travers le discours. En matière de religion, de politique ou d'éducation, pour ne prendre que ces exemples, le discours est le moyen par lequel des messages sont véhiculés pour orienter l'opinion et mettre en place une axiologie déterminant la marche à suivre. Les comportements, les manières d'agir des individus, ne sont le plus souvent que la traduction de discours qui ont forgé leur être à travers l'éducation. Dès lors que le discours occupe un premier rôle dans la construction des valeurs servant de référence à l'individu dans son interaction avec les autres, il n'est pas étonnant qu'il soit l'élément de base de la stigmatisation.

En effet, stigmatiser consiste à se comporter d'une manière hostile envers quelqu'un dont on ne tolère pas certains aspects physiques ou moraux. Mais cet acte consiste aussi et surtout à élaborer un discours qui légitime ce comportement et pousse à sa répétition en le présentant comme un acte justifiable. La deuxième partie de cette thèse a relevé plusieurs occurrences de discours en vigueur dans la société traditionnelle qui cherchent à justifier certains comportements à l'égard des femmes ou certains personnages présentés comme monstrueux. Le mythe créé de toutes pièces autour de « l'unijambiste » Siaka dans *Le Fils de l'arbre* (2004) est un exemple de cette situation : tout un discours dépréciatif est tenu

autour de lui pour le présenter comme un être maudit dont il est indispensable de s'éloigner au risque de subir des malheurs.

Mais autant le discours est capable de fonder des mythes, autant il est capable de les détruire. La même force de persuasion que le discours utilise pour construire des schèmes rigides servant de fondement à la stigmatisation pourrait être à l'œuvre dans leur déconstruction. Il va servir avant tout à changer l'image qui est donnée jusque-là au corps de l'individu stigmatisé.

La première cause de stigmatisation des individus porteurs de différences aux yeux de la communauté est le corps. Cela vient du fait que les stigmates qui touchent le corps sont souvent exposés et visibles de tous. Le travail de déconstruction des idées reçues et la critique de l'intolérance commence ainsi par une réhabilitation de ce corps. Aussi trouve-t-on tout au long de l'œuvre de Libar Fofana un contre discours porteur d'un point de vue nouveau sur des corps qui étaient jusque-là perçus comme grotesques.

Ce contre discours s'inscrit dans le cadre de la transfiguration du laid en beau par « l'alchimie du verbe » à laquelle fait allusion K. J Diama (2016) en analysant ce qu'il nomme une poétisation de l'horreur dans *La Vie et demie* de Sony Labou Tansi. On peut y voir aussi l'usage, par Libar Fofana, du réalisme grotesque que M. Bakhtine (1970) note comme étant l'un des aspects de l'écriture de F. Rabelais. En effet, cette forme de réalisme se caractérise par le fait que le rabaissement parodique à l'œuvre dans la mise en scène du grotesque n'est pas une fin en soi. Il est plutôt le point de départ vers une élévation. C'est un rabaissement qui « *n'a pas seulement une valeur destructive, négative, mais encore positive, régénératrice : il est ambivalent, il est à la fois négation et affirmation.* » (Bakhtine, 1970 : 30). Ainsi, la mauvaise perception qu'un groupe a du corps grotesque est annihilée par une représentation qui le sublime. Cette représentation méliorative concerne, en premier lieu des personnages féminins tels que les sœurs siamoises et Sali.

La transfiguration de l'image des siamoises perçues comme des êtres monstrueux en belles femmes s'observe avant tout dans l'intérêt que les garçons portent à Hawa quand sa poitrine commence à se développer. Leur attention est si marquée qu'elle ne s'y trompe pas : « *Hawa savait que les garçons ne se battraient pas pour elle. Mais elle avait vu parfois dans leurs yeux autre chose que de la pitié.* » (Fofana, 2012 : 57).

Cette attitude des garçons montre la double perception de l'abject que souligne J. Folio. Pour celle-ci, l'objet abject – le sujet abject dans le cas présent –, s'il provoque le dégoût et pousse l'observateur au rejet, ne manque pas non plus de provoquer de l'attirance : « *L'objet abject crée à la fois de la fascination et de la peur, du désir et de la répulsion, de l'attraction et du dégoût.* » (Folio, 2011 : 10). Ainsi, si la siamoise est stigmatisée pour sa difformité, en même temps, elle ne manque pas d'attirer les garçons qui ressentent comme un besoin de se rapprocher d'elle à cause d'une beauté qu'ils n'avaient pas remarquée auparavant. D'ailleurs, cette affection qui naît chez les garçons a un effet bénéfique sur la jeune fille dont la beauté emprisonnée par les sarcasmes et les brutalités de ceux qui la percevaient mal, se libère tout d'un coup : « *Cette conviction avait fait germer dans son cœur un espoir qu'elle se croyait interdit. Cet espoir accéléra sa maturité, et sa beauté, déjà remarquable, s'accentua.* » (Fofana, 2012 : 57).

Le message de l'auteur est clair : un regard positif porté sur quelqu'un peut contribuer à le rendre meilleur et à lui redonner de l'espoir après tant de souffrances. Aussi, Hawa se croit-elle autorisée à rêver, elle qui croyait qu'à cause de la brutalité qu'elle subissait avec sa jumelle, elle était condamnée à rester un monstre éloigné des autres : « *A force d'entendre ces compliments sur sa beauté, elle commença à croire que peut-être [...] elle eût pu mener une vie normale, fonder une famille, et même prétendre au bonheur.* » (Fofana, 2012 : 57).

Ces compliments la poussent sans doute à changer sa perception d'elle-même et l'amènent désormais à se rendre belle pour aller à la place du village rencontrer Mamadi : « *Lorsqu'elle eut fini de se maquiller, Hawa frotta les paupières de sa sœur de poudre de charbon, puis elle barbouilla de rouge le bout de ses doigts et celui de ses orteils.* » (Fofana, 2012 : 79).

Mais, si l'appréciation de la beauté de Hawa par les garçons de sa classe relève du sous-entendu, Mamadi l'exprimera de façon plus claire. Ayant rencontré la fille à la place du village où les jeunes se rencontrent la nuit pour danser, il est attiré par la pudeur de la jeune fille qui n'ose pas se mêler au groupe : « *Hawa [...] remarqua que l'un des spectateurs ne la quittait pas des yeux. Son regard était différent de celui des autres. Il était amical, presque chaleureux.* » (Fofana, 2012 : 68). Alors, il la suit et cherche à la rencontrer. Quand il réussit à l'aborder et veut obtenir d'elle un rendez-vous, la fille en demande la raison. Alors, Mamadi déclare, lui parlant de sa beauté : « *A ton avis pourquoi un homme chercherait-il à revoir une jolie femme ?* » (Fofana, 2012 : 70).

Pour corroborer les propos de Mamadi, le texte use de l'hyperbole pour décrire la beauté de la fille quand la nouvelle rencontre avec le jeune homme a lieu : non seulement la beauté paraît plus grande que lors de la première rencontre, mais la lune même participe à sa contemplation. Et tout finit par un appel de l'amant à l'admiration de la beauté de la bien-aimée. On peut lire ainsi, comme s'il s'agissait d'un poème réhabilitant la jeune siamoise aux yeux de l'univers : « *Mamadi fut surpris par la beauté de Hawa que flattait la lune. On eût dit qu'il la voyait pour la première fois. La pensée lui vint qu'une telle beauté méritait d'être admirée de tous.* » (Fofana, 2012 : 80).

La beauté de Hawa marque Mamadi au point que, même après avoir découvert sa difformité et pris peur, il ne peut l'oublier. Après la fuite de la jeune fille, son image reste présente à son esprit : « *Pourtant, le visage et la grâce pudique de Hawa le hantaient toujours.* » (Fofana, 2012 : 88). Cette obsession de l'image de Hawa sur la conscience de Mamadi est une façon de réhabiliter la jeune fille en montrant sa capacité à séduire un homme au point de se rendre inoubliable.

Ce motif du regard amoureux qui fait éclore la beauté se retrouve aussi dans *Nkörö* (2005) à travers la figure de l'orpheline Amy, l'amante de Tayoro moquée et rejetée par ses camarades pour ses allures de garçon. Située en dehors du canon de beauté du milieu où les rondeurs sont l'élément le plus apprécié par les hommes chez la femme, les mères des garçons ne la voient pas non plus d'un bon œil. Pour elles, elle ne mérite pas d'épouser leurs fils parce que mince.

Pourtant, Tayoro ne la perçoit pas de la même manière. Pour le jeune homme, si les filles n'aiment pas Amy, c'est parce qu'elles sont jalouses de sa beauté. Par deux fois, il lui dit : « *Tu es beaucoup plus jolie qu'elles.* » (Fofana, 2005 : 19). L'adverbe de quantité « beaucoup » employé par Tayoro creuse l'écart existant entre la beauté de la jeune fille et celle de ses camarades qui la perçoivent mal. Pour montrer qu'il n'y a rien d'ironique dans la déclaration du jeune homme et qu'il assume ses propos, le narrateur rend compte de la manière dont il perçoit Amy quand il la regarde : « *Il l'avait regardée attentivement et, pour la première fois, il avait vu qu'elle avait aussi une grande bouche charnue et un petit nez espiègle dont les ailes frémissaient quand elle était excitée. Son cou était long, ses épaules étroites, sa taille et ses hanches extrêmement fines.* » (Fofana, 2005 : 19).

Le texte fait l'éloge rendu à la beauté physique d'Amy en donnant des détails sur la transformation physique observée chez la fille. Dans un élan poétique, il magnifie cette beauté physique en la comparant à une fleur et en la faisant correspondre à la grandeur d'âme de l'orpheline :

Son éclosion fut très rapide, comme un bouton de fleur qui s'ouvre brusquement. Cela se passa l'année de ses treize ans. On eût dit que toute la beauté qu'elle emprisonnait au fond d'elle s'était libérée d'un coup pour envelopper son corps de grâce. Son corps devint le reflet de son âme qui était fort belle. (Fofana, 2005 : 20).

Pour expliquer ce regain brusque de charme de la part d'Amy, le texte génère une situation qui rappelle celle de la jeune siamoise Hawa. En effet, par la puissance de l'amour, Amy passe d'un état négatif de manque à un état positif de manque comblé. L'affection que lui voue le jeune Tayoro a libéré cette harmonie du corps emprisonnée en elle auparavant et qui s'affiche désormais au point d'aiguiser encore plus la haine de ses camarades : « *Nul ne peut expliquer cette transformation. Mais on peut supposer que la gamine maigrichonne s'était un jour trouvée belle par la vertu de l'amour, et que cela l'avait portée à s'aimer et aidée à éclore.* » (Fofana, 2005 : 20).

Le constat qui se dégage de ce rapprochement entre la situation des deux jeunes filles (Hawa et Amy) est la récurrence de l'appel lancé par l'auteur pour l'amour et la tolérance qui sont des valeurs capables de libérer les personnes rejetées et de les amener à extérioriser toute leur splendeur masquée par les préjugés et l'indifférence. De là vient toujours le fait qu'il mette en place un personnage focal qui regarde différemment pour apporter un démenti à la perception courante.

Outre la siamoise Hawa et l'orpheline Amy, un travail de réhabilitation du corps de Sali, la lépreuse, est effectué. Ayant été défigurée par la maladie, un hommage lui est rendu pour ce qu'elle était avant. A travers l'analepse, l'auteur fait comprendre au lecteur que Sali n'a pas toujours été cette vilaine femme qui traîne dans les crachats qui parsèment les rues. Pour ce faire, il passe par le truchement des souvenirs de la jeune femme : « *Sali se revit quinze ans plutôt, belle et courtisée, et l'image obsédante de Mounirou [son ancien amant] s'imposa à elle.* » (Fofana, 2007 : 35).

Après ce souvenir, le récit, à travers un point de vue omniscient, met l'accent sur cette beauté qui a disparu sous l'effet de la maladie. Il l'élève au rang de richesse pour la jeune femme : « *Autrefois, Sali considérait humblement sa beauté comme sa dot, n'ayant ni bien*

ni instruction. [...] Sa beauté était donc la seule chose que pouvaient monnayer les marieurs. » (Fofana, 2007 : 35).

Pour que le texte insiste tant sur la beauté de Sali et qu'elle soit en mesure de compenser les autres tares de la jeune femme (manque d'instruction et pauvreté), il faut qu'elle soit notable. Aussi Sali même reprend-t-elle la parole pour s'auto-décrire et dire à Fotédi ce qu'elle représentait avant d'être transformée par la lèpre : « *Autrefois, on me surnommait Peau-de-lune... à cause de ma peau claire.* » (Fofana, 2007 : 33). Pour étayer ses propos, elle « *leva un bras pour lui montrer un coin de peau épargné par la lèpre.* » (Fofana, 2007 : 33).

Cette analepse opérée par l'auteur pour rappeler la beauté antérieure de Sali et l'opposer à sa déchéance actuelle est un message lancé envers ceux qui stigmatisent les individus qu'ils rejettent à cause d'une maladie les ayant transformés : tout est susceptible de changement ; la beauté d'aujourd'hui peut se faner et faire place à la laideur et personne n'est à l'abri de ce genre de déboire. Sali ne manque d'ailleurs pas de le rappeler, au bord des larmes, par ce soupir : « *Dieu a détruit mes vanités.* » (Fofana, 2007 : 34) ou par ces questions qu'elle se pose montrant son incapacité à trouver l'origine de cette lèpre qui apparaît subitement dans sa vie : « *Pendant une partie de la nuit, elle se demanda comment elle avait attrapé la lèpre. Était-ce les vieux habits achetés au marché de Kolia ? [...] Ou bien avait-elle frôlé un malade ce jour-là au milieu de la foule ?* » (Fofana, 2007 : 36).

Le rappel de la beauté d'antan montre également la relativité de tout jugement parce que si Sali est mal vue depuis qu'elle a attrapé cette lèpre, des observateurs ne manquent pas de maintenir l'ancien regard qui était porté sur elle, celui d'une belle femme, comme elle le déclare elle-même : « *Y en a qui me trouvent encore belle.* » (Fofana, 2007 : 34). Talibi, le chauffeur, qui l'avait défendue sans la connaître, le confirme quand elle se dévoile devant lui. Le narrateur rapporte à ce propos : « *Elle lui montrait son visage pour la première fois. Il fut surpris de voir qu'il était beau, malgré les stigmates de la maladie.* » (Fofana, 2007 : 140).

D'ailleurs, cette constance de sa beauté que semblent voir ceux qui ne sont pas aveuglés par la maladie de la stigmatisation, trouve un prolongement dans son enfant que le narrateur décrit avec des adjectifs mélioratifs : « *Mais la nature qui est parfois bonne, lui*

avait donné un magnifique bébé [...] Elle [le bébé] avait une petite tête merveilleuse qui s'ouvrait sur le monde par deux grands yeux noirs. » (Fofana, 2007 : 27).

Cette beauté de l'enfant de Sali qui « *la dédommageait de ses malheurs, [et apportait] une lueur dans la ténèbre [sic] de ses jours* » (Fofana, 2007 : 27) est portée à l'exagération par le narrateur qui en fait un modèle dans lequel les mendiants trouvent une source de fierté et de réhabilitation. Comme ce bébé de Sali leur a redonné cette fierté perdue aux yeux de l'opinion, ils ne peuvent que l'élever au rang de princesse :

Aucun visage n'était aussi beau que celui du bébé de Sali. Ils en ressentaient de l'orgueil. Cet enfant plus admirable que ceux des nantis leur rendait un peu de justice en révélant au monde la beauté que cachait leur misère. Ils savaient tous que la roture a ses nobles comme la noblesse a ses manants. Et pour eux, Sali était une princesse. (Fofana, 2007 : 139).

Même Fotédi, qui n'a pourtant pas tous ses esprits, ne peut s'empêcher de réfléchir à cette leçon donnée, à travers cette beauté de l'enfant qui contraste avec l'état de sa mère, à ceux qui sont portés à la stigmatisation. Tout en la contemplant, il s'interroge sur les contradictions de la vie : « *Etranger aux mystères de la procréation, Fotédi se demanda comment une lépreuse avait pu avoir un si beau bébé. Voyant que le beau pouvait sortir du laid, son regard s'attarda sur ce visage qu'éclairait un humble sourire.* » (Fofana, 2007 : 27-28).

Jusque-là l'analyse s'est penchée sur la situation de personnages féminins dont le statut est rehaussé à partir de la description de leur beauté physique qui se manifeste après que certains observateurs ont porté sur elles un regard différent de celui de l'opinion dominante. Il faut ajouter à ces femmes ainsi réhabilitées, des personnages masculins qui souffrent également de stigmatisation. Leur particularité se dégage d'une présentation positive de leur corps ne réhabilite pas que celui-ci. Ces personnages ajoutent à une tare physique, une autre qui dérange tout autant que celle-ci ou plus : la bâtardise de Yousoufou et de Fotédi annihile aux yeux des observateurs de leur milieu, tout ce qu'ils présentent de positif. Les rétablir physiquement d'abord, constitue un acte par lequel l'auteur prouve que l'origine de l'individu ne doit pas faire oublier cette beauté extérieure si évidente qu'il a.

Pour ce qui est de Yousoufou, en plus du fait d'être un enfant illégitime, il est connu pour son ventre particulier et l'amulette à tête de lézard qu'il arbore et qui effraie les enfants. Pour annihiler cette image d'un homme-lézard et d'un vilain bâtard dont il est affublé par les villageois, le narrateur le décrit, à travers le regard de Bakari, le protagoniste de *Le Fils*

de l'arbre (2004) qui a voyagé et s'est forgé un certain humanisme aux antipodes de la perception rudimentaire des villageois.

Il voit Youssoufou pour la première fois lorsqu'il revient de Conakry pour être au chevet de son père malade. Il ne manque pas d'apprécier la splendeur de cet enfant qui est pourtant loin d'être le sien : « *Bakari considéra ce fils qui lui venait par les voies les plus détournées. [...] Quoiqu'un peu maigre, l'enfant était adorable et tenait déjà fermement sur ses jambes grêles.* » (Fofana 2004 : 23).

Son admiration pour Youssoufou ne change pas avec l'âge. À son retour de France, quarante années après, il le trouve devenu un homme et le voit toujours avec la même appréciation d'antan. Le corps tant décrié par les autres se présente sous de belles couleurs à travers le regard de l'homme bienveillant. Désormais Youssoufou « *avait un nez épaté et des lèvres épaisses qui donnaient une certaine noblesse à son visage sculpté dans du bois d'ébène. Ses membres avaient ces proportions admirables que donne l'habitude d'un travail physique, et sur sa tête bouclait une toison noire semée de fils blancs.* » (Fofana 2004 : 66).

Pour marquer encore plus l'écart entre le mythe créé par les parents autour de Youssoufou pour effrayer leurs enfants et les empêcher de l'approcher, le texte, toujours à travers la perception de Bakari, décrit la douceur de sa voix : « *Il avait une voix qui surprenait un peu Bakari, une voix si douce qu'on eut dit qu'il en enrobait ses mots pour les attendrir. Une ou deux fois, Bakari avait écouté sa voix et non ses paroles.* » (Fofana 2004 : 66).

La même surprise est remarquable chez les enfants du village quand ils surmontent leur courage pour aborder pour la première fois l'homme qu'ils ont toujours pensé être un anthropophage à cause des mensonges des adultes, renforcés par l'amulette qui pend à son cou. Venus l'informer des problèmes auxquels est confronté son désormais ami Bakari, ils découvrent la tromperie et la manipulation dans laquelle ils ont toujours vécu. S'attendant à entendre une vilaine voix et un homme prêt à leur bondir dessus pour les avaler, ils le découvrent tendre, attentif avec une voix qui force l'admiration. Ils regrettent déjà les injures proférées à son encontre :

La voix de Youssoufou était douce et caressante, et la plupart des enfants l'entendaient pour la première fois. Cette voix les surprenait un peu car elle ne ressemblait pas à son propriétaire. Pour eux, une voix était une partie de celui qui parle et devait donc lui ressembler. Seul Voix-de-Fille n'y voyait rien d'étonnant. Il tendit encore le cou pour regarder cet homme assis par terre, humble et doux, et il regretta de l'avoir traité de lézard. Les autres aussi semblaient

envoûtés par cette voix dont les intonations rassurantes chassaient peu à peu leur peur comme un baume chasse la douleur. (Fofana, 2004 :189-190).

Dès lors, la douceur de la voix de Youssoufou apparaît comme un remède, une thérapie face à l'indifférence et à l'intolérance distillée par les adultes à travers le mensonge. Les enfants qui découvrent l'écart entre ce que l'homme paraissait être et ce qu'il est réellement, changent d'attitude envers lui. Eloignés auparavant d'un homme rejeté par toute une communauté sans avoir commis la moindre faute, ils s'en rapprochent par la simple magie de la voix : « *L'indifférence qu'ils avaient bue dans le lait de leurs mères et qui avait passé dans leur sang les quittait par le simple miracle d'une voix. Ils ne comprenaient plus l'attitude de leurs parents vis-à-vis de l'étranger.* (Fofana, 2004 :190).

La situation de Fotédi est identique à celle de Youssoufou : il est un enfant naturel métis. Autant il est stigmatisé pour sa naissance, autant il l'est pour la couleur de sa peau. À cela s'ajoute son handicap mental. La société ne perçoit pas toujours la beauté de son corps, fixée qu'elle est sur ses tares. Tout de même, Sali le perçoit autrement. Sensible à sa situation, elle use d'une tournure poétique pour magnifier sa particularité tout en regrettant l'erreur d'appréciation venant des autres :

Tu es le miracle de deux graines qui sont devenues une seule. Une blanche et une noire. Dans le van de la vie, au milieu de graines noires, on ne voit que la part blanche qui est en toi. D'où ton surnom. De même, au milieu de graines blanches, on voit surtout la noire. Hélas, les vanneurs sont sans pitié pour des graines telles que toi, ou pour celles qui ont germé dans le sac comme moi. Toi et moi sommes donc un peu de la même famille. (Fofana, 2007 : 33).

Mais flatter le corps n'est pas le seul moyen de montrer les exclus sous un beau jour. A côté de cette pratique scripturale, il y a la mise en relief de leur intelligence et leurs qualités morales.

La valorisation des qualités psychiques des marginaux est illustrée par la très bonne capacité de réflexion et d'analyse de Sali. Souvent avec calme, elle trouve une appréciation juste de la situation qui se présente. Aussi, comprend-elle dès le départ que Gassimou ne cherche pas les parents de Fotédi par gentillesse mais par un intérêt qu'il ne veut pas avouer.

Mais son intelligence trouve sa plus grande expression sur la route du village où Talibi le chauffeur l'a convaincue de retourner. Accompagné de Fotédi, celui-ci la laisse dans le camion pour aller se laver à une rivière au bord de laquelle ils ont fait une halte. Un incident se produit : Ramatoulaye, la mère de Fotédi, voyageant elle aussi, se trouve sur le même lieu où le véhicule qu'elle a emprunté fait aussi une halte. Elle n'avait plus revu son fils après

l'accouchement mais le reconnaît à travers une tâche qu'il porte sur la poitrine. Surprise, elle s'évanouit sans que personne ne soit capable d'en savoir la cause. Mais Sali, se fondant sur une méthode d'observation apprise à la léproserie, lève l'énigme après qu'on lui a raconté ce qui vient de se passer. Elle rappelle en quoi consiste cette méthode par ce récit qui montre que si son corps a subi des affres, sa mémoire, elle, reste encore très vivace :

Le maître avait dessiné un carré jaune sur une ardoise puis l'avait montré aux élèves : « Que voyez-vous ? – un carré jaune, avait répondu un élève. – qui voit autre chose ? Regardez bien. » [...] Le maître content, de lui-même [parce qu'ayant réussi à coller ses élèves], avait demandé : « personne n'a vu l'ardoise ? » (Fofana, 2007 : 198-199).

Montrant qu'elle a l'intelligence de savoir lier les phénomènes qui se ressemblent et la capacité de mettre en pratique, dans la vie, une théorie apprise à l'école, Sali demande à Fotédi de soulever sa chemise et de lui montrer la clef qu'il porte au cou. Sa découverte la stupéfait :

Le jeune homme obéit et écarta les pans de sa chemise. Elle se pencha à nouveau et, cette fois, elle vit quelque chose qui la fit tressaillir. Elle s'écria d'une voix altérée par l'émotion : « Fais vite demi-tour. [...] Cette femme qui s'est évanouie est la mère de Bol-de-Lait⁶⁰. [...] Ce n'est pas la clé qu'elle regardait mais cette tache brune sur sa poitrine. C'est une marque de naissance. Regarde... Elle a dû s'estomper avec l'âge, mais une mère n'oublie jamais ce genre de chose. (Fofana, 2007 : 199).

La cohérence du raisonnement de la lépreuse, qui répond de façon convaincante à toutes les interrogations de Talibi, un peu circonspect au début sur la validité de sa méthode d'observation, est révélatrice de la façon dont le texte déconstruit le regard négatif porté à la fois sur la femme et sur les personnes qui souffrent de maladies les poussant à la mendicité. Là où Talibi, un personnage « normal » et de surcroît un homme, n'a pas eu la capacité et le réflexe de trouver la réponse à l'évanouissement de Ramatoulaye, Sali le fait. Cette perspicacité donnée à la lépreuse est une manière de répondre de façon implicite et ironique à toutes les théories avancées sur les femmes et dont des personnages comme le griot Guéli Moussa et Lansiné de *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va*, sont les fervents défenseurs. A la théorie accusant les femmes de bavardages inutiles, répond ici une mise en scène de leur aptitude à réfléchir et à produire un discours cohérent et plein de sens comme dans cette autre prise de parole citée plus haut où la lépreuse se fait carrément philosophe pour expliquer la stigmatisation de Fotédi en raison de son métissage.

⁶⁰ Surnom qu'elle donne à Fotédi.

L'allure que prend la déconstruction dans ce cas fonctionne à l'image de ce que remarque M. Bakhtine (1978) au sujet des figures du fripon, du bouffon et du sot dans le roman. Héritées des traditions du Moyen Âge surtout, leur utilisation renferme, selon le critique russe, une visée satirique. Ces figures seraient, en effet, par leur manière de penser rationnelle et les traits positifs qui leur sont associés dans certains genres littéraires médiévaux, les supports d'une dénonciation des fausses conventions et des mensonges de la société féodale :

Dans le fabliau, les saillies, les farces, dans les cycles satiriquement parodiques, se poursuit une lutte contre le fond féodal, contre les mauvaises conventions, contre le mensonge qui a pénétré toutes les relations humaines. On leur oppose, tel un puissant révélateur, l'intelligence lucide, joyeuse, rusée, du bouffon. [...] Au mensonge pesant et sinistre, on oppose l'allègre duperie du fripon ; à la fausseté, à l'hypocrisie avide, on oppose la généreuse simplicité, la saine balourdise du sot, et à tout ce qui est *conventionnel* et trompeur, la forme synthétique des dénonciations (parodiques) du bouffon. (Bakhtine, 1978 : 308).

À l'image de ces figures, Sali peut être perçue comme le symbole de la remise en cause d'un ordre social caractéristique d'une société phallocratique injuste où « *toutes les formes idéologiques, institutionnelles, [sont devenues] hypocrites et mensongères.* » (Bakhtine, 1978 : 308).

Les qualités morales des personnages victimes de stigmatisation sont nombreuses. Le texte, refusant tout idéalisme ou la création d'un mythe du marginal irréprochable, donne à certains personnages souffrant de stigmates de mauvais caractères. Tel est le cas de Aruna l'aveugle qui veut, par égoïsme, attirer des ennuis à Fotédi en le dénonçant au gendarme Amara ou encore de ces mendiants qui se disputent la garde de l'orpheline Khili-Mouna pour aller l'exposer les vendredis devant la mosquée Fayçal pour s'attirer la compassion de quelques fidèles.

Mais, pour montrer que les personnages discriminés n'ont rien de diabolique ou de monstrueux, ou encore qu'ils sont autant normaux que les autres, Libar Fofana leur donne souvent des traits de caractère positifs pour souligner que leur rejet ne vient que des préjugés et de l'intolérance. Ainsi, bien qu'intelligents, ces personnages présentés comme marginaux ne se font pas fourbes : ils n'utilisent pas leur intelligence pour nuire à leur prochain comme le font certains personnages qui se disent normaux dont nous parlerons plus loin. Chez ces marginaux, l'intelligence est faite pour être honnête et serviable.

L'honnêteté se manifeste par la capacité de certains personnages à pouvoir garder une confiance qui leur est accordée malgré la difficile situation dans laquelle ils se trouvent. Tel est le cas notamment de Bintou. Si les « vertueux » l'accusent d'être une mauvaise femme, l'auteur ne manque pas de montrer son attitude hautement digne devant le bien d'autrui. Au début, pour survivre avec son bébé, elle a été quelquefois amenée à chaparder dans les champs. Mais ce vol qu'elle réprovoque, elle l'arrête très tôt, surtout au moment où son enfant grandit un peu et gagne quelques forces lui permettant de se mettre au travail. Pour lui indiquer le bon chemin, celui de la dignité, elle lui défend le vol. Quand Youssoufou lui demande s'il n'était pas plus loisible de continuer de voler parce que cela était plus amusant, elle répond :

Si, c'est plus amusant. Mais, à présent, tu es un homme. Tu peux m'aider à labourer et à chercher de l'eau. Dans quelques années, tu apprendras à pêcher. Ainsi tu pourras marcher la tête droite et haute. Parce que d'une tête droite et haute sortent des pensées droites et élevées. (Fofana, 2004 :73).

Mais la plus grande preuve d'honnêteté dont fait preuve Bintou et qui force l'admiration est le fait d'avoir gardé plusieurs années durant de l'or que lui avait confié Siaka pour son frère Bakari, sans qu'elle n'y ait touché malgré l'état de dénuement dans lequel elle vit avec son fils. À celui-ci, à la fois étonné et déçu d'avoir vécu misérablement toutes ces années avec tout cet or caché soigneusement dans leur taudis et qui lui reproche, elle dit :

Il y a plus que de l'or dans notre maison, aujourd'hui [...] Il y a de la fierté. [...] Cet or nous aurait nourris pendant quelques mois, peut-être quelques années. Mais, aujourd'hui nous serions encore plus pauvres car il faut être bien misérable pour reprendre sa parole à un mort. (Fofana, 2004 :128).

Pour la pauvre femme, la pauvreté n'est pas une raison de trahir la confiance d'une personne morte. Cette honnêteté de Bintou, sa résistance devant la tentation d'utiliser le bien d'autrui montre qu'elle mérite plus de considération que ces « vertueux » qui l'ont rejetée avec son fils et font tout pour les isoler. Bakari même est étonné devant tant de dignité dans un total dénuement. Quand il lui dit comme un reproche : « *Tu as conservé cet or alors que vous viviez dans la misère ?* » (Fofana, 2004 : 129), elle garde la tête haute et déclare fièrement : « *Cet or n'était pas à moi [...]. Pour mon fils, j'ai été souvent tentée. Mais j'espérais... Je voulais tenir ma promesse.* » (Fofana, 2004 :130).

Pour ce qui est de la serviabilité, elle prend la forme d'actes posés par certains personnages stigmatisés pour aider d'autres qui ont plus de difficultés qu'eux. Les

occurrences de ce genre d'altruisme ne manquent pas dans les romans de Libar Fofana. Tous en contiennent d'ailleurs. Que ce soit Bintou et Youssoufou qui aident Bakari à manger et à tenir tête devant les provocations des villageois qui le reconnaissent à la fin et l'isolent ; qu'il s'agisse d'Amy qui parcourt des kilomètres la nuit pour que Tayoro, emprisonné et mourant, puisse voir son enfant ou encore de Sali qui se dévoue corps et âme pour défendre Fotédi contre les manigances de Gassimou et l'indifférence des autres mendiants, il y a partout la volonté de se priver pour rendre service aux autres. Ce sacrifice consenti pour redonner le sourire à plus faible que soi ou lui procurer protection contre l'entourage, s'exprime mieux dans cette déclaration de Bintou qui, répondant à son fils demandant la raison de tant de dévouement envers Bakari alors qu'ils sont eux-mêmes pauvres, déclare comme une sentence : « *Le véritable pauvre [...] c'est celui qui n'a même pas un cœur à offrir.* » (Fofana, 2004 : 192).

Fidèle à ses principes, Libar Fofana donne ici aussi la primauté aux femmes. Quel que soit leur âge ou quelle que soit la situation de rabaissement dans laquelle elles se trouvent, rien n'entame leur détermination à laisser parler leur instinct maternel et l'amour dont elles sont remplies. Ainsi, ni la maladie de Sali, ni le jeune âge de Héra, ni les problèmes de ménage de Khady, ne peuvent freiner leur élan. Les propos suivants résument bien cette force de l'amour qui détermine les femmes à se sacrifier pour le bien d'autrui :

Les femmes ont sur les hommes un avantage qui tient au fait qu'elles n'aiment pas argumenter. Cela les ennuie. Elles ne cherchent donc pas à convaincre par des preuves. D'ailleurs, souvent, en matière d'amour, elles n'en ont aucune. Elles n'ont qu'une intuition, cette connaissance de la vérité qui ne se démontre pas. (Fofana, 2005 : 86).

Mais, pour être si serviables, il y a deux qualités indispensables que ces marginaux possèdent : le sens de la responsabilité et le courage. S'occuper d'autrui demande une bonne dose de sérieux, d'organisation et de détermination. Là aussi, Libar Fofana montre que l'apparence est souvent trompeuse car, dans ses romans, on peut retrouver derrière la figure d'un enfant ou d'une prostituée l'image d'un individu très organisé qui travaille avec abnégation à la réussite et au bonheur de son entourage. Tel est le cas de Bouya. Enfant naturel non reconnu par son père, condamné à mendier dans les rues de Conakry en compagnie de sa mère, celle-ci meurt en lui laissant un bébé à élever. Il s'en occupe mieux comme si avec ses neuf ans, il avait été un homme, motivé par la tâche qui l'attend : « *Cette petite larve qui remuait dans ses langes crasseux devint soudain sa force et sa raison de*

vivre. Notre mère aurait voulu que nous survivions, se dit-il. A cette pensée, une grande détermination remplit son cœur, mêlée d'orgueil enfantin. » (Fofana, 2016 : 20).

Hèra est une fille dévouée et orpheline comme Bouya : elle a treize ans et a perdu sa mère. Mais elle se singularise par son profil de fille obligée de se prostituer. Quand sa consœur Maciré est emprisonnée après avoir tué son amant Bouna pour défendre sa fille Fatou, celle-ci se retrouve privée de son héritage : l'auberge laissée par son père est confisquée par sa tante Yarie sous prétexte qu'étant une enfant naturelle, elle n'est pas reconnue par Bouna et n'a pas de droit sur l'auberge. Aidée de Garangué et de Morlaye, Hèra livre une lutte âpre contre l'usurpatrice pour rétablir la fillette dans son droit. Malgré les nombreux obstacles, elle ne renonce pas : elle affronte l'humiliation en dévoilant son passé de prostituée devant la foule à l'occasion d'une assemblée du Parti pour espérer obtenir l'aide des politiques ; elle se livre même à un cadre malhonnête qui demande à coucher avec elle pour signer les papiers nécessaires à la rétrocession de l'auberge à Fatou. Mais au bout du compte, sa lutte aboutit et elle est accueillie en héroïne par le voisinage :

Le lendemain, devant l'auberge, Hèra reçut un accueil dont l'enthousiasme bruyant inquiéta quelques vieux riverains. On se racontait son histoire, celle d'une orpheline qui s'était arrachée à son sort de prostituée, et qui se battait aujourd'hui pour deux enfants spoliés de leur héritage. (Fofana, 2010 : 85).

L'auberge récupérée et Maciré étant exécutée, Hèra se retrouve seule avec les enfants. A seulement treize ans, elle devient une véritable mère de famille pour Fatou et Sékou (autre enfant de Maciré), faisant fonctionner l'auberge avec un sens élevé de l'organisation pour pouvoir prendre convenablement soin d'eux avec la même détermination.

Maciré est un autre exemple de personnage qui, par son dévouement pour ses enfants, renverse la mauvaise perception qu'on a d'elle à cause de son métier. Poussée à la prostitution par le père de sa première fille, elle a un deuxième enfant né de cette activité sans qu'elle sache qui en est le père. Pour faire échapper à ses enfants les regards stigmatisants à cause de son travail et pour leur permettre de vivre décemment et sans honte, elle les confie à une famille qu'elle paie. Elle avoue être de moralité douteuse mais explique à Hèra la voie qu'elle veut pour ses enfants. Elle dit d'abord : « *J'ignore s'ils pourront faire des études. Mais j'espère que le garçon apprendra un métier. Garangué le prendra peut-être comme apprenti.* » (Fofana, 2010 : 27) avant d'ajouter plus loin, toujours parlant à Hèra : « *J'ignore qui est [le] père [de mon fils]. Je croyais que cela n'arrivait qu'aux connes.*

Je suis peut-être une conne. J'en suis même sûrement une. Mais je fais de mon mieux pour mes enfants. » (Fofana, 2010 : 60).

Aux paroles, elle joint les actes parce qu'en plus de la prise en charge de ses enfants pour les nourrir et les loger, elle assure leur défense. Ainsi, quand Bouna veut utiliser leur fille âgée à peine de neuf ans pour faire marcher son cabaret en la prostituant, Maciré l'affronte et déclare : « *Je t'empêcherai de détruire mon enfant. Tant pis si ton auberge ne marche pas. Tu n'as qu'à ouvrir un vrai bordel. Je te tuerai si tu touches à mon enfant. Wallahi ! Je te tuerai.* » (Fofana, 2010 : 62).

Voyant que l'homme est déterminé à détruire son enfant comme il l'a détruite, elle, Maciré met sa menace à exécution et le tue. Elle est condamnée à mort mais ne regrette pas son geste, même si elle s'interroge sur l'avenir de ses enfants : « *Elle ne regrettait pas d'avoir tué Bouna. Elle regrettait seulement d'avoir oublié que ses enfants n'avaient qu'elle. Maintenant qu'elle n'était plus là pour payer ceux qui les gardaient, qu'allait-il leur arriver ?* » (Fofana, 2010 : 70).

Maciré est finalement exécutée. Mais son geste renferme tout un symbole : sa mort prend la forme d'un sacrifice et la purifie. De simple prostituée, elle passe au rang de femme martyre, morte pour la défense de la dignité de son enfant (et pourquoi pas des femmes contre l'oppression sexuelle ?).

Cette sous-section a montré un ensemble de mécanismes allant dans le sens de la déconstruction de l'image négative donnée aux personnages victimes de stigmatisation et de la reconstruction de leur dignité bafouée. Cette reconstruction qui met en exergue le caractère double de l'abject introduit la question de l'ambivalence et prend la forme d'une transfiguration du laid en beau. Elle est, à cet égard, à rapprocher du « réalisme grotesque » que M. Bakhtine relève dans l'œuvre de F. Rabelais et caractérisé par sa capacité à porter à l'élévation ce qui avait été initialement objet de rabaissement. Mais cette reconstruction prend aussi en charge certains types de comportements venant de l'entourage et montrant qu'avec un peu de bon sens et de la tolérance, l'acceptation de ces marginaux est possible. Ce sont ces comportements positifs posés par des « esprits évolués » et des personnages tolérants à l'égard des individus stigmatisés que nous allons aborder au point ci-dessous.

5.1.2 L'acceptation des marginaux comme forme de réparation et de réinsertion

Nombreux sont les actes posés par certains personnages « normaux » ou du moins ayant un statut plus ou moins enviable dans la société qui œuvrent pour le bonheur des marginaux. Ces personnages, tolérants et très ouverts, sont souvent des femmes et des hommes raisonnables ou ayant bénéficié d'une instruction qui pensent qu'aucun individu n'est foncièrement mauvais ou bon ; que chacun a ses mérites et ses faiblesses. Cette disposition d'esprit les amène à lancer un appel à la magnanimité qu'ils présentent comme la meilleure part de l'humain, comme on peut le lire dans ces propos de Onkul :

Notre vie n'a de sens que si on la consacre aux autres [...] De temps en temps, la vie fait ressortir ce qu'on a de meilleur ou ce qu'on a de pire, notre beauté ou notre laideur, la lumière qui nous éclaire ou l'obscurité qui investit parfois notre cœur. Ces deux choses coexistent en tout homme. (Fofana, 2016 : 105).

Cette acceptation de la différence à laquelle appelle ce personnage très affable et d'une gentillesse exemplaire, se matérialise avant tout par l'adoption d'enfants que la société n'a pas voulu prendre en charge à cause de leur naissance ou à cause de leur handicap. Des enfants qui, jusque-là, n'avaient droit à aucun regard compatissant venant de l'entourage immédiat, bénéficient d'une famille qui les accueille et en fait des enfants normaux comme les autres. Ainsi se présente notamment le cas de Khili-Mouna qui a perdu sa mère en naissant et qui est prise en charge par son frère âgé d'à peine neuf ans. Par conséquent, elle n'a même pas de nom, d'où le sobriquet qui lui est donné. Pourtant, à l'arrivée de Khady à Conakry, venue chercher un appui chez sa tante pour échapper au mariage forcé, elle rencontre cette fille, son frère et leur compagnon Salifou. Elle les amène chez sa tante qui ne veut pas les voir. Son mari, Onkul, prend leur défense et s'étonne que la petite Khili-Mouna n'ait pas de nom. Indigné par cette situation, il déclare : « *Il lui faut un nom. [...] Cela lui donnera une existence légale. Sans nom, on n'est rien.* » (Fofana, 2016 : 74).

Pour lui, il est hors de question que la fille reste dans le déni de son existence. Se comportant en véritable père, il se propose d'organiser un baptême qui va légitimer la renaissance et la normalisation de la fille et lui établir des papiers pour officialiser son existence. Respectueux, il associe Bouya à l'organisation de la cérémonie en le chargeant de trouver le nom à donner à sa sœur : « *On va organiser un baptême et lui donner un prénom. Après, on lui fera des papiers. Il est temps de la déclarer. Trouve-lui un prénom. Je m'occuperai du reste.* » (Fofana, 2016 : 165). Ainsi Khili-Mouna (pas de nom) deviendra-t-

elle Fatoumata. Le mérite de cette élévation de la fille revient à Onkul⁶¹ qui se charge également de sa nourriture et l'entoure de nombreux soins.

Cette adoption et prise en charge d'une enfant marginalisée est semblable à celle dont bénéficient les siamoises Hawa et Toumbou. Rejetées par leur père qui fuit à leur naissance, stigmatisées par Biro, leur oncle, qui a hérité de leur prise en charge, elles sont finalement confiées à Saran, une vieille femme qui n'a pas eu d'enfant. Celle-ci se réjouit et « *considéra les bébés comme les siens. Elle ne voyait nullement en eux des monstres, mais deux poupons dont l'intelligence déjà remarquable l'étonnait, et dont la présence réveillait sa fibre maternelle assoupie.* » (Fofana, 2012 : 22).

Les deux fillettes trouvent en cette vieille femme une famille convenable où elles reçoivent tous les soins nécessaires à leur bonne croissance. Toumbou qui était plus stigmatisée que sa sœur et qu'on privait même de nourriture pour précipiter sa mort (devant entraîner celle de sa sœur aussi), bénéficie d'une alimentation adéquate parce que la vieille n'établit aucune différence entre *ses*⁶² deux filles. Pour elle, ces filles sont égales et ne sont pas différentes des autres enfants. Elles constituent un présent divin dont il faut prendre bien soin.

Pour remercier Dieu de ce précieux cadeau, elle fait un plat de son unique poule qu'elle partage avec le voisinage. Le dévouement de ces personnages pour la cause des enfants en difficulté prouve que la volonté et l'ouverture d'esprit y comptent plus que le pouvoir économique : ni Onkul, ni Saran ne sont vraiment riches. Mais, avec un bon cœur, ils offrent un espoir d'avenir meilleur à des enfants dont l'existence même posait problème à leur entourage.

Une autre forme d'assistance est l'encouragement donné à ces enfants marginalisés pour qu'ils assument ce qu'ils sont et acceptent de paraître en tenant tête à leurs persécuteurs. Ainsi Saran en prodigue-t-elle des conseils à Hawa qui n'ose pas paraître en public ou aller danser à Balankoro sur la place du village :

⁶¹ Le véritable nom de ce personnage est Youssoufou comme on l'apprend à la page 175, seul endroit où il est désigné ainsi. La raison de l'utilisation du sobriquet « Onkul », très courant dans le milieu guinéen, peut venir de l'affabilité du personnage qui est gentil avec tout le monde. Aussi comme « Onkul » est la déformation du mot « oncle », il joue dans l'économie du récit en symbolisant la figure du père parce qu'en l'absence de celui-ci, l'oncle joue son rôle comme on l'a vu avec Biro dans *L'Étrange rêve d'une femme inachevée*.

⁶² C'est nous qui soulignons.

Si tu as honte de ce que tu es, tu seras toujours malheureuse. Tu dois t'accepter totalement, si tu veux vivre avec toi-même. Va danser avec ta sœur, sans te soucier des autres. Relève un peu la tête. Quant à toi, Ramatoulaye, sache que les compliments et les moqueries vous sont destinés à toutes les deux car vous ne faites qu'une seule et même personne. (Fofana, 2012 : 64).

Par ce geste, la vieille femme aide la jeune fille à dépasser ses peurs pour pouvoir exister dignement dans un milieu où les occasions de la provoquer ne manqueront pas. Elle exhorte également Toumbou qui est plus forte psychologiquement, de soutenir sa sœur jumelle.

Cet encouragement fait à Hawa d'assumer sa nature entre aussi dans le cadre de la défense des marginaux contre ce qui est un frein à leur épanouissement. En effet, assister ces individus en les adoptant et en leur procurant nourriture et soins divers, n'est jamais suffisant. L'essentiel de leur stigmatisation se passant dans leur interaction avec les autres, il faut les armer des dispositions nécessaires pour pouvoir affronter ces épreuves auxquelles ils ne peuvent pas échapper. En plus de ces idées qui leur sont véhiculées, il faut également agir sur l'entourage pour l'empêcher de leur porter préjudice.

Cette action sur l'entourage prend deux formes : l'interdiction (un blâme, menace de punition) d'un acte et un travail pédagogique visant à sensibiliser sur la nécessité d'accepter la différence et de voir l'individu victime de stigmatisation comme un être humain semblable à tous les autres. A l'école qui accueille les deux siamoises, les deux méthodes sont appliquées.

D'une part, l'interdiction pour éviter que les deux filles subissent des brimades de la part de ces mêmes enfants qui les maltraitaient sur le chemin de la rivière et qu'ils vont retrouver là, surtout que la nouvelle de leur scolarisation a couru partout : « *la nouvelle de leur arrivée avait fait le tour des villages environnants, et le directeur avait interdit aux enfants de se moquer d'elles et de leur lancer des bouts de papier.* » (Fofana, 2012 : 46).

Mais l'efficacité de cette méthode est faible, à en juger par la manière même dont elles sont accueillies par les élèves « *alignés et impatients, riant déjà en eux-mêmes* » (Fofana, 2012 : 46) et qui, en classe, jettent « *des boulettes de papier [...] en direction des deux sœurs* » (Fofana, 2012 : 47) dès que le maître a le dos tourné. Pour cette raison, ce dernier se tourne vers une méthode plus efficace : la sensibilisation.

Celle-ci a l'avantage de marquer les esprits et de changer durablement le comportement des enfants. En bon pédagogue, il utilise d'abord le discours. Il conseille : « [Ces filles], *ce sont des êtres humains comme vous et moi. [...] Vous devez donc les traiter de la même manière que vous traitez vos autres camarades.* » (Fofana, 2012 : 47).

Au discours, il ajoute un exercice : faire ressentir aux enfants « normaux » les difficultés qu'éprouvent ceux qui ont un handicap en les faisant simuler sans aucune arrière-pensée leur situation. D'abord, la situation des aveugles : « *il leur avait proposé d'arpenter la cour de l'école, les yeux fermés, afin de mieux comprendre le drame des aveugles.* » (Fofana, 2012 : 47) ; ensuite celle des siamoises :

Pour les aider à prendre conscience de la souffrance de ceux qui vivent attachés l'un à l'autre, il demanda aux élèves, assis deux par deux sur des bancs-pupitres, de porter chacun son voisin, à tour de rôle, et de faire le tour de la classe. Les enfants claudicants et hilares, imitèrent les fillettes qui les observaient en silence. (Fofana, 2012 : 47).

L'intérêt de cette méthode qui fonctionne comme un théâtre où les élèves subissent une catharsis en jouant le rôle de celles dont ils se moquaient, c'est la souplesse de l'approche et la grande application caractérisant son exécution. Sa souplesse est soulignée par les verbes « proposé » (présent dans la simulation de la cécité) et « aider à prendre conscience » (dans la simulation de la situation des siamoises). Aucune brutalité ou menace ; juste une invite qui fait que les enfants vont exécuter les actions demandées avec joie tout en ressentant la peine des autres, comme l'indique l'expression « claudicants et hilares ».

Quant à l'application et le sérieux que le maître met dans sa méthode pour montrer qu'il est soucieux du résultat attendu, ils sont soulignés par ces propos du narrateur : « *Le maître appelait cela de la pédagogie. [...] Il n'y avait aucune perversité dans sa démarche. Il croyait sincèrement que sa méthode rendait les siamoises plus humaines.* » (Fofana, 2012 : 47).

Pour conclure sa « pédagogie », le maître organise un débat où les enfants posent des questions au sujet des siamois. Il y répond autant qu'il peut. L'effet de la méthode ne se fait pas attendre parce que le regard des élèves envers leurs camarades siamoises change. Seules dans leur coin au départ, elles sont désormais mêlées aux jeux de leurs camarades qui cherchent à mieux les connaître désormais et apprécient leur compagnie. C'est d'ailleurs à cette occasion qu'elles rencontrent Batourou, leur meilleure amie qui les défendra des provocations des malades quand elles seront admises à l'hôpital après la maladie de Hawa.

Tout de même cette défense ne concerne pas que des enfants ; elle concerne aussi des personnages adultes comme Bakari et Fotédi.

Au retour de Bakari dans son village, se faisant passer pour un étranger, il finit par être reconnu par certains qui le provoquent au point qu'il quitte la case où il a été hébergé. Des personnages, tolérants et bienveillants le défendent devant les discours de ceux qui l'accusent de s'être mal comporté envers ses parents et sa communauté.

Cette défense de Bakari piloté par Sékouba prend la forme d'un rétablissement de la vérité qui avait été cachée jusque-là pour lui nuire. Les mythes mensongers créés autour de Bakari sont déconstruits par la narration de la vraie version de l'histoire. Ainsi, au sujet du prétendu vol d'or que Bakari aurait commis à l'encontre du père de Noumouké (qui est le personnage le plus acharné dans la stigmatisation de Bakari) avant de s'enfuir, Sékouba fait cette mise au point :

Je sais ce qui te motive, dit Sékouba [à Noumouké]. Mais on t'a raconté beaucoup de mensonges. Tu crois qu'il a volé la part d'or qui revenait à ton père. Mais c'est un mensonge. Il n'a jamais volé personne. D'abord, ton père et lui étaient des cousins fort éloignés, comme toi et moi le sommes. (Fofana, 2004 :178).

Et il conseille, appelant à l'arrêt de la stigmatisation de Bakari :

On peut s'applaudir une bonne action qu'on n'a pas faite, dit Sékouba. Cela ne nous rabaisse qu'un peu. Mais c'est se rouler dans la boue que de se vanter du bien qu'on a fait. Il est très facile de juger et de donner des leçons. Cela nous rend meilleurs à nos propres yeux. Mais il est beaucoup plus difficile d'être généreux. Cet homme a tout quitté pour revenir vers les siens. Ce seul fait va à l'encontre de tout ce qu'on a toujours essayé de nous faire croire. (Fofana, 2004 :176).

De la même manière que Sékouba le fait, Diané défend Fotédi devant l'incongruité des idées avancées par ses congères, les mendiants, pour l'éloigner de leur entourage. Ayant fustigé l'indifférence de laquelle, selon lui, naît la stigmatisation, il dénonce le mensonge que l'aveugle Aruna répand au sujet du métis et tient tête à un bossu (possible symbole de l'être qui ploie sous le poids des préjugés) qui insiste sur le fait que Fotédi est un blanc qui offense son créateur, mettant de côté le fait que le jeune homme n'a pas tous ses esprits. Diané déclare en guise de sentence, non sans avoir rappelé que Fotédi est humain, bien que métis, et un pauvre mendiant comme eux : « *Nos pensées nous salissent plus que nos paroles. Et ce pauvre type n'a pas toute sa tête. Certains manquent d'argent, d'autres de santé ou d'amour, d'autres encore de raison ou de sagesse. Nous manquons tous de quelque chose.* » (Fofana, 2007 : 147).

Cette campagne de sensibilisation pour donner un mieux-être à des personnages victimes de discrimination a des effets bénéfiques parce qu'ils contribuent à une prise de conscience. Des personnages très hostiles à l'idée d'une intégration des individus porteurs de différence font leur mea culpa, reconnaissent leur erreur et changent leur manière de voir la réalité. Ainsi, le personnage appelé le bossu se désole d'avoir accusé Fotédi de vol de l'enfant de Sali et d'être tombé dans les combines de l'aveugle Aruna : « *Je crois que Diané a raison. Nous nous sommes trompés sur le métissi*⁶³. *Nous avons soupçonné un innocent uniquement parce qu'il est différent de nous.* » (Fofana, 2007 : 158).

Souvent, ce mea culpa prend la forme d'un monologue intérieur où le personnage reconnaissant ses erreurs, se lance dans une autodérision où il rappelle son passé rempli d'appréhensions fondées sur des présupposés reflétant un manque d'analyse. Tel est le cas de Morlaye, le jeune homme qui fait beaucoup d'efforts pour refuser de tomber amoureux d'Héra alors que son cœur tient fermement à la jeune prostituée. Eduqué pour détester ce genre de femme, il ne se voit pas vivre une relation amoureuse normale avec elle. Pour lui, Héra et Maciré sont des prostituées, des femmes indignes d'être épousées. Il les condamnait parce qu'il ne connaissait pas leur histoire. Mais quand il apprend à les connaître, il mesure l'étendue de son erreur : « *Il voyait soudain combien il est parfois injuste de juger les gens sur leurs actions plutôt que sur leurs raisons. A l'aune de cette découverte, il mesura la noblesse de Maciré, qui s'était vendue pour ses enfants, et le courage d'Héra qui s'était sacrifiée pour son père.* » (Fofana, 2010 : 179-180).

Son mea culpa se mue d'ailleurs en colère contre lui-même quand il apprendra que, par sa faute, par ses reproches, Héra est allée brader sa virginité à un cadre malhonnête qui exigeait de coucher avec elle pour signer les papiers actant le droit de propriété de la fille de Maciré sur l'auberge laissée par son père. Il ne savait pas qu'elle était restée vierge et qu'elle avait souhaité lui offrir cette virginité parce qu'elle l'aimait. Il est furieux contre lui-même et dépité par son geste : « *La véritable raison de sa colère était que le geste désespéré d'Héra lui révélait cruellement son étroitesse d'esprit et son intolérance bornée.* » (Fofana, 2010 : 178).

Une autre forme de repentance est la reconnaissance publique de ses torts afin de pouvoir réparer la faute commise et changer la perception que l'entourage a d'un personnage

⁶³ Déformation du mot métis

marginal par la révélation d'une vérité cachée auparavant. C'est le cas de Sékouba qui, après avoir raconté la manière dont a été forgé le mythe d'un Bakari abandonneur de famille et voleur d'or et le récit d'une Bintou mauvaise femme et ingrate, dit toute la honte qu'il éprouve d'avoir longtemps gardé la vérité. Quand le chef du village lui demande la raison pour laquelle il n'avait pas parlé auparavant, il répond :

La honte, grand frère. J'avais honte. J'avais aussi le sentiment que ce que nous disions entre nous ne causait de tort à personne. Bakari avait disparu, Drissa aussi, mon père était mort, et le temps avait passé. Il n'y avait que la pauvre Bintou qui payait toujours pour la faute d'un autre. Et ça, je crois que je ne pourrai jamais le réparer. (Fofana, 2004 :180).

La reconnaissance de la faute commise peut aussi prendre une forme plus courageuse quand ceux qui ont été injustes jugent nécessaire de venir présenter leurs excuses aux personnages ayant subi des préjudices. Cette attitude est illustrée par la visite que les villageois rendent à Bakari, avec à leur tête, le chef de village pour s'excuser de la provocation de Noumouké qui, pour dévoiler le secret de Bakari, a posé la béquille du défunt frère de ce dernier (Siaka senkélien) contre sa porte. Il s'exprime en ces termes : « *Nous venons, honteux, vous présenter nos excuses afin de regagner vos faveurs. L'un d'entre nous a oublié le respect que nous devons aux aînés, ainsi que votre qualité d'étranger.* » (Fofana, 2004 :182).

Le déplacement qu'effectuent les gens du village pour présenter leurs excuses à Bakari est très symbolique parce qu'ils vont le retrouver dans le champ où est né Siaka dont le handicap a donné naissance à tous les mythes négatifs. Le fait qu'ils aillent dans cet espace qu'ils évitaient parce que considéré comme maudit, montre une rupture de la cloison qui avait existé jusque-là entre espace central appartenant aux « normaux » et espace périphérique réservé aux individus « abjects ». Désormais les limites sont franchies et l'occupant de l'espace marginal est purifié.

La même symbolique de la rupture du clivage existant entre espace central et espace périphérique apparaît dans le regret qu'expriment les villageois de leur mauvais comportement envers Bintou et son fils Youssoufou lors de deux événements tragiques. D'abord, elle apparaît quand Youssoufou est assassiné et que les villageois accompagnent Bakari sur l'autre rive où résident ceux qu'ils voyaient comme impurs. Les uns proposent à Bakari de l'aider à porter le corps du défunt, non sans remords de n'avoir pas fait l'effort de le connaître de son vivant. Aussi, quand Bakari dit à Amadou : « *Si je pouvais le faire tout seul, je t'aurais épargné une chose qui te coûte peut-être beaucoup.* » (Fofana, 2004 : 213),

ce dernier répond : « *Cela ne me coûte pas, mon père. Ce qui me coûte, c'est de n'avoir jamais cherché à le connaître. Sékouba m'aidera à le porter.* » (Fofana, 2004 : 213).

Par ailleurs, elle est à l'œuvre quand Bintou, devenue l'ombre d'elle-même depuis l'assassinat de son fils, s'évanouit seule chez elle. Les enfants ayant rapporté la nouvelle au village, le même rituel des villageois franchissant le fleuve symbole de la séparation entre l'espace des « vertueux » et l'espace des exclus se répète. Cette fois-ci, le mouvement est plus grand, donnant au déplacement des hommes devenus raisonnables une allure plus solennelle avec une procession majestueuse :

Les hommes discutèrent, débattirent puis décidèrent que le moment était venu de redevenir des êtres humains. Bientôt, une procession de lampes et de torches se mit à descendre vers le fleuve. On eût dit que ceux qui les portaient allaient faire leurs ultimes ablutions, se laver de quarante années d'indifférence. (Fofana, 2004 : 248).

Ces propos traduisent la nature symbolique de cette procession qui devient la purification des villageois de leur péché de l'indifférence, leur mouvement prenant la forme d'un rite religieux que le narrateur appelle « ablution ». Ainsi, ce geste des villageois se déplaçant vers l'endroit interdit auparavant montre tout leur regret d'avoir été aveugles et indifférents au sort de ceux qu'ils avaient injustement exclus. Il est aussi une façon de rendre hommage à Youssoufou qui, dès le départ, ne leur a pas gardé rancune, cherchant même à les aborder au fleuve et à leur offrir un poisson qu'ils refusaient en le fuyant.

Les villageois, en plus de ce déplacement, font un autre effort pour réparer en partie l'erreur qu'ils ont commise envers la pauvre Bintou : laver son corps quand elle décède, lui offrant ainsi la purification qu'ils lui avaient refusé jusque-là : « *Les hommes restèrent debout à quelques mètres, la bouche pleine de la saveur tragique du remords. Puis, voyant que tout était terminé, ils envoyèrent chercher des femmes pour laver et vieller la morte.* » (Fofana, 2004 : 249). Ainsi Bintou réintègre le milieu pur duquel elle avait été exclue.

Ces actes répertoriés se joignent au discours flatteur sur les qualités physiques, psychiques et morales des personnages victimes de discrimination pour déconstruire cette mauvaise image qui leur est donnée par l'opinion dominante en vue d'une réévaluation de leur statut. Cette entreprise de réhabilitation du marginal n'est pas le seul aspect de la déconstruction de la figure de l'abject. Celle-ci prend aussi la forme d'une dénonciation des abus perpétrés par des personnages relevant de l'opinion dominante. la section qui suit analyse ce second aspect de la déconstruction.

5.2 Dénonciation des abus et de la violence de l'opinion dominante

La première forme de déconstruction de l'abject a consisté à mettre en exergue l'écart existant entre la manière dont l'opinion dominante perçoit les identités minoritaires et la réalité de leur état. Cette stratégie a permis de montrer que ces individus, apparemment abjects, se révèlent porteurs de valeurs positives. Ils sont, de ce fait, purifiés et réhabilités par un contre-discours mélioratif et des actes positifs posés à leur endroit.

Mais la déconstruction ne s'y limite pas. Elle se traduit aussi par la mise en exergue d'un autre écart : celui entre la manière dont certaines coutumes et attitudes sont perçues par l'opinion dominante et le jugement porté sur elle par le narrateur et certains personnages. Si les premiers perçoivent les coutumes comme un socle solide permettant d'assurer une cohésion sociale, certains personnages du roman y voient un instrument d'oppression au service d'individus défendant leur intérêt au détriment des faibles. Aussi, certaines attitudes négatives qui passent comme inaperçues ou qui semblent tolérées parce qu'adoptées par des individus puissants ou parce que devenues trop courantes pour être jugées à leur réelle valeur, sont systématiquement dénoncées.

L'écart révélé par les catégories de la véridiction, par la corrélation entre l'Être/ et le /Paraître/ est éloquente à ce niveau. En effet, dans cette seconde phase de déconstruction, rétablir la vérité passe par la mise en exergue de l'ambivalence et la relativité des jugements et des préjugés. Ainsi se révèle la dénonciation d'un état qui serait mensonger (le prétendu bienfait des coutumes et traditions ancestrales et la normalité de certaines habitudes) et la révélation d'un état secret (la nocivité de ces coutumes, traditions et habitudes). Il apparaît un rejet de ce qui a longtemps été présenté comme un bien par le biais d'une manipulation (opération de persuasion relevant ici du faire croire).

L'abject existe toujours. Le changement se trouve dans l'élément qui l'incarne. Ce changement est toujours fonction d'un regard, d'un point de vue, symbole d'une axiologie mouvante parce que désormais la figure qui était positive revêt un aspect négatif. La déconstruction de l'abject -pourquoi pas sa reconstruction ? - prend ainsi la forme d'une redéfinition par la satire sociale pour dénoncer l'érection de simples artefacts en modèles d'organisation auxquels les individus doivent se plier en mettant de côté leur individualité.

Les cibles de cette dénonciation sont entre autres : le mariage forcé, l'excision, l'occultisme ainsi que la lâcheté, l'hypocrisie sociale et la violence sexuelle.

5.2.1 Le rejet des coutumes comme signe de révolte

Nombreuses sont les coutumes qui ne bénéficient pas d'un traitement de faveur dans le roman fofanaen. Le mariage forcé, le mariage précoce, le lévirat, l'excision ou les pratiques occultes sont mis en texte à travers une image négative qui les donne à voir comme de pratiques rétrogrades et liberticides, bonnes au débarras pour qu'émerge une société nouvelle mettant l'accent sur le bonheur de l'individu.

Au sujet du mariage forcé, un certain nombre d'éléments concourent à le discréditer parmi lesquels la description que le narrateur en fait. Mettant en jeu sa fonction informative, il se charge de présenter cette pratique qui perdure encore dans les sociétés africaines : « *On trouve encore en Afrique, en maints endroits, les restes d'une pratique jadis fort répandue qui a survécu à mille ans de désespoir et de larmes, car il n'y a rien de plus difficile à vaincre que l'obscurantisme où croupissent nos peuples.* » (Fofana 2004 : 19).

Le lexique dépréciatif utilisé par le narrateur pour introduire le mariage forcé montre déjà sa position : les expressions « mille ans de désespoir et de larmes » et « obscurantisme » n'ont rien d'élogieux pour cette pratique présentée comme une ancienne coutume qui refuse de s'éteindre.

À cette présentation introductive s'ajoute l'explication très passionnée qu'il fait d'une variante du mariage forcé appelé « Alamandi ». Cette coutume consiste en ce que la famille d'une jeune fille (ou d'une femme) la donne en mariage à un homme sans qu'elle n'en ait reçu la demande. Généralement, dans ce cas, on ne demande rien à l'homme auquel la femme ou la fille est donnée. L'offre se fait gratuitement. Pour montrer l'intérêt de dénoncer cette coutume, il interpelle le lecteur et charge lourdement ceux qui en sont les auteurs :

Vous avez peut-être déjà entendu parler de ces mariages qui se trament comme des complots, ces alliances secrètes appelées dans certaines régions *Alamandi*, ces sacrements d'arrière-cour où les futurs époux, informés au dernier moment, n'ont ni le droit de se rejeter ni la conscience de se haïr. Si vous n'avez pas jamais eu vent de pareilles mœurs, c'est parce qu'elles sont l'œuvre de marieurs de l'ombre, des intrigants d'unions sans amour, des cabalistes d'arithmétiques nuptiales et d'épousailles d'intérêts. (Fofana 2004 : 19).

Le lexique, toujours dépréciatif, décrit négativement cette fois-ci ceux qui tiennent au mariage dit « alamandi » et œuvrent à sa perpétuation. Ainsi, tandis que la coutume est

présentée comme une combine néfaste pour les nouveaux mariés dont le consentement n'est pas la préoccupation en la matière, ses adeptes sont décrits avec des expressions contenant des adjectifs qui disent leur bassesse, leur abjection morale.

Pour encore mieux dénoncer les tares d'une telle coutume, la comparaison souligne qu'il y a un type de mariage forcé pire que la méthode dite de « l'alamandi ». Cette seconde forme consiste à unir deux personnes dont l'une d'entre elles au moins est absente. Si « l'alamandi » est mauvais, il unit au moins deux personnes présentes, alors que l'autre forme ajoute à la dérogation (choisir à la place de l'homme ou de la femme) l'absence de l'intéressé. Bakari qui pensait pourtant échapper à une telle coutume la subit :

Ces mariages qui se préparent dans le secret se font toutefois en présence des mariés, ce qui peut ressembler à un consentement de leur part. Bakari pouvait donc admettre qu'un homme fût marié contre son gré, mais pas en son absence. L'absence lui semblait une chose inestimable, un état par lequel on pouvait échapper aux autres, se soustraire aux traditions. Or voici que même cet espoir n'existait plus. Il eut soudain l'impression d'être en prison. (Fofana 2004 : 19).

Un autre élément de dénonciation du mariage forcé est la description de la méthode par laquelle on fait accepter au ou à la futur(e) marié(e) son nouveau statut. Cette méthode est caractérisée par l'intimidation. Ainsi, quand les amis de Bakari lui disent par inadvertance qu'il a été marié à Bintou, c'est avant tout la vieille Saran qui se charge de le raisonner. Mais elle le fait en tenant fermement le garçon pour éviter qu'il ne s'enfuit : « *Elle le tenait fermement par le poignet, dépensant un reste de force oubliée dans ses doigts osseux.* » (Fofana 2004 : 18).

On note ici la pression physique exercée par la vieille femme sur Bakari. Cette pression se fait plus grande à l'arrivée de son oncle Seydou chargé de lui trouver la femme. Sa pression à lui se fait sous la forme d'un procès public très humiliant pour le jeune adolescent dont il critique le manque de respect pour la tradition. Il attaque d'abord les arguments avancés par celui-ci pour exprimer son désarroi face à cette situation :

Nos filles ne sont donc pas assez bien pour les jeunes de la ville ? [...] Ha, ha, ha, ha ! [...] Il sait lire et écrire. Mais à quoi cela te servira-t-il, mon enfant ? [...] A apprendre des choses ? et que feras-tu de ces choses ? Ton père et moi avons-nous eu besoin de ces choses pour faire notre vie ? Et d'abord quelles choses veux-tu apprendre qu'une femme ne puisse t'enseigner ? (Fofana 2004 : 21).

Par miracle, les femmes, souvent mal perçues et accusées d'être de simples bavardes, ont désormais la capacité « d'apprendre tout à un homme ». Il y a dans ces propos de Seydou

une ironie par laquelle l'auteur dénonce l'arbitraire qui caractérise les coutumes : les arguments qui les supportent varient en fonction des circonstances et ne tiennent pas lieu de preuves solides.

Seydou harangue ensuite la foule de jeunes et de vieux acquis à la cause de la tradition pour sceller l'isolement du jeune homme :

Ecoutez-le donc ! dit-il en leur jetant le malheureux en pâture. Regardez notre fils et notre espoir, dévoré par le ver de l'ambition. Regardez-le et plaignez-nous. Il ne veut pas de femme car il a appris à lire et à écrire. Il aimerait apprendre des choses mais il est bien incapable de nous dire quelles choses il voudrait apprendre, alors que même le plus idiot d'entre vous sait ce qu'il veut, pas vrai ? [...]. Je crois que quand un homme ne sait pas ce qu'il veut, sa famille a le devoir de le savoir pour lui. (Fofana 2004 : 22).

Sa méthode est efficace, parce qu'en plus des filles qui sont indignées d'apprendre que Bakari ne les aimerait pas pour avoir séjourné en ville, et des jeunes qui n'ont rien à dire, un vieux appuie les propos de Seydou, accusant Bakari d'être un menteur en gestation : « *Tu as raison, Seydou [...]. J'ai l'impression que ce garçon sera un menteur. Il fera toujours croire que ce qu'il dit se trouve dans les livres vu que les autres ne pourront le contredire.* » (Fofana 2004 : 22).

Ces menaces subies par Bakari montrent que le mariage forcé n'est pas seulement imposé aux femmes comme le pensent certains qui mettent l'accent sur la pression subie par les filles, à l'image de L. Kesteloot qui écrit : « *Le mariage est un contrat social entre familles, où le seul cadet à qui on demande son avis est le garçon. La fille est priée d'obéir. Si elle refuse, elle est maudite ou souvent on la force. Il faut respecter l'ordre établi.* » (Lilyan Kesteloot, 2001 : 284).

S'il est vrai que dans la plupart des romans, il est fait allusion à l'imposition d'un mari souvent beaucoup plus âgé ou riche à la fille parce que cette union arrange la famille, il ne faut pas oublier que l'homme aussi peut subir le diktat des parents qui l'éloigne d'un choix qu'il avait déjà effectué. Aussi, l'exemple de Bakari est-il comparable à celui de Cheick, protagoniste de *Le mariage par colis* (2004) de Binta. Daffé Ann, à qui on expédie une femme du village, à sa grande surprise.

Khady, un autre personnage victime du mariage forcé, est dans la même situation que Bakari. Obligée d'épouser Lanciné alors qu'elle aime Amara, elle cherche de l'aide auprès de sa tante pour y échapper. Mais celle-ci est catégorique : pas question de la soutenir face à une décision de son père. Elle se fait menaçante et, en évoquant sa propre situation quand

il s'était agi de son mariage, accuse sa nièce d'être prétentieuse. Pour elle, si Khady se comporte ainsi, c'est parce que l'école l'a transformée. Pressentie comme adjuvante donc, Tante Mballou se révèle une opposante des plus radicales à la situation de sa nièce en déclarant :

Qui es-tu pour refuser un homme choisi pour toi par ton père ? Tu crois que j'ai eu mon mot à dire quand on m'a donnée à ton oncle ? [...] Je connais mon frère. Je sais qu'il ne choisirait pas n'importe qui pour toi. Tu n'es qu'une ingrate. Je lui avais dit de ne pas t'envoyer à l'école. Voilà ce que ça donne d'instruire les filles. Tu penses que tu vaux mieux que les autres ? (Fofana, 2016 : 81).

Un autre élément qui sert de levier à la dénonciation du mariage forcé est son association à une précocité qui nuit fondamentalement aux jeunes filles surtout. Celles-ci n'ont même pas le temps de grandir et de connaître l'intérêt du mariage. Elles sont juste embarquées dans des aventures où elles doivent seulement satisfaire la lubricité de vieillards ou d'hommes riches en quête de pucelles pour satisfaire leur appétit sexuel. Deux personnages sont empêtrés dans ce genre de situation. En premier lieu, figure Bintou, dont les parents pensent qu'à quinze ans déjà, elle est une vieille fille et qu'ils risquent d'être la risée du village si elle tarde à se marier. En second lieu, il y a surtout Héra dont la situation est plus dramatique parce que choisie à treize ans pour être la femme d'un vieillard de quatre-vingt-et-un an : « Deux [des trois femmes de Ladji Oumarou] étant décédées, et la dernière âgée de soixante-douze ans, ayant perdu intérêt à la chose, ses petits yeux s'étaient posés sur la fille de l'imam. » (Fofana, 2010 : 19).

Mais l'élément par lequel la dénonciation du mariage forcé atteint son paroxysme est la description de la sensation et de la réaction de ces jeunes dont on prive leur de la liberté en faisant un choix qui ne leur convient pas. Ainsi, la première des choses que l'on apprend est que les nouveaux mariés sont surpris à l'image de Kany, héroïne de *Sous l'orage* (1963) du malien S. B. Kouyaté apprenant son mariage avec le vieux Famagan alors qu'elle aime Samou. Mais cette surprise cède tout de suite la place à l'inquiétude et au désarroi. Ainsi, quand Bakari, de retour de la ville, apprend que Bintou est sa femme, il prend l'information pour une plaisanterie et est secoué d'un rire qui ne dure pas : « Bakari éclata de rire en entendant une si bonne plaisanterie. [...] Mais il fut le seul à rire, ce qui peut suffire à gâcher une belle humeur. Son rire se transforma en une suite de sons proches du gémissement, puis expira brutalement dans sa gorge. » (Fofana 2004 : 17).

D'ailleurs, le reproche de Sidiki envers Pied-d'Marmite qui a révélé l'information ajoute à l'inquiétude de Bakari qui, dès lors, est perturbé : « *Ce ton inhabituel chez un garçon qui emmenait partout sa joie, porta Bakari à s'inquiéter. Il se leva brusquement et un léger vertige le fit chanceler.* » (Fofana 2004 : 17).

La situation ne fera qu'empirer parce que la nouvelle qu'il apprend de ses amis par inadvertance sera confirmée par la vieille Saran qui ajoutera qu'en plus d'avoir une femme, il a un enfant : « *Bintou est une excellente épouse. [...] Tu as aussi un fils dont elle prend grand soin.* » (Fofana 2004 : 20).

Cette fois-ci c'est le comble. Bakari est désarçonné au point de laisser tomber ce qu'il a en main. Il ne peut s'empêcher d'objecter : « *Par Allah, comment j'ai fait pour avoir un gosse en étant absent depuis dix ans ?* » (Fofana 2004 : 20).

La réaction du jeune homme souligne l'absurdité et la tyrannie du type de mariage auquel il est soumis. Il peut bien comprendre qu'on lui trouve une femme en son absence même si cela « *lui paraissait aussi inconcevable qu'enterrer un mort sans le corps.* » (Fofana 2004 : 19). Mais il n'arrive pas à comprendre comment il a pu faire un enfant avec une femme qu'il n'avait pas vue auparavant et vivant dans un village qu'il n'a pas fréquenté depuis dix ans. L'ironie est ici à l'œuvre pour montrer que les institutions, les coutumes, dont les mérites sont tant vantés par certains écrivains, ne sont qu'une supercherie encombrante pour tout homme voulant vivre libre et heureux. Le mariage forcé sera la cause de tous les déboires de Bakari : il l'amènera à fuir son village et à être taxé de voleur d'or et d'enfant indélicat par son oncle Seydou.

Ce thème du mariage forcé, source de malheur, sera une donnée importante du roman fofanaen qui dénonce son inutilité. En plus de Bakari, en effet, nombreux sont les personnages qui ont un parcours malheureux tracé par cette union faite contre leur volonté : Hèra qui déteste le vieillard Aladji Oumarou, Ramatoulaye qui n'aime pas Fafaya, l'homme auquel sa tante l'a donnée pour profiter de ses largesses, Khady qui ne veut pas sentir Lansiné avec son haleine pourrie et Bintou qui rejette le vieux griot auquel on la destine après la fuite de Bakari.

Après le mariage forcé, la polygamie est une autre coutume dénoncée par Libar Fofana Fofana au point d'en faire le nœud central de *Nkōrō*, son deuxième roman. Cette pratique est présentée elle aussi comme étant une coutume qui a du mal à disparaître malgré ses

inconvenients et les progrès notés dans l'éducation de la femme qui sont censés y mettre un frein :

En dépit des drames qu'elle a souvent provoqués, et malgré l'accès des femmes à l'éducation, la polygamie reste une pratique très courante dans notre société. Il y a plusieurs raisons à cela. L'une d'elles est que les filles sont élevées dans l'idée que seul le mariage rend la femme respectable. (Fofana, 2005 : 153).

On note ainsi la perception négative de la polygamie qui se dégage du texte. Il se penche ensuite sur la raison des malheurs attachés à la polygamie qui n'est autre, selon lui, que la haine que se vouent les femmes se partageant un mari, même si certaines d'entre elles font semblant de s'entendre. Pour montrer que cette haine est connue et très vivace dans l'esprit collectif, il l'énonce au travers d'un proverbe : « *Un proverbe soussou nous rappelle qu'il y a sept calebasses de teinture entre les épouses d'un homme.* » (Fofana, 2005 : 150).

Après avoir souligné l'hostilité inhérente à la polygamie à travers la rivalité entre les coépouses, il explique l'injustice qui provoque l'extériorisation de cette haine. Pour le narrateur, en effet, s'il y a tension dans les foyers polygames, c'est parce que le mari, injuste, préfère toujours une qui est désignée par le mot « Baatè » qui signifie préférée : « *Hélas, de nombreux maris posent leur favorite sur le piédestal des élues où elle gagne le titre de Baatè. C'est un privilège qui échoit généralement à la dernière, car pourquoi l'épouser si on préfère une autre qu'on a déjà ? C'est aussi généralement la plus jeune.* » (Fofana, 2005 : 154).

Ce traitement de faveur aiguise la jalousie de ses coépouses, d'où les problèmes récurrents dans le foyer et les provocations incessantes. Quelquefois la provocation prend la forme d'un orgueil quand l'une des épouses montre ostensiblement le matin qu'elle a eu des relations sexuelles avec le mari au détriment des autres qui ont passé la nuit seules :

Parfois, une femme peut souhaiter une relation sexuelle avec son mari sans qu'elle éprouve le désir pour lui. Car sans rapports, elle perd son statut. [...] Dans l'ancien temps, quand nos sœurs ne portaient pas de culotte [...] l'épouse qui avait reçu la visite de l'homme lavait le matin son sous-pagne qu'elle étendait sur un fil, ostensiblement, pour dire aux autres qu'elle avait fait l'amour avec leur mari commun. Elle faisait sa petite lessive matinale même quand il ne la prenait pas, car, par ce geste, elle revendiquait sa place et renforçait sa position dans la maison. (Fofana, 2005 : 154).

Mais le pire dans la polygamie est que cette haine que se vouent les femmes se transmet souvent à leurs enfants, détruisant l'unité de la famille et le bonheur du foyer. Cette situation est illustrée par la haine viscérale que se vouent Mamadi et Tayoro. Dès la présentation de

ces deux frères, le narrateur opère une généralisation pour montrer que leur cas n'est pas isolé, qu'il est fréquent dans les foyers polygames : « *Mamady et Tayoro étaient les enfants de deux coépouses qui se haïssaient, comme on en trouve dans de nombreuses unions polygamiques.* » (Fofana, 2005 : 17).

Cette haine entre enfants issus de mères différentes est présentée comme un héritage de la rivalité existant entre celles-ci et provenant de l'action d'un père pas toujours juste dans ses décisions, comme l'explique ici le narrateur :

Durant de longues années, une épouse essaya en vain d'avoir un enfant. Son mari prit une seconde femme pour perpétuer le nom glorieux de ses ancêtres. Cette dernière tomba rapidement enceinte. Deux mois plus tard, la première annonça à son tour sa grossesse et accoucha d'un prématuré trois jours avant sa rivale, soufflant le droit d'aînesse à celui qui fut conçu le premier. Consulté, un homme fit entendre des choses sans les dire clairement. C'était un empirique qui voyait de la sorcellerie dans les guérisons auxquelles il était étranger. L'accusée fut répudiée et tous les droits échurent au puîné, prénommé Tayoro pour honorer son grand-père. L'épouse disgraciée retourna vivre dans son village avec son fils Mamadi. Lorsque l'enfant eut trois ans, son père alla le chercher et le ramena dans sa maison. Mais la haine que se vouaient les deux femmes avait suri le lait qu'elles donnaient à leurs rejetons, si bien qu'avant même de savoir parler, une formidable animosité les jetait souvent l'un sur l'autre sans qu'ils sussent pourquoi. (Fofana, 2005 : 17).

Ces propos révèlent que le problème est parti d'une série de fautes commises par le père des deux enfants : un second mariage justifié par un soupçon d'infertilité de la première épouse ; le suivi des recommandations d'un devin menteur qui accuse cette épouse de sorcellerie parce qu'il ne peut expliquer comment elle accouche en premier alors qu'elle est la dernière à être tombée enceinte ; la répudiation d'une pauvre innocente après tant d'humiliations.

Pareils actes subis par sa mère révoltent Mamadi et le poussent à vouloir tout le mal à son frère, surtout que celui-ci, né en dernière position est plus honoré en portant le nom de leur grand-père.

À côté de l'évocation de la naissance de la haine liée à la polygamie, Libar Fofana met en scène la manière dont elle se manifeste et les dangers qu'elle représente pour le tissu social tout entier. A cet effet, deux éléments permettent de mesurer l'impossible conciliation entre Mamadi et Tayoro : l'amour d'Amy et l'héritage laissé par leur père.

Pour l'amour d'Amy, les deux se livrent une âpre lutte. Mamadi sait que Tayoro et Amy s'aiment. Lui ne ressent rien pour la jeune fille. Mais, pour faire mal à son frère, il cherche à se rapprocher d'elle. Le problème qui en découle est si grave que leur père est

obligé d'envoyer Tayoro en ville pour obtenir une accalmie : « *Plus tard, ce sentiment d'hostilité s'exacerba à tel point que leur père envoya le plus robuste des deux tenter fortune à la ville. La cause de cette exacerbation se prénomma Aminata.* » (Fofana, 2005 : 17).

Mamadi profitera de l'absence de Tayoro ainsi que de la complicité et de la cupidité de la tante d'Amy pour piéger la jeune femme afin de pouvoir l'épouser. Il lui donne une vache à traire et s'arrange à la faire disparaître. Il exige la main de la jeune fille pour réparation même si celle-ci tente de lui échapper en se louant dans des champs pour lui rendre une somme d'argent équivalent au prix de sa vache. Elle informe Tayoro de l'attitude de son frère et le met en garde en ces termes : « *Mamadi exige ma main en échange de sa vache. Pour ne pas l'épouser, je lui donne tout ce que je gagne dans les champs mais je n'en vois pas le bout. Il me déteste pour cela. Il ne veut m'épouser que pour me séparer de toi.* » (Fofana, 2005 : 37).

Comme Tayoro n'a rien à donner à Amy pour qu'elle rembourse Mamadi et que la jeune fille est pressée par sa tante qui croit « *qu'elle aurait à [...] payer [à Mamadi] sept vaches dans l'au-delà.* » (Fofana, 2005 : 37) si elle ne le rembourse pas ici-bas ou ne lui donne pas la main de sa nièce, le mariage tant redouté a lieu. Mais auparavant, Tayoro avait doublé son frère en se faisant offrir la virginité d'Amy. De leur relation d'une nuit naîtra d'ailleurs une fille, symbole de la victoire de Tayoro sur Mamadi.

L'autre point d'achoppement entre les deux frères est l'héritage, le maigre héritage laissé par leur père. En mourant, celui-ci a laissé un champ ainsi qu'une caisse dont le contenu est ignoré de tout le village. Mais le partage est difficile parce qu'il est question que l'aîné fasse son choix avant le puîné. Or si Mamadi est né le premier, le statut d'aîné lui est contesté par Tayoro qui dit être le premier à être conçu. Pour trancher, leur père a laissé une énigme et a confié à son jeune frère Hadji le soin de le poser à ses fils ; celui qui le trouverait récupérant le statut d'aîné. Mamadi refuse de s'y soumettre, arguant que c'est à Tayoro de prouver qu'il est l'aîné. A ce sujet, Hadji dit à Tayoro qui vient d'arriver au village après son long séjour à Kindia :

Votre père a fini par admettre qu'il avait peut-être commis une erreur, et il a accepté de vous soumettre à une épreuve en espérant qu'Allah vous départagera. Mamadi a refusé l'épreuve, arguant qu'étant le premier-né. Sa position a été jugée défendable. C'est donc à toi d'apporter cette preuve en résolvant l'énigme. (Fofana, 2005 : 22).

Cette situation révèle les inepties auxquelles mène la polygamie : il est clair que Mamadi est né le premier mais, de manière absurde, il faut passer par une énigme pour désigner l'aîné. Et la détermination que Tayoro met à prouver qu'il est l'aîné alors qu'il naît après l'autre, montre toute la haine qu'il ressent pour son frère. Ainsi, quand son oncle lui demande la décision qu'il a prise, il répond : « *Mon noble père me demande de prouver à tous que je suis son aîné et de mériter mon héritage.* » (Fofana, 2005 : 30).

Mais au fond, cela n'est pas son objectif. Il cherche plutôt à priver Mamadi de tout, comme le rapporte le narrateur qui use de la focalisation zéro pour faire connaître la pensée du personnage au lecteur : « *On ignorait qu'il n'aurait rien abandonné à son demi-frère, pas même une caisse vide. On ignorait que, dans son esprit, sa mère ne lui aurait jamais pardonné, fût-il assez riche pour cela.* » (Fofana, 2005 : 30).

Aussi, quand Amy s'efforce de le convaincre de renoncer à la quête de la connaissance pour résoudre l'énigme (dont les termes sont en français que personne ne sait lire), et qu'il n'a pas besoin de cet héritage (surtout que son père n'a jamais été riche pour en laisser un d'important), il s'entête à vouloir être le premier à choisir « *pour pouvoir avoir la meilleure part.* » (Fofana, 2005 : 35). Il pense même user de ce droit d'aînesse pour venger Amy des déboires que Mamadi lui fait subir après que la fille lui a raconté l'affaire de la vache : « *Il en éprouvait de la honte et son sang bouillonnait de rage contenue. Mais, soudain, une idée lui vint, qui l'apaisa un peu. Il allait déposséder Mamadi du terrain et lui en confier l'exploitation contre un fort d'usure.* » (Fofana, 2005 : 38).

Mais Mamadi ne se laisse pas faire. Il use même de tous les moyens pour empêcher la réussite de la mission de Tayoro : il est celui qui met sur sa piste le policier Morlaye ; il passe aussi par des moyens occultes en faisant un pacte de sang avec un devin pour empêcher son demi-frère de réussir. Malgré les mises en garde de son oncle Hamidou, le chasseur, qui lui rappelle les dangers liés à cette méthode, il y souscrit. Le résultat est la perte des deux : Tayoro mourra accusé d'un crime dont Hamidou est à l'origine et Mamadi périra dans un mystérieux incendie.

Le message véhiculé par le bras de fer entre ces frères ennemis est l'égoïsme excessif et aveugle qu'apporte la polygamie. Cet égoïsme est de nature à diviser même au-delà de la famille. Il atteint le village tout entier. En effet, chaque enfant impliqué dans un tel conflit bénéficie de l'appui des parents de sa mère qui, ne cherchant plus la vérité, sont obnubilés

par la crainte de perdre la face. Ainsi, la querelle entre Mamadi et Tayoro se joue aussi entre leurs deux familles maternelles.

Cette querelle qui commence par une discussion houleuse prend des tournures dramatiques en se transformant en une série d'actions néfastes de chaque camp à l'encontre de l'autre pour que l'un des frères triomphe. Ainsi, Hamidou blesse mortellement le policier Morlaye et fait en sorte que Tayoro soit accusé du meurtre de l'homme. Samba, l'oncle fou de Tayoro qui l'informe des machinations de l'autre camp, incendie la cabane où s'était barricadé Mamadi après l'échec de son plan.

La rivalité au sein des foyers polygames peut encore opposer directement l'une des femmes aux enfants d'une autre. Tel est notamment le cas de Mariama, la femme favorite du policier Morlaye et de Makalé, la fille de sa coépouse Fatou. Ainsi, on voit Makalé porter le sous-pagne de Mariama et aller coucher avec Tayoro. Son objectif est de laisser cet objet précieux dans la chambre du jeune homme pour que sa découverte soit brandie comme signe d'infidélité de la coépouse de sa mère. N'eût-été la prévoyance de Tayoro qui le cache dans sa poche, il aurait été retrouvé là pour incriminer la jeune femme qui ne se rend compte de sa disparition que le lendemain. Elle le cherche innocemment sans soupçonner le complot dont elle a été victime : « *Mariama s'était mise à chercher son sous-pagne, non pas comme on cherche un objet perdu dans des circonstances qu'on voudrait cacher, mais comme une chose innocente qu'elle avait mise à sécher sur le fil hier et qui aurait dû s'y trouver ce matin.* » (Fofana, 2005 : 152).

Si, dans cet exemple, une fille cherche à nuire à l'une des femmes de son père, la situation inverse se retrouve dans *Le Diable Dévot* (2010). Là, Maciré subit la méchanceté de sa belle-mère qui la fait exciser deux fois pour, dit-elle, se venger du manque de docilité de sa coépouse et fait en sorte qu'elle quitte le domicile familial.

Ces drames familiaux montrent le côté abject de la polygamie dans l'écriture de Libar Fofana. Présentée comme née d'une simple envie d'accumuler des femmes ou d'une réaction à un premier mariage non suivi de procréation, la polygamie est source de discorde et de malheur.

Au mariage forcé et à la polygamie, s'ajoute le lévirat comme coutume jugée néfaste dans le roman fofanaen. Le lévirat qui consiste à donner une femme en mariage au frère de son défunt mari, y est présenté comme une pratique rétrograde actualisée en fonction des

intérêts de la famille du mari. Cette situation se présente à la mort de Lansiné, le mari de Khady. Ses jeunes frères cherchent à trouver une raison pour la garder. La solution est trouvée par leur oncle Djiba qui évoque cette coutume. Et quand Fodé objecte que cette pratique ne fait pas partie de leurs coutumes, il se justifie : « *Tout ce qui sert nos intérêts fait partie de nos coutumes.* » (Fofana, 2016 : 157). Dès lors, Fodé et Hamidou trouvent un argument valable pour garder Khady : « *Après s'être mis d'accord sur l'opportunité d'une coutume qui remonte à Moïse, Fodé et Hamidou se disputèrent la veuve de leur frère.* » (Fofana, 2016 : 157).

La seule cause qui permet à Khady d'échapper à ce mariage, c'est la découverte de la cause du décès de son mari. Ayant peur d'être stigmatisés, tous les deux renoncent à l'épouser.

L'excision perçue comme l'un des « *méfais de l'autorité parentale* » (Paravy, 1999 : 186) rejoint ces pratiques. En plus du fait de la présenter comme une forme de vengeance (cas de Maciré qui la subit deux fois par la faute de sa marâtre), le texte met surtout en avant ses conséquences sur la vie sexuelle des femmes qui se retrouvent à ne plus pouvoir éprouver un quelconque plaisir. Voici ce que Maciré confie à Héra au sujet de l'impact de cette double mutilation qu'elle a subie : « *Je ne me suis même jamais caressée [...] Je n'en ai jamais eu envie. Quelque chose est mort en moi quand je n'étais encore qu'une gamine. Je suppose que mon corps réagirait à certaines caresses. Mais c'est mon désir qu'ils ont tué.* » (Fofana, 2010 : 54).

La perte du plaisir sexuel est présentée comme un corollaire de l'excision au point qu'il devient étonnant et exceptionnel de voir des femmes excisées l'éprouver encore. Cette exception est mise au rang de miracle. Les propos suivants, relatifs à la situation de Khady, en sont une illustration : « *A l'instar d'autres excisées, elle ressentait encore du plaisir, par une miraculeuse victoire de la nature sur un rite barbare.* » (Fofana, 2016 : 143).

L'évocation de ce plaisir éprouvée exceptionnellement par certaines femmes met en exergue la position de l'auteur qui qualifie l'excision de « *rite barbare* ».

Pour terminer cette dénonciation de coutumes abjectes parce que perçues comme source d'altération d'un ordre ou facteur de démolition d'un bonheur individuel, l'analyse se penche sur les pratiques occultes. Celles-ci sont considérées avant tout comme sources de tension et de dislocation de la famille. L'étude a montré la façon dont les propos d'un devin

ont occasionné la répudiation de la mère de Mamadi. Or, de cette répudiation et de l'accusation de sorcellerie portée contre elle, est partie tout cet engrenage qui aboutit à la perte des deux frères. Dans le même contexte, nous avons souligné les craintes de Hamidou qui met Mamadi en garde contre les répercussions de ce genre de pratiques. Conscient qu'ils ne lui apporteront que du malheur tôt ou tard, il lui dit que les charlatans appellent le démon et que celui-ci « *n'accorde rien pour rien.* » (Fofana, 2005 : 67).

En plus d'être qualifiées de maléfiques, les pratiques occultes sont présentées comme un stratagème inventé par des esprits malins pour détourner l'argent ou les biens de ceux qui croient en leurs manigances. Pour justifier cette thèse, Libar Fofana utilise l'ironie pour démonter les mensonges de deux devins. Le premier a pris place sous un fromager, devant l'hôpital où sont admises les siamoises suite à la complication de leur grossesse. Il prédit l'avenir des patients à la demande de leurs parents et recommande des sacrifices moyennant une somme d'argent ou une partie de la nourriture destinée au malade. Le texte le présente de la manière qui suit :

L'après-midi, le fromager jetait son ombre de l'autre côté de la clôture, tel un voile de malheur, sur un marabout assis près de ce passage, et qui lisait l'avenir dans la poussière. Il était glabre et luisant, avec un embonpoint d'homme qui mange bien. Des proches de patients venaient chercher chez lui l'espoir que leur enlevaient les médecins. Ceux qui étaient trop pauvres pour le payer lui donnaient une poignée de leur maigre repas, de sorte qu'il était mieux nourri qu'eux. (Fofana, 2012 : 169).

La dénonciation de la malhonnêteté se perçoit déjà à travers le manque de pitié du marabout qui préfère prélever son salaire d'un maigre repas que de consulter gratuitement, prenant ainsi l'image d'un pou nourri du sang des malades et de leurs parents, d'où son embonpoint qui tranche avec la misère des lieux. Le narrateur se fait encore plus critique quand il dévoile les deux méthodes utilisées par le marabout pour faire perdurer sa supercherie. La première est le fait d'accuser les parents du malade d'avoir violé ses consignes quand un malheur survient et contredit le « diagnostic » optimiste qu'il a posé : « *Il établissait ses propres diagnostics, toujours optimistes, et contredisait les autres. Quand un malade décédait malgré ses prédictions, il reprochait à sa famille d'avoir oublié les offrandes prescrites.* » (Fofana, 2005 : 169).

L'autre stratégie consiste à se faire énigmatique en se réservant de donner une réponse claire sur la situation pour laquelle il a été consulté, prenant des précautions pour éviter d'avoir à se justifier ou de passer pour un menteur. C'est ce qu'il fait quand la vieille Saran lui demande le sort de ses filles. Au lieu de donner une réponse, il raconte à la femme le récit

du roi Salomon jugeant l'affaire de l'enfant entre les deux femmes qui prétendaient chacune d'en être la mère. Saran ne tire rien de clair de cette histoire, préférant y voir un bon présage.

Mais la meilleure illustration du mensonge des charlatans et autres marabouts est cette scène dans *Nkôrô* (2005) où Tayoro est témoin des errements d'un trans lucide appelé par les femmes de Morlaye qui veulent connaître le sort de leur mari. La scène est d'autant plus cocasse qu'elle établit un écart entre les inepties racontées par le charlatan et la connaissance de Tayoro qui détient la vérité dans l'affaire, d'où l'humour qui s'en dégage.

Le trans lucide commence par des mises en scènes pour prouver l'étendue de son savoir et le sérieux qui le caractérise. Face à tant de concentration et de démonstration, Tayoro prend peur d'être démasqué parce que c'est lui qui a achevé le policier avant de l'enterrer :

En milieu de matinée, les femmes du policier firent venir un trans lucide. L'homme, vêtu d'un boubou sombre, inspirait une crainte respectueuse. Il s'installa au milieu de la cour, tandis que la famille et les voisins prenaient place autour de lui. [...] L'homme posa devant lui un van d'osier, y jeta une dizaine de cauris, et demanda qu'on lui apportât un objet appartenant au policier. La deuxième épouse courut vers la chambre du mari et revint avec une casquette usée. [...] Le voyant prit la casquette, marmonna des formules, et cracha dessus. Puis, s'en servant comme d'une bourse, il y enferma ses coquillages. Il secoua le tout longuement en psalmodiant, ensuite il laissa tomber ses outils de porcelaine dans le van. Il les observa un instant et un sourire illumina sa face noire. En même temps toutes les poitrines contractées par l'inquiétude se dilatèrent de bonheur. (Fofana, 2005 : 158-159).

Le verdict est sans appel. Selon le trans lucide, Morlaye va bien et sera retrouvé. Content de la joie qu'il vient de susciter devant tant d'admirateurs, il va plus loin, donnant même des précisions sur la date de retour de Morlye. Il couronne son art par une prescription de sacrifices et profite pour réclamer une bonne part. En l'entendant, Tayoro est déçu devant tant de mensonges. Bien que content de n'avoir pas été démasqué, il est écœuré de voir des malheureuses se faire spolier par cet imposteur : « *Tayoro n'en croyait pas ses oreilles. Bien qu'il se sentit soulagé, il était écœuré par tant de malhonnêteté. Il avait envie de dire à tout le monde que cet homme n'était qu'un charlatan, un escroc qui profitait de leur malheur. Et il pouvait le prouver.* » (Fofana, 2005 : 159).

Dès lors que certains marabouts et charlatans ont montré leurs limites, toute une institution s'écroule. De nombreux personnages ne croient plus en l'occultisme, en la magie. Ainsi, Bakari dit qu'on ne peut pas prouver l'efficacité d'un gri-gri censé protéger contre la morsure du serpent. Il donne ses raisons : « *L'homme qui porte un gri-gri et qui n'est victime ni de morsures de serpent ni de coups de machette ne peut affirmer que c'est grâce à son*

gri-gri car des tas de gens sans aucune protection sont épargnés par ces malheurs. » (Fofana 2004 : 102).

Aussi, des enfants qui volent dans un champ malgré la présence d'un gri-gri appelé körtè et censé retenir sur place le voleur jusqu'à l'arrivée du propriétaire ou le tuer, attendent quelques jours pour voir si l'effet attendu va se produire. Au bout de quelques jours, ne voyant rien se produire, ils ne prennent plus peur et reviennent, comme un geste de défi, voler : « *Il n'y avait qu'un körtè [dans le champ] mais ils ne le craignaient pas. Ils y maraudaient déjà depuis longtemps lorsqu'ils le virent pour la première fois. Ils avaient attendu quelques jours, histoire de voir, puis ils y étaient retournés.* » (Fofana, 2004 : 245).

Tout est fait donc pour démonter une pratique s'insérant dans la vie quotidienne de nombreux Africains.

En somme, le discours tenu sur certaines pratiques et leur description sous-tend une dénonciation les présentant comme néfastes pour l'individu. À ces pratiques, il faut ajouter des comportements perçus comme une manipulation servant à profiter de la faiblesse de certains individus pour mieux les exploiter.

5.2.2 La satire de l'exploitation et de la violence envers les couches vulnérables

Pour le roman fofanaen, des coutumes rétrogrades et liberticides continuent à exister parce qu'elles sont défendues par des individus qui profitent soit de la naïveté des autres, soit de leur faiblesse pour les leur imposer. A côté de ces pratiques, il existe des comportements souvent passés sous silence par la société et qui sont de nature à nuire considérablement aux couches vulnérables notamment les malades, les personnes âgées ou les orphelins et les femmes. Ces comportements néfastes sont l'œuvre d'individus puissants qui usent de leur ascendant moral, de leur position administrative, sociale ou de leur richesse pour réaliser leur sale besogne. Ces puissants ou ces esprits malins sont représentés sous des traits négatifs pour dénoncer leur veulerie, leur exploitation qui prend deux formes : une exploitation qui peut être qualifiée de sournoise parce que voilée à celui qui en est victime ; une autre qui est flagrante parce que clairement affichée comme une menace. Mais, quelle que soit la forme d'exploitation, elle y a toujours une malhonnêteté, un manque d'honneur qui vise à faire mal pour se satisfaire.

L'exploitation sournoise trouve son expression dans deux défauts majeurs : l'hypocrisie et la lâcheté. Dans ce cas, l'auteur cherche à prouver, à travers une écriture du double, que l'individu qui est défini comme abject n'est pas celui que l'opinion dominante rejette pour sa différence mais plutôt ces personnages sur lesquels se perçoit un écart entre la beauté ou la grandeur extérieure qu'ils manifestent et la laideur interne qu'ils cachent. L'hypocrite, en effet, manifeste un état mensonger de personne vertueuse et sage en cachant un état secret de roublard, de profiteur et de méchant. Dans *Le Fils de l'arbre* (2004), un personnage met en garde contre ces vendeurs d'illusion se faisant passer pour des gens sérieux : « *Ah ! Que ne se méfie-t-on des hommes qui s'achètent des airs de vieillards respectables !* » (Fofana, 2004 :132).

Tout en décrivant ces individus pratiquant la tartufferie, il dit la haine qu'il en éprouve. Pour lui, montrer sa véritable nature de brigand et forcer le respect est plus digne chez une personne que de se faire passer pour ce qu'elle n'est pas : « *J'en connais de ces gens qui veulent être respectables. Ils ont une longue barbe et un long chapelet. Et plus leur barbe est longue, plus leur esprit est court.* » (Fofana, 2004 : 145). Pour expliquer la raison de cette hypocrisie, il avance l'argument de la lâcheté : toute tartufferie tirerait son origine d'un manque de courage qui pousse à chercher à se faire une bonne opinion auprès de l'entourage : « *Les gens respectables sont ennuyeux. C'est le pire des crimes. Ils sont également lâches et hypocrites. Ils veulent sans cesse plaire à leurs juges.* » (Fofana, 2004 : 146).

Dès ce premier roman, une ligne directrice est tracée par Libar Fofana : celle de la dénonciation de cette tare qui perturbe la vie des personnes vulnérables. Les exemples ne manquent pas dans toute son œuvre pour justifier cette méfiance à laquelle son personnage appelle. Partout il est question d'un personnage important qui use d'artifices savamment préparés pour échafauder un plan de nuisance contre ceux qui devraient bénéficier de sa protection.

La première illustration d'un personnage qui élabore un plan malhonnête pour profiter d'un bien qu'il ne se sent pas en mesure d'acquérir en déployant des moyens justes est Seydou, l'oncle de Bakari dans *Le Fils de l'arbre* (2004). Le personnage de Seydou est si bien caractérisé qu'il peut être érigé en type pour incarner l'hypocrisie et la lâcheté. En effet, cet homme veut laisser un héritage à son fils Drissa. Mais il n'a rien. Il compte passer par une astuce pour y arriver : la récupération des biens de son frère revenu malade des mines

d'or. Ce frère a deux fils : Siaka (autour duquel tout un mythe négatif a été forgé comme nous l'avons dit plus haut) et Bakari, le héros du roman. Siaka n'est pas un obstacle parce que disqualifié par ce qui se dit autour de lui. L'obstacle s'appelle Bakari en raison de son caractère rétif. Alors il s'inquiète du retour de celui-ci, même si jusque-là son plan fonctionne comme il le souhaite : « *Un sourire furtif lissa les lèvres de l'oncle, dont les projets avançaient à merveille. Il s'était inquiété du retour de ce neveu qui allait hériter d'une terre qu'il convoitait pour son propre fils Drissa.* » (Fofana 2004 : 23).

Pour bien affiner son plan et écarter l'obstacle Bakari, il a à dessein de convaincre le père de celui-ci (son frère donc) de lui trouver une femme, mais une femme qu'il sait que le jeune homme n'aimerait pas. Le refus de Bakari devant le discréditer aux yeux de tout le monde ou provoquer son éloignement, lui Seydou récupérerait le champ sur lequel il mise et le peu d'or gardé par son frère :

Ne pouvant empêcher ce retour, il avait décidé de le préparer et d'y adapter ses plans. Pour éloigner définitivement cet héritier gênant, il avait convaincu son frère malade de lui trouver une femme, et il avait proposé de lui donner cette paysanne, misant sur le caractère regimbeur du jeune homme comme un joueur risque sa fortune sur un cheval rétif, et bâtissant l'avenir de son unique fils sur une nature rebelle dont il s'était tant de fois plaint dans le passé. (Fofana 2004 : 24).

Il utilise la persuasion pour manipuler son frère, faisant croire qu'il aime Bakari, arguant que celui-ci doit retourner au village auprès des siens pour s'occuper d'eux et valoriser la terre qui lui revient de droit. La même méthode lui sert à tromper le père de Bintou, la fille qu'il cherche à marier à son neveu. Pour y arriver, deux arguments sont mis en avant : le fait que Bakari vive en ville (détail qui peut bien séduire son interlocuteur) et l'âge de Bintou. La pauvreté et la cécité du vieil homme se présentent également comme des atouts non négligeables pour l'oncle Seydou. Aussi, fort de son ascendant moral et psychologique sur le pauvre homme déclare-t-il :

J'ai arrangé le mariage de Bintou avec Bakari, mon neveu qui est à la ville. Il héritera de la terre. J'en ai parlé avec mon frère. Il est d'accord. [...] Puisque Bintou n'a pas de dot, elle sera Alamandi. La cérémonie peut avoir lieu le mois prochain. J'offrirai un pagne et dix noix de cola. (Fofana 2004 : 27).

Apprendre que sa fille sera offerte comme Alamandi ne plaît pas au vieux. Mais, impuissant face à cette situation, il cache son désarroi et le marché est conclu. En guise de remerciements, il formule, avec sa femme, mais à contre-cœur, des bénédictions à l'endroit de l'homme qui les humiliait en réalité. Le texte use de l'humour pour châtier moralement

Seydou. En fait, les bénédictions formulées par les parents de Bintou ne sont pas une demande faite à Dieu de lui procurer le bonheur. Elles sont plutôt une malédiction déguisée, une imploration faite à Dieu pour qu'il afflige Seydouba de malheurs comme il les humilie. Ainsi, quand le père dit : « *Qu'Allah déverse sur ta maison le triple de ce que tu déverses sur la nôtre.* » (Fofana 2004 : 27), la mère ajoute : « *Oui, [...] que toutes tes actions te soient comptées cent fois.* » (Fofana 2004 : 27).

Or Seydou sait que son intention est mauvaise et que son acte est une trahison. Il a donc peur que Dieu exauce ces bénédictions (qui sont des malédictions en réalité). Aussi, s'enfuit-il sans attendre : « *Inquiet de la pluie de bénédictions qui s'abattait sur lui, l'oncle Seydou, superstitieux, écourta sa visite.* » (Fofana 2004 : 27).

Cette situation se présente comme une vengeance : Seydou a paru gentil et s'est présenté en sauveur dans la famille du vieux Moriba alors qu'il est venu les humilier et exploiter leur faiblesse ; à leur tour, le vieux Moriba et sa femme donnent l'impression de le bénir alors qu'ils le maudissent.

Mais l'hypocrisie n'est pas l'apanage des seuls vieux. Des jeunes tel qu'Alassane et Gassimou sont concernés par cette tare. Dans le cas d'Alassane qui ment en se décrivant comme « *un homme d'honneur.* » (Fofana, 2012 : 102), elle se manifeste par l'abus de confiance dont il est coupable envers les sœurs siamoises.

Si Alassane profite de la naïveté de Hawa et Ramatoulaye, Gassimou veut se faire de l'argent sur le dos du malade mental, Fotédi. Gassimou est un ancien voleur qui a fait amende honorable quand Amara, le gendarme, le rencontrant une nuit, un sac de maïs volé sur la tête, lui propose un marché : épouser sa vilaine fille pour qu'il ne l'arrête pas pour le conduire en prison. Le marché conclu, Gassimou épouse Djénéba et habite la concession de son beau-père où il fait figure d'homme sous surveillance. Mais la malhonnêteté n'a pas disparu en lui : il dérobe souvent l'argent de sa femme et attend une occasion propice pour se relancer.

Celle-ci est trouvée à sa rencontre avec Fotédi, l'attardé mental dont il a constaté la ressemblance avec Emile Cissé, membre influent du Parti Démocratique de Guinée. Il pense faire passer le jeune homme pour le neveu d'Emile pour influencer les gens ou pour leur soutirer de l'argent en faisant croire qu'il a ses entrées chez l'homme politique. Il se met à la recherche de Fotédi afin de pouvoir prendre une photo avec lui qu'il exhiberait au besoin. Et quand il trouve Sali et qu'il lui demande où se trouve le jeune homme, la lépreuse flaire

son plan et lui dit : « *L'homme honnête n'achète pas son bonheur au prix de celui d'un simple d'esprit. Mais le menteur fait commerce de la crédulité des autres. Et le pire des mensonges est celui qu'on fait aux faibles.* » (Fofana, 2007 : 54).

Sali ne s'y est pas trompée parce que Gassimou obtient la photo qu'il veut et se rend à Kindia où Emile Cissé est gouverneur pour tromper de pauvres citoyens en compagnie d'un lointain cousin aussi malhonnête que lui surnommé Dents-de-Rat.

Libar Fofana montre que l'hypocrisie peut aussi être collective. Ce genre de situation se manifeste quand le père de Bakari est à l'agonie. Les nombreuses personnes venues sous prétexte de soutenir la famille, ne sont là en réalité que pour pouvoir profiter des repas et de l'argent qui seront distribués à l'occasion des funérailles : « *Dehors, quelques hommes attirés par les effluves alléchants d'un enterrement causaient à voix basse. Ils causaient du vieux, à mots étouffés, pendant que les femmes emportaient en silence les Calebasses vides.* » (Fofana, 2004 : 35).

Mais, comme l'agonie du vieux se fait longue, ils manifestent une certaine impatience et une colère contenue qu'ils n'arrivent pas toujours à cacher contre le moribond :

Son agonie leur avait semblé interminable. Alors les plus regardants avaient craint d'être venus pour rien, redoutant d'avoir à payer un second voyage pour ses véritables obsèques, et de dépenser inutilement en transports le peu qu'ils attendaient de sa succession. Toute la journée, ils soupiraient d'un air affligé et cachaient leur impatience sous un voile de douleur qui glissait sans cesse comme un pagne d'adolescente aguicheuse. (Fofana, 2004 : 36).

L'impatience cède la place à la colère parce que ces parents hypocrites ont peur d'être obligés de dédommager un marabout dont ils ont déjà loué les services pour les funérailles. Ce qui compte donc pour eux, ce n'est pas l'état du malade, ni sa famille, mais l'accaparement de ses biens :

Ils pensaient avec inquiétude au lettré qui, après avoir accepté d'officier aux funérailles, craignait maintenant de manquer un enterrement plus rentable. Ils songeaient déjà à le dédommager et en voulaient au vieux de causer volontairement cette dépense supplémentaire, voyant de la vanité à mourir au-dessus de ses moyens. (Fofana, 2004 : 36).

Mêmes les institutions ne sont pas épargnées par l'hypocrisie. Ainsi, quand Maciré est condamnée à mort pour avoir tué Bouna en défendant sa fille, elle juge l'écart entre l'apparence manifestée par les policiers et son avocat commis d'office et leur état d'âme réel. Elle en est déçue. Vouée à une mort certaine, les mêmes policiers qui l'insultaient et abusaient d'elle, au prétexte qu'elle est une prostituée, deviennent tout d'un coup

compatissants et lui parlent décevant. Comble de l'absurdité, ils lui embellissent sa fin en lui vantant la possibilité de choisir son dernier plat avant l'exécution et la chance qu'elle a de mourir fusillée :

On lui avait dit que peu de temps avant d'être exécutée on lui apporterait le plat de son choix, qu'elle pourrait même avoir de la viande. Elle se demanda à quoi cela servait de donner à manger à quelqu'un qu'on allait tuer juste après. [...] Un geôlier compatissant avait ajouté qu'elle avait de la chance d'être fusillée car sa mort serait aussi rapide que par pendaison, mais plus digne. [...] Il lui présenta cela comme une chose dont elle devait se réjouir. (Fofana, 2010 : 123).

La manière dont le geôlier vante les mérites de l'exécution par balle et le commentaire que le narrateur en fait prend une allure humoristique, rappelant les récriminations faites contre la guillotine par le condamné attendant son exécution dans *Le dernier jour d'un condamné* de Victor Hugo.

Mais Maciré est surtout bouleversée par cet excès de soin qu'on lui procure au moment où elle attend la mort alors que ceux qui paraissent la consoler maintenant ont eu tout le temps de la défendre auparavant pour l'aider à prouver son innocence et recouvrer sa liberté pour aller entretenir ses enfants. Aussi doute-t-elle du sérieux de son avocat qu'elle soupçonne désormais être de connivence avec ses bourreaux :

La pensée lui vint que son avocat avait sans doute pour mission de lui faire accepter son sort tout en lui faisant croire que rien n'avait été négligé pour la sauver. Peut-être ne faisait-il même pas les démarches qu'il prétendait effectuer. Après tout, n'avait-il pas été choisi par ceux-là mêmes qui l'avaient condamnée ? (Fofana, 2010 : 124).

Il arrive même que cette hypocrisie institutionnelle qui manifeste un écart entre le /Paraître/ et le /Non être/ prenne l'allure du grotesque par l'excès que représente sa mise en scène. C'est notamment le cas dans cette scène où le commandant de la prison prend tout son sérieux pour faire miroiter à Maciré l'espoir d'une grâce présidentielle pouvant intervenir au dernier moment avant son exécution. La faisant attendre dans un bureau (qui représente en réalité le couloir de la mort), il lui parle d'un ton respectueux en lui montrant un téléphone duquel doit venir l'appel annulant son exécution : « *Bonsoir ma sœur [...] Nous attendons toujours un appel pour surseoir à l'exécution de la peine. Il nous reste encore cinq minutes et tous les espoirs sont permis. Nous devons espérer jusqu'au bout.* » (Fofana, 2010 : 131).

La manière de saluer la condamnée et l'utilisation du « nous » exprimant une politesse à son égard montrent le théâtral de la scène et l'extrême absurdité de l'hypocrisie du

commandant : suspendre l'espoir d'une pauvre femme à un simple appel téléphonique dont il sait pertinemment qu'il n'interviendra jamais et faire croire à la sincérité de sa sympathie envers elle. D'ailleurs Maciré qui s'est déjà résignée à son malheur ne lui répond pas. Elle note juste le ridicule qui entoure les propos du commandant dont elle se dit qu'« *Il disait « nous » comme si sa propre vie était en jeu.* » (Fofana, 2010 : 131).

L'hypocrisie, caractérisée par la manifestation d'une apparence (un /Paraître/) qui contredit l'Être/, est un mal qui touche même les institutions qui cachent leur véritable intention et qui, à travers leurs actions, montrent que la défense du bien n'est nullement leur objectif. Leur intérêt est de faire croire qu'elles sont justes et s'occupent de tout le monde. Cette hypocrisie qui se manifeste souvent à la manière dont les autorités rendent justice, trouve mieux son expression dans ces phrases du narrateur de *Nkörö* (2005) rapportant les pensées de Tayoro au sujet de l'interprétation qu'il fait de l'acharnement de la police contre Sékouba, accusé d'avoir tué un malfrat :

Il vit l'hypocrisie des autorités qui, au nom de l'ordre et de la morale, supprimaient ceux qui leur faisaient peur. Il lui revient à l'esprit qu'ils mettaient tout en œuvre pour arrêter Sékouba, non pas pour protéger la société, mais pour éliminer un homme qui menaçait leur système parce qu'il a des idées de justice. (Fofana, 2005 : 109).

L'exploitation flagrante, elle prend la forme d'une demande malhonnête de récompense pour un service rendu ou d'une intimidation par laquelle on exige de quelqu'un qui est dans une situation de faiblesse d'exécuter une activité donnée au risque de subir des mesures de rétorsion.

De vieilles personnes sont souvent impliquées dans ce genre de situation aussi. Le cas du vieux Seydou, le père de Khady, qui profite du malheur de Bouya pour l'exploiter en est une illustration. Quand l'enfant arrive à Tékoya en compagnie de Khady, il est immédiatement affecté au labour du champ familial pour compenser la perte par le vieux de son bœuf de labour, cédé à Lansiné. Le vieux n'a pas pitié de ce misérable petit mendiant et lui donne même une grosse houe, pensant que de la grandeur de l'outil de travail vient l'augmentation rapide de la production :

Ayant cédé son bœuf à Lansiné, le vieux Seydou avait remis à Bouya une houe. Le manche de cette houe était plus long et plus gros que les bras du garçon. Seydou possédait des houes plus petites et surtout plus légères. Mais en mettant dans les mains de l'enfant un outil d'homme, le vieillard, qui courait après des choses vaines, pensait que le travail serait fait plus rapidement. (Fofana, 2016 : 138).

Après avoir fait de l'enfant un cultivateur dès son arrivée au village, le vieux l'utilise, cette fois-ci avec un autre enfant misérable, Salifou, comme bouclier afin d'échapper à une éventuelle contamination par une maladie qu'il redoute. En effet, quand il isole Khady sous prétexte qu'elle est malade du sida, le griot qui lui a recommandé cette mesure lui demande la manière de procéder pour vider le pot de la jeune femme et faire son linge. Il lui répond : « *Il y a ces garçons qu'elle a ramenés...[...] S'ils attrapent quelque chose, on n'y sera pour rien... [...] Ce sont des mendiants, ils ont l'habitude...* » (Fofana, 2016 : 73-174).

Pour le vieux Seydou donc, l'état de mendicité que les enfants ont connu auparavant les rapproche de la saleté. De ce fait ils sont les mieux indiqués pour toucher aux excréments. Et si cela les exposait à un danger quelconque, ils ne mériteraient pas d'être plaints.

Si le vieux Seydou exploite Bouya par cupidité et l'expose avec Salifou au danger par crainte de la maladie, tel n'est pas le cas de Ladji Oumarou, un autre vieux mis en scène pour sa malhonnêteté dans *Le Diable Dévot* (2010). Ce qui pousse ce dernier à attirer de sérieux ennuis à l'imam de son village et à sa fille est la satisfaction d'un désir sexuel. Cet homme de quatre-vingts ans est décrit comme un paysan rusé dont la vieillesse du corps qui fait attendre de lui de la bonté tranche avec sa réputation de méchant :

C'était un homme avare jusque dans ses mots. Il était connu pour le laconisme de ses réponses, qui ôtaient tout espoir aux quémandeurs et aux emprunteurs. Son corps, rabougri par l'âge, laissait voir sa force d'antan. Il avait la peau claire et boucanée, de petits yeux rusés, et des oreilles épaisses desquelles s'échappaient deux touffes de poils blancs. Il lui restait trois ou quatre dents devant, qui penchaient comme les piquets d'une vieille clôture. (Fofana, 2010 : 21).

Aussi, malgré son âge avancé et ses nombreux pèlerinages à la Mecque, le vieil homme ne s'est pas assagi : son désir sexuel semble aller en croissant. Et c'est avec humour que le texte décrit le besoin du vieillard de se trouver une nouvelle femme et pas n'importe laquelle, une adolescente de treize ans qui est Héra, la fille de l'imam Galouwa. Evoquant ses quatre pèlerinages à la Mecque, il souligne la nature du nouveau de type de voyage [une aventure sexuelle au juste] qu'il veut entreprendre : « *A quatre-vingts ans [...] il avait souhaité s'offrir un voyage plus charnel, qui mène vers d'autres cieux. [...] ses petits yeux s'étaient posés sur la fille de l'imam.* » (Fofana, 2010 : 19).

Pour pouvoir épouser cette fille, Ladji Oumarou, très malin, a un plan : la menace de faire remplacer l'imam qui tient tant à ses prérogatives si celui-ci n'effectue pas son

pèlerinage dans un délai d'un an : « *Si tu n'es pas hadji l'année prochaine, nous devons trouver un autre imam.* » (Fofana, 2010 : 22).

Le vieil homme mise ainsi sur la pauvreté de l'imam pour le faire capituler. Voyant celui-ci s'inquiéter, il savoure sa victoire qu'il croit proche : « *Ladji Oumarou guettait sur son visage les signes d'une capitulation. Le voyant lutter contre lui-même, il augura une issue favorable.* » (Fofana, 2010 : 24).

Mais, comme pour punir le vieil homme d'avoir causé les déboires à une jeune fille (Héra refusant de se marier à lui, sera obligée de se prostituer chez Bouna et connaîtra assez d'humiliations à cause de ce statut), Libar Fofana fait en sorte que toutes ses attentes soient déçues. D'abord, il perd doublement : il n'obtient pas la main de Héra et n'a donc jamais l'occasion d'accomplir son « voyage charnel » bien qu'il ait donné le billet d'avion et de vieux habits à l'imam Galouwa qui effectue une parodie de pèlerinage.

Ensuite, il se fait humilier en présence de tous les villageois quand il se permet de venir réclamer à l'imam devenu fou son billet d'avion. Arrivé chez ce dernier, il ne sait pas qu'une mauvaise surprise l'attend. Pensant toujours avoir l'ascendant sur celui qu'il a contribué à déchoir, il lui lance : « *Eh bien, puisque je n'ai pas eu la femme, j'aimerais que tu me rembourses le billet d'avion. [...] Tu m'as entendu ?* » (Fofana, 2010 : 82).

L'imam, pour réponse, lui dit vouloir rendre le vieux cafetan qu'il lui a offert en premier. Joignant l'acte à la parole, il le lui lance à travers la porte de sa case. Mais le cafetan est plein de déjections qui salissent le vieillard : « *Il rabattit les pans et les manches de l'habit, ouvrit la porte et le jeta au visage de Ladji Oumarou. Celui-ci reçut sur sa figure et sur son boubou une semaine de déjections.* » (Fofana, 2010 : 104).

Le vieillard, sali et honteux, s'en va, n'écoutant pas l'imam qui l'invite à revenir la semaine suivante pour récupérer son billet d'avion. La foule est bien contente de ce traitement infligé à un homme riche et puissant mais réputé pour son mauvais caractère. Aussi, accompagne-t-elle sa fuite de cris de joie et de rires moqueurs : « *Il s'en alla sous les rires, couvert d'excréments et de honte. Ayant donné aux villageois de quoi s'esclaffer pendant plusieurs jours, Galouwa regagna un peu de leur sympathie.* » (Fofana, 2010 : 104).

La fuite du vieillard devant l'imam Galouwa et les moqueries qui l'accompagnent symbolisent son échec et sa punition pour sa propension à l'exploitation des faibles.

Tout de même, tous les vieux qui intimident et nuisent aux individus vulnérables pour la satisfaction d'un plaisir sexuel ne subissent pas le châtement que le récit inflige à Ladjji Oumarou. Ainsi en est-il de l'hypocrite oncle de Bakari, Seydou dans *Le Fils de l'arbre* (2004). En effet, s'il sait obtenir ce qu'il veut en usant de la tromperie, cet homme sait être aussi persuasif par l'intimidation. Il utilise cette méthode pour amener Bintou dans son lit et lui créer tous les problèmes que nous avons mentionnés plus haut. Séduit par la beauté de la jeune fille, Seydou ne peut se retenir de vouloir satisfaire son appétit sexuel que sa vue réveille en lui. Alors, pour y arriver, il utilise une ruse qui consiste à exagérer les efforts qu'il a déployés pour la choisir comme épouse pour son neveu Bakari dont il vante les mérites d'homme vivant en ville et convoité par des filles plus riches qu'elle. Cette stratégie aurait relevé de son habituelle hypocrisie si elle ne manifestait pas une intimidation qui consiste à dire que si Bintou refuse ses avances, il peut changer de décision et trouver une meilleure fille à son neveu. Or, Bintou aime Bakari et ne voudrait pas le perdre. Le vieux en profite pour faire sa proposition : « *Contrairement aux usages, il avait informé Bintou de ses démarches pour la marier à Bakari, qui était tout à fait selon le cœur de la jeune fille, et, avec d'habiles détours oratoires, il lui avait révélé le montant de ses appointements.* » (Fofana 2004 : 24).

La fille proteste malgré les amadouements du vieil homme et prétexte qu'elle ne connaît rien aux relations sexuelles. Mais le vieux revient à la charge, lui rappelant sa pauvreté comme une menace qui plane sur sa future union avec Bakari. Face à l'insistance du vieux, la fille finit par céder. Ayant à la fois peur de perdre Bakari et ne voulant pas le vexer, elle se retrouve dans une situation inconfortable et se fait violer par celui-là même qui s'est fait passer pour un bienfaiteur auprès de ses parents :

Il l'avait attirée dans sa case et lui caressait fiévreusement les seins, assis sur son lit où il tentait sans cesse de la renverser. Elle avait mis ses mains à plat sur sa large poitrine et le repoussait mollement pour ne pas le vexer, essayant naïvement d'obtenir ce qu'elle voulait sans payer le prix qu'il en demandait. Et l'oncle Seydou, encouragé par ces hésitations, voulut y voir de la prudence pour satisfaire à la vertu. Il lui soufflait dans le cou et sur le visage une vapeur d'alcool qui annihilait sa volonté. Soudain, il sentit qu'elle s'abandonnait, renonçant à continuer le combat, ainsi qu'un lutteur se rend à un adversaire plus fort. Alors il déplaça judicieusement le poids de son corps et chavira avec elle. (Fofana, 2004 : 25).

La suite, Bintou perd son honneur. Elle est enceinte, chassée de sa famille et ne deviendra pas la femme de Bakari. Et le pire est que son enfant va subir la stigmatisation parce qu'il ne sera pas reconnu par le vieil homme qui manipule Bintou pour qu'elle garde le secret.

Cette attitude de Seydou qui se fait « payer » un service par un plaisir sexuel relève autant du viol que du harcèlement sexuel et renvoie à la question de la violence sexuelle très fréquente dans le roman fofanaen comme forme de dénonciation des tares d'une société en crise morale. Ainsi, la situation vécue par Ramatoulaye, la mère de Fotédi et Hèra s'ajoutant à l'exemple que nous venons de donner, montre la persistance de cette attitude néfaste à différentes époques.

Pour ce qui est de Ramatoulaye, elle aurait pu résister à son viol. Mais elle en est empêchée pour deux raisons : l'une est qu'elle tient coûte que coûte à s'affranchir de la tradition qui la destine à un homme, ignorant sa particularité qui l'oriente vers les femmes. Or, pour cela, elle a besoin de l'argent qu'elle compte gagner dans la plantation pour fuir son milieu et retrouver sa cousine, seule personne à laquelle elle peut s'ouvrir ; l'autre est que, malgré le fait de détester être touchée par les hommes, elle pense, après réflexion, qu'en cédant aux avances du contremaître, il y a là un moyen de perdre sa virginité. Elle compte, de cette façon échapper au plan de sa tante qui la réserve à Fafaya, un commerçant amateur de pucelles. Dans son milieu, en effet, une fille qui n'est pas vierge, n'est pas très convoitée et traîne une mauvaise réputation éloignant d'elle les futurs marieurs :

Déterminée à changer son destin, elle fit un calcul désespéré, où sa naïveté l'emporta sur son désespoir. Elle songea qu'en cédant elle sauverait son maigre salaire, indispensable pour rejoindre celle qu'elle aimait, et, surtout qu'aucun homme ne voudrait plus d'elle, ce qui était son vœu le plus cher. Alors, un soir, sur l'autel stérile des amours impossibles, elle sacrifia ce qui lui restait d'innocence. Le contremaître la posséda avec impatience, n'ayant aucune finesse pour apprécier les choses difficilement acquises. (Fofana, 2007 : 93).

Ce viol que Ramatoulaye subit illustre ce qu'écrit G. Bataille au sujet de l'avilissement qui entoure l'acte sexuel subi par la femme qui succombe de ce fait à un pouvoir extérieur qui l'envahit :

La femme dans les mains de celui qui l'assaille est dépossédée de son être. Elle perd, avec sa pudeur, cette barrière qui, la séparant d'autrui, la rendait impénétrable ; brusquement elle s'ouvre à la violence du jeu sexuel déchaîné dans les organes de sa reproduction, elle s'ouvre à la violence impersonnelle qui la déborde du dehors. (Bataille, 1957 : 101).

Il est question de « dépossession de son être » dans la mesure où toutes les attentes de Ramatoulaye sont déçues. Elle est comme prise dans un étau montrant la difficulté d'échapper aux normes de la société patriarcale qui destine toute femme à un homme. Son viol ressemble d'ailleurs à une punition qui lui est infligée parce que, fuyant les hommes, elle tombe quand même dans leurs mains de la manière la plus humiliante. En effet, la perte

de la virginité dans un mariage est moins humiliante que celle subie par la jeune femme sous un hangar, rudoyée par un homme qui ne l'aime pas mais veut juste satisfaire son appétit sexuel. Blessée par ce viol, elle exprime son désarroi par les larmes avec le sentiment d'avoir été souillée. Du coup, sa perception des hommes change également :

Lorsqu'il eut terminé, elle pleura à nouveau longtemps, ramassée sur elle-même, au milieu de cartons vides. Puis, elle alla se laver, consciente qu'elle ne serait plus jamais propre. A partir de ce moment, ce qui n'était qu'une répulsion polie pour les hommes se transforma en dégoût. (Fofana, 2007 : 94).

La même dépossession de l'être dont parle G. Bataille entoure les viols successifs que subit Héra, la fille de l'imam Galouwa par Bouna qu'elle appelle pourtant « oncle Bouna » parce qu'il est l'ami de son père. L'imam ayant fait coudre le sexe de Héra par précautions pour éviter qu'elle ait des relations sexuelles et qu'elle perde sa virginité, le violeur trouve une autre astuce : « *Pendant une semaine, Bouna badigeonna de teinture d'iode et de pénicilline le sexe d'Héra. Il songea qu'en lui interdisant cet accès l'imam l'autorisait implicitement à se servir de l'autre passage.* » (Fofana, 2010 : 40).

Cet « autre passage », c'est l'anus de l'adolescente qu'il masse avec de la vaseline pour le lubrifier avant de prendre l'habitude d'y introduire ses doigts et des objets de plus en plus gros. La fille ne se sent pas à l'aise. Elle a même du dégoût pour cet individu assez vil qui touche à son intimité alors qu'elle pensait trouver auprès de lui du réconfort et un travail honorable pour pouvoir s'émanciper :

Bien qu'elle n'eût que treize ans et fût innocente des pratiques sexuelles, Héra avait le sentiment que ce que l'homme lui faisait était mal parce qu'elle le trouvait immonde. Elle éprouvait pour lui un profond dégoût, et son dégoût se mêlait de honte. La fille d'imam qu'elle était ressentait ses attouchements comme une profanation. (Fofana, 2010 : 41).

Mais Bouna, nullement gêné par cette réaction de la fille, continue sa mauvaise pratique et va même plus loin parce qu'usant de sa force et de l'autorité qu'il a sur elle, il prend l'habitude de la sodomiser. Malgré la douleur de la fille, il persiste dans cette pratique :

Au bout de quinze jours, usant de sa force et de l'ascendant moral qu'il avait sur elle, il réussit à la sodomiser. A partir de cet instant, il la posséda quotidiennement, malgré ses hurlements, jusqu'à ce que la douleur qu'elle ressentait lui semblât supportable. Il mesurait cette douleur à ses cris et à la quantité de larmes qu'elle versait sur son lit. (Fofana, 2010 : 41).

Bouna ne s'arrête pas là. En plus de violer lui-même l'adolescente, il la prostitue et encaisse l'argent comme il l'a fait avec Maciré, son amante. Il devient de ce fait une figure de l'abject par la place centrale qu'il occupe dans l'exploitation sexuelle. Il est à la fois

violeur au même titre que Seydou et le contremaître et proxénète impitoyable envers les personnes vulnérables qu'il devrait protéger. Ni Maciré qui a été reniée par sa famille à cause de lui, ni Hèra, la fille de son « ami » qui pensait être venue travailler à l'auberge comme restauratrice ou pour faire du nettoyage n'échappent à sa bassesse.

L'autre viol notable que subit Hèra est celui dont elle est victime au moment où elle lutte pour aider Fatou, la fille de Maciré à récupérer l'auberge laissée par Bouna et dont s'est accaparée Yarie. Ce viol est d'autant plus douloureux qu'il lui fait perdre sa virginité qu'elle espérait offrir à Morlaye, l'homme qu'elle aime. Tout commence par la proposition que lui fait le bureaucrate qui doit signer les papiers rendant l'auberge à Fatou. L'homme, « *un rustaud gras et pansu, dont la peau moite sentait la sueur* » (Fofana, 2010 : 117) est dégoûtant rien qu'à son physique⁶⁴. Il exige de Hèra d'avoir une relation sexuelle avec elle avant de signer. Cette exigence prend d'abord la forme de tournures qui poussent la fille à lui demander d'être plus clair. Comme elle l'appelle « oncle » en lui parlant, l'homme s'énerve et se fait plus clair : « *Je ne suis pas ton oncle. Je sais que tu es une pute. Alors ne joue pas à ça avec moi. Ou tu es gentille avec moi comme tu l'es avec les autres, ou je fais traîner les choses et adieu l'auberge.* » (Fofana, 2010 : 118).

La jeune fille est déçue et éprouve envers l'homme la même sensation qu'elle avait éprouvée à l'égard de Bouna parce qu'il lui rappelle sans doute la souffrance que celui-ci lui a infligée. Le dégoût qu'elle a face à cet homme lubrique la pousse même à vomir : « *Hèra fut prise d'une violente nausée. Elle se leva et sortit en courant. A peine était-elle dehors qu'elle se mit à vomir. [...] Hèra vomissait et pleurait en même temps.* » (Fofana, 2010 : 118).

Ces propos rappellent ce que J. Kristeva écrit au sujet de la réaction que le sujet éprouve face à l'objet abject : « *Dégout d'une nourriture, d'une saleté, d'un déchet, d'une ordure. Spasmes et vomissements qui me protègent. Répulsion, haut-le-cœur qui m'écarte et me détourne de la souillure, du cloaque, de l'immonde* ». (Kristeva, 1980 : 10).

Mais cette réaction envers cet homme sale et ordurier ne protège pas Hèra : engagée à aller au bout de son combat pour trouver un abri aux enfants de son amie, elle cède à sa

⁶⁴ C'est l'un des rares cas où l'aspect physique annonce l'abjection morale dans le roman fofanaen. Les trois autres cas où cette adéquation est mise en scène concernent Ladjji Oumarou dont le vilain corps est assorti à sa lubricité, la goitreuse Maciré qui fait voler Khili-Mouna pour l'utiliser comme moyen de mendicité et Harouna, le mendiant aveugle intolérant et menteur.

proposition, éprouvant à la fin la même déception que Ramatoulaye après son viol par le contremaître.

Le harcèlement sexuel et le viol sont donc deux formes d'exploitation sexuelle à laquelle se livrent certains personnages masculins, brutalisant ainsi des femmes et les réduisant à des objets sexuels tout en les humiliant. L'exploitation sexuelle telle que présentée par Libar Fofana entre dans le cadre de ce qu'écrit N. Etoke, faisant allusion à la fonction de la sexualité dans l'écriture de C. Beyala qui, selon elle, « *témoigne de l'importance stratégique de la sexualité dans les sociétés africaines contemporaines. [...] Le viol devient emblématique de la relation sociale inégalitaire existante entre l'homme et la femme.* » (Etoke, 2006 : 44).

La représentation de l'exploitation des faibles par des personnages dotés d'un pouvoir est ainsi une forme de satire sociale qui rejoint la dénonciation des coutumes et traditions pour fustiger l'arbitraire qui règne dans la société patriarcale.

Ce chapitre avait pour objectif de mettre en exergue la manière dont les fondements de la stigmatisation sont remis en cause. Cette remise en cause prend deux formes dans le roman fofanaen. La première consiste en un changement du discours tenu à l'égard des individus victimes de stigmatisation. Si au départ ceux-ci étaient perçus selon le point de vue de l'opinion dominante sous leur aspect le plus hideux, désormais ils bénéficient d'une réhabilitation. Et le corps qui a été le premier élément ayant servi à les disqualifier est avant tout élément mis à l'honneur par ce nouveau regard. Celui-ci montre, en effet, que pour celui qui sait observer sans parti pris idéologique, sans aveuglement des préjugés, des êtres au physique apparemment désagréable ou dérangeant peuvent cacher une beauté insoupçonnée jusque-là. Dans ce contexte de renouvellement de la perception que l'on se fait de l'apparence physique des marginaux, le corps de la femme reçoit un véritable hommage. Et souvent le regard de l'amoureux est l'élément déclencheur de cette beauté. Parfois aussi, elle est évoquée sous la forme d'un souvenir pour montrer ce qu'était une femme avant d'être défigurée par la maladie. À côté du corps, la bonne moralité ou l'intelligence sont des traits qui servent à redonner une bonne image aux personnages perçus comme abjects. L'honnêteté, le courage, la sincérité, le sens du sacrifice et la perspicacité sont autant d'éléments qui montrent que si ces personnages ont été mis à la marge pour un certain nombre d'attributs, il y en a d'autres qui font d'eux des modèles. Ainsi, à travers ce nouveau regard, on comprend qu'à une apparence laide sur laquelle se focalise l'opinion dominante,

se greffe un envers fait de beauté et de grandeur. En plus d'être désormais perçus à travers des traits positifs, certains marginaux sont acceptés par la société suite à l'intervention en leur faveur de personnages évolués qui voient en tout individu un humain. Cette acceptation prend la forme d'une reconnaissance de droits par un rétablissement de la vérité et d'une assistance de divers ordres. Pour arriver à ce renversement de perspective, un lexique mélioratif se met en place associé à des figures d'analogie (comparaisons et métaphores surtout) et d'amplification qui, contrairement à celles utilisées pour les rabaisser, les élèvent et leur restituent leur humanité. De ce fait, le grotesque tel que mis en œuvre par Libar Fofana change de registre. Si au départ il était un grotesque moderne, il prend désormais place dans ce que M. Bakhtine (1970) appelle le réalisme grotesque tel que pratiqué par Rabelais. Ce type de grotesque, en effet, ne se contente pas de rabaisser. S'il rabaisse, c'est pour mieux élever. Il a un caractère ambivalent et, en offrant la possibilité de transfiguration du laid en beau, il permet de montrer la relativité de tout jugement.

La seconde forme de remise en cause des fondements de la stigmatisation consiste en une critique de pratiques et de comportements qui entravent l'émancipation de l'individu et sa quête de bonheur mais aussi nuisent aux faibles. Les pratiques jugées liberticides et dangereuses soit pour l'épanouissement de ceux qui veulent vivre épanouis ou pour la cohésion sociale, sont entre autres, le mariage forcé, le mariage précoce, la polygamie et les pratiques occultes. Quant aux comportements flétris pour leur capacité à nuire aux faibles, ils ont tous fondés sur la sournoiserie, la manipulation. Ils sont surtout constatés chez des personnages relevant de la majorité qui stigmatise qui cachent sous une bonne apparence, de très mauvais caractères pour tromper des individus sans défense. Dans cette seconde phase de remise en cause du point de vue de l'opinion dominante, c'est le rire qui est mis en avant par l'auteur pour dénoncer l'hypocrisie sociale. Des coutumes et leurs défenseurs, des personnages hypocrites et leur tartufferie sont dénoncés avec un humour qui met l'accent sur l'absurdité d'une organisation sociale qui met à l'écart des individus qu'elle stigmatise pour des fautes moins graves que celles qu'elle cautionne.

Mais la remise en cause du point de vue l'opinion dominante ne se limite pas à une réhabilitation des personnages mis à l'écart et à la dénonciation de coutumes et de comportements perçus comme nuisibles. Elle prend aussi la forme d'une défiance à l'égard des instances du pouvoir et l'adoption par les personnages mis sous le coup de la marginalité d'un mode de vie dénotant d'une volonté d'émancipation. Le chapitre qui suit analyse les

modalités de cette défiance et de cette volonté de s'affirmer chez certains personnages victimes de stigmatisation, de discrimination et exploités.

Chapitre VI : Critique de la raison normative et invention de soi

Le chapitre qui précède a montré que la déconstruction de l'abject se traduit dans l'œuvre de Libar Fofana par une réhabilitation de l'identité des personnages victimes de marginalisation. Elle se présente également comme une remise en cause de pratiques constituant le socle de la société traditionnelle doublée d'une critique de comportements perçus comme néfastes pour la construction du bonheur individuel. Il s'agit de dire la véritable identité des personnages perçus comme abjects par le déplacement de la perspective choisie pour définir le stigmaté à l'origine de la catégorisation opérée par l'opinion dominante. Sur cette inversion servant à dénoncer l'arbitraire qui est en œuvre dans toute forme de stigmatisation, Croizet et Leyens écrivent : « *Développer une identité positive implique dans une large mesure une redéfinition du stigmaté et, partant, des normes en fonction desquelles nous le définissons comme tel.* » (Croizet et Leyens 2003 : 87).

Mais, jusque-là cette déconstruction s'est axée sur l'effort déployé par certains personnages « normaux » pour réhabiliter l'image bafouée des personnages perçus comme abjects en changeant la manière de les voir. Cet effort se double du combat mené par ces derniers pour se valoriser.

Pour y arriver, ils cherchent à rompre avec les structures sociales qui ont contribué à les catégoriser comme abjects et ont servi de base à leur marginalisation. Le « rejet » de ces structures les appelle à mettre en place un nouveau paradigme leur servant de base pour la construction d'une identité qu'ils ont choisi de mettre en place pour vivre heureux.

Mais l'affirmation de l'être dominé et stigmatisé en dehors du cadre qui l'a vu naître constitue une source de conflit entre lui et la catégorie dominante qui fixait jusque-là les règles de jeu dans l'interaction. Souvent, la résolution de ce conflit passe par un éloignement de l'individu qui veut s'affirmer. Or l'éloignement peut être synonyme de marginalisation volontaire parce qu'il y a le choix de trouver un ailleurs comme échappatoire à la stigmatisation et au rejet. Ainsi, si la marginalité revêt une connotation négative quand elle désigne un processus subi au cours duquel des individus dominés sont soumis à la discrimination, elle a une valeur positive quand elle relève d'un choix conscient effectué par

un individu pour mettre en valeur son identité personnelle et échapper aux normes sociales qui le méprisent. Dans ce cadre Couturier écrit :

La notion [de marginalité] est donc ambiguë, tantôt connotée négativement, tantôt associée à des phénomènes de résistance susceptibles d'engager les « marginaux » sur les voies de la créativité et de l'innovation. [...] A la suite des approches philosophiques de l'oppression (Marcuse, Foucault), les sciences sociales ont envisagé la marginalité sous un autre aspect, comme résultante de stratégies d'échappement à diverses formes de contrôle social, comme une transgression des figures du pouvoir. (Couturier, 2007 : 21).

Le présent chapitre se penche sur la manière par laquelle les personnages stigmatisés font évoluer la marginalité vers cette connotation positive en optant volontairement pour une façon de vivre personnelle qui les éloigne des normes que leur communauté d'appartenance a édictées. Ce choix renvoie à une « affirmation de soi » qui peut être définie comme « *la capacité [pour un individu] d'exprimer ses émotions, ses pensées et ses opinions de même que de défendre ses droits tout en respectant ceux des autres, ceci de façon directe, honnête et appropriée.* » (Chaloult, 2014 : 5).

Cette affirmation de soi est abordée en deux temps. Son analyse se penche, d'une part, sur la révolte contre les codes en vigueur dans la société traditionnelle, révolte orientée vers un renversement des figures d'autorité. Elle s'intéresse, d'autre part, aux nouveaux choix de vie reflétant cette volonté de se démarquer du modèle collectiviste ainsi qu'aux des stratégies déployées par les marginaux pour vivre l'émancipation qu'ils souhaitent.

6.1 Le renversement des figures d'autorité

L'affirmation de soi, comme la stigmatisation, est un rapport à l'autre parce qu'elle trouve son expression dans la relation entre les individus stigmatisés et ceux qui sont responsables de cette stigmatisation.

Dans ce contact, il s'agit de modifier le rapport de domination dans la mesure où ceux qui étaient jusque-là défavorisés par un système le renversent avec ceux qui en sont les garants. L'affirmation de soi se fait toujours dans une sorte d'affrontement où ceux qui étaient soumis décident de changer leur condition par la destruction des structures qui leur sont hostiles ou du moins par l'affaiblissement de ceux qui détiennent le pouvoir et contribuent à leur maintien au bas de l'échelle. C'est à cette seule condition qu'ils pourront librement faire valoir leurs choix dans un contexte où leur façon d'être dérange et provoque leur rejet. Cet affrontement nécessaire pour l'émancipation des couches marginalisées est analysé par Girard dans le cadre d'un rapport moderne à l'altérité et en référence au point de

vue de Bernstein : « *Pour Bernstein, le rapport moderne à l'altérité se veut fortement conflictuel, voire agonistique, l'affirmation de soi devant nécessairement se faire par l'élimination d'autrui, l'établissement d'un espace propre au sujet se faisant au détriment de celui de l'autre.* » (Girard 2003 : 6).

Pour cette raison on remarque, dans le roman fofanaen, un conflit entre cette instance qui juge et discrimine et cette entité qui veut se défaire des carcans qui la maintiennent dans le mépris et l'abaissement. La représentation par le romancier de ce conflit entraîne chez lui une modification de la manière de peindre des figures habituellement valorisées et entourées de respect, symbolisant la stabilité de l'univers social. Cette nouvelle manière de peindre les figures d'autorité exprime une révolte contre l'ordre établi et constitue un appel au renouveau.

En effet, l'une des caractéristiques de l'œuvre de Libar Fofana est la représentation, de la société traditionnelle sous les traits d'une institution qui a failli à sa mission de sécurisation et de construction du bonheur de l'individu. Ne protégeant pas l'individu, n'étant pas solidaire des malheurs des autres ou étant même à la source de ces malheurs à travers la manipulation et le refus de l'émancipation, elle est discréditée. A. Coulibaly (2017) voit d'ailleurs dans cette discréditation une tendance des nouvelles écritures africaines. De l'avis du critique, elle y fonctionne comme une remise en cause dénotant de ce qu'il appelle, à la suite de J. F. Lyotard, un effondrement des métarécits, ces institutions qui sont les substrats de la société. Ce qui en fait, selon lui, un trait du postmodernisme littéraire qui se déploie dans le nouveau roman africain francophone. À ce sujet, il cite G. Freitas qui écrit : « *L'hétérogénéité postmoderne repose sur la valorisation de la différence et, comme conséquence, l'affaiblissement de l'institution dans toutes ses versions – l'Etat, la famille, l'école – et aussi le démantèlement des notions de représentation et de délégation.* » (Freitas, in Coulibaly, 2017 : 262).

Or la discréditation des institutions de la société traditionnelle ne peut se faire sans écorner l'image de certaines figures qui en sont les garants : le père, le mari, le griot et l'imam. De là vient chez l'écrivain guinéen une représentation de celles-ci en s'appuyant sur une écriture carnavalesque à l'image de celle que M. Bakhtine note au sujet de F. Rabelais. La caractéristique principale de cette écriture est l'exagération, la bouffonnerie, le rire et l'inversion par la parodie qui change la manière de représenter un phénomène en introduisant une nouvelle perspective. Le critique la voit comme

marquée, notamment, par la logique originale des choses « à l'envers », « au contraire », des permutations constantes du haut et du bas (« la roue »), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements et détronement de bouffons. [Elle] s'édifie dans une certaine mesure comme une parodie de la vie ordinaire, comme « un monde à l'envers ». (Bakhtine, 1970 : 19).

La sous-section qui suit analyse le déploiement de cette forme d'écriture dans la représentation des figures familiales du père et du mari. Elle s'intéresse aux procédés produisant une mise en scène qui les déshonore en leur retirant ce qui fonde leur pouvoir ainsi que le respect et l'admiration qui les entoure souvent.

6.1.1 Critique des figures familiales et remise en cause du modèle d'organisation patriarcale

La famille est la première structure ou forme de collectivité à laquelle l'être humain appartient, avec ses règles, ses interdits et ses obligations qui lui fixent une manière d'être et d'agir à travers l'éducation. Dans le cas de la famille traditionnelle, l'homme est la pièce maîtresse autour de laquelle tout tourne dans la mesure où il remplit les fonctions de père et de mari faisant de lui le dépositaire de l'autorité : il est référence et de lui viennent la plupart des directives. Cette organisation est justifiée par la prétendue intelligence supérieure de l'homme sur la femme. Mais, dans les romans de Libar Fofana, le père et le mari ne sont pas ces figures honnêtes et crédibles qui luttent pour la construction du bonheur familial. Ils sont plutôt à l'origine d'un désordre qui affecte ceux qui sont sous leur pouvoir au point que ces derniers, pour vivre heureux, doivent se libérer de leur emprise.

Le père est la toute première figure à laquelle le romancier s'attaque. Garant de la société patriarcale où il détient tous les pouvoirs, le père n'est plus que l'ombre de lui-même. Comme le remarque A. Coulibaly, « *la déconstruction de [son] image [...] s'insinue d'abord comme une salissure.* » (Coulibaly, 2017 : 349). Aussi est-il représenté, pour rendre perceptible cette « salissure », sous les traits de la lâcheté et de la perversité, deux comportements dangereux qui l'empêchent d'être ce chef de famille responsable et vénéré décrit dans *L'Enfant Noir* (1953) de L. Camara par exemple.

La lâcheté se présente sous deux formes : la fuite face à la responsabilité et l'exploitation de ses propres enfants.

La lâcheté qui se manifeste par la fuite devant la responsabilité de père prend avant tout la forme d'un refus de reconnaître sa paternité à un enfant. Dans ce cas, le père, à l'image

des animaux, devient un personnage assurant simplement une fonction reproductrice dans un processus de satisfaction d'un plaisir sexuel. Nombreux sont les exemples d'hommes se comportant ainsi dans les romans de Libar Fofana. Ainsi, Seydou fait tout pour que Bintou ne dévoile pas le secret de sa paternité de Youssoufou. Aussi, il ne sera jamais fait mention du père de Khili-Mouna dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016). On peut seulement supposer que père inconnu doit être un individu malhonnête qui a profité de l'indigence de la mendiante Fatoumata Bangoura pour avoir des relations sexuelles avec elle, sans aucun amour et ne sait peut-être même pas que de ces relations, il y a eu une grossesse. Fotédi est également le fils du contremaître blanc qui a abusé de Ramatoulaye comme il le fait avec toutes les filles qui lui plaisent à la plantation. On peut même présupposer, à partir de cette généralisation qu'il doit avoir laissé beaucoup d'enfants comme Fotédi sans avoir jamais eu le souci de s'en occuper ou d'avoir même la connaissance de leur existence. D'ailleurs, le contremaître n'est qu'une illustration de toute une espèce de pères blancs et libanais irresponsables qui ont abandonné de nombreux enfants naturels aux mains de pauvres femmes noires, comme le prouve l'existence des orphelinats de Pita et de Mamou.

Mais, le cas le plus représentatif de père lâche mis en scène par Libar Fofana est celui de Bouya sur lequel *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016) revient largement. Bouya est le fils du policier Mansaré qui ne l'a pas reconnu. Celui-ci préfère le voir devenir mendiant et déambuler dans les rues de Conakry avec sa mère que d'assumer sa responsabilité en l'amenant chez lui pour s'en occuper. Aussi, Bouya déteste-t-il ce père irresponsable qui ne le connaît même pas, comme le révèlent ces propos :

Ce lâche, qui avait abandonné sa mère avec une grossesse sur les bras, était l'homme qu'il détestait le plus au monde. Condamnée à la disgrâce et au rejet de sa famille, sa mère, qui avait préféré mendier plutôt que de se vendre pour élever son enfant, lui avait laissé le choix de pardonner ou non à son père. (Fofana, 2016 : 98-99).

Bouya n'a pas pardonné à son géniteur et cherche une occasion pour le lui faire savoir. Cette occasion se présente lorsqu'il perd sa petite sœur Khili-Mouna. Inquiet, il se dirige pour la première fois vers le domicile de son père pensant que ce dernier l'aiderait en usant de son talent de policier. Mais l'attente de l'enfant est déçue. Tout de même, il profite de cette unique rencontre avec celui qui l'a privé d'un toit et a causé de son humiliation quotidienne, pour lui montrer sa lâcheté. Il lui donne une véritable leçon de morale. Pour que cette leçon prenne l'allure d'une vengeance à la hauteur de la forfaiture commise, le texte procède à une mise en scène comique de la rencontre. En effet, Mansaré, le père, piégé

par Bouya, se dénigre personnellement quand, s'étonnant de la durée de disparition de Khili-Mouna, il s'indigne : « *Six jours ? Tes parents sont des irresponsables. On doit veiller sur son bébé. Mais la police fera son travail. Que ton père la cherche aussi de son côté.* » (Fofana, 2016 : 101).

Cette réaction du policier est une insulte qu'il se fait : en faisant cas de l'obligation des parents de protéger leur bébé, il ne s'imagine pas que cet enfant vêtu de haillons et lui faisant face est son enfant dont il aurait dû s'occuper. Aussi, en disant au supposé père de Bouya de chercher la fillette, il ne sait pas qu'il se désigne lui-même. L'enfant, malicieux, continue à le ridiculiser en lui disant qu'il n'est pas de même père que la fille et qu'il ne connaît pas ce dernier. Le policier, toujours sans flairer le piège, pensant être dans le droit de faire la morale aux autres, veut traiter la mère de Bouya de femme aux mœurs légères. Mais l'enfant ne le laisse pas achever et le surprend en dévoilant en partie ce qu'il cachait jusque-là. Ainsi, dès qu'il dit le nom de sa mère, Mansaré est perturbé sachant qu'il a eu une aventure avec la femme dont il vient d'entendre le nom. Il est saisi de peur, inquiet de voir un secret qu'il cache se dévoiler dans son propre foyer. Il risque même de s'étouffer avec le morceau de pain qu'il mange, tant sa surprise et sa peur sont grandes, et pour se rassurer, il questionne l'enfant :

L'homme ravala un mot empêtré dans une bouchée de pain et toussa. Il fronça les sourcils, écarta complètement le rideau puis, le ventre nu et semé de miettes, se tint sur le pas de sa porte. D'une voix dont il essayait de dompter le tremblement, il demanda : "Et... Et ton père, à toi ? " (Fofana, 2016 : 101).

L'hésitation marquée ici par les points de suspension et la répétition de la conjonction de coordination « et » montre la crainte de l'homme de voir ses soupçons d'être le père de Bouya se confirmer. La façon dont Bouya humilie son Mansaré traduit la déchéance du père que l'irresponsabilité peut causer.

La haine ressentie par Bouya envers Mansaré est la même que l'on note dans la situation où la lâcheté du père prend la forme d'un rejet de l'enfant à cause de son aspect physique comme le fait Luncény, le père des siamoises Hawa et Toumbou.

Les filles sont déçues en apprenant cette attitude de leur père. Si Hawa cherche à le comprendre et a envie de le voir, Toumbou (Ramatoulaye) ne lui pardonnera jamais de les avoir laissées seules. Ainsi, à leur admission à l'hôpital suite à la complication de leur grossesse, elles apprennent de la bouche de Fanta, une femme malade de sida, que leur père

était là et qu'il regrettait de les avoir abandonnées. En vérité, Fanta ne dit pas toute la vérité parce que Luncény est encore interné avec elle au « pavillon des incurables ». Son objectif est de sonder les filles et de les amadouer pour voir si le fait de leur dire que leur père est malade et a regretté sa faute va les pousser à lui pardonner. Toute la conversation entre les trois femmes parvient d'ailleurs à l'homme couché dans une chambre à côté comme un accusé assistant, impuissant, à son procès. Il note ainsi l'envie de Hawa d'en savoir un peu plus sur lui et son émotion : « *Nous sommes émues de rencontrer quelqu'un qui l'a vu récemment. [...] Je peux presque le toucher à travers toi. Cela nous donne de l'espoir.* » (Fofana, 2012 : 177). Mais il est aussi frappé par la hargne que Toumbou met à le condamner : « *Moi, je ne pardonnerai jamais à notre père de nous avoir abandonnées. Il n'était pas obligé de nous aimer, mais c'était son devoir de nous protéger.* » (Fofana, 2012 : 176).

Après le départ des filles pour leur chambre, Fanta veut raisonner son voisin pour qu'il affronte ses enfants et essaie de se faire pardonner. Mais Luncény, en véritable lâche, invoque sa mort prochaine et le fait que les filles ont pu survivre sans lui pour refuser de les rencontrer. Alors Fanta, voyant que tous ses efforts sont voués à l'échec, menace de dire toute la vérité : « *Tu ne me tireras pas une larme, Luncény. J'ai menti à ces pauvres filles, et Dieu sait combien je me sens honteuse. Je ne peux plus continuer à les tromper.* » (Fofana, 2012 : 179).

Comme une ultime fuite de ses filles, Luncény demande un délai à Fanta, juste pour gagner du temps et échapper à une rencontre humiliante certes, mais qui aurait pu l'absoudre. Les jours suivants l'état de santé de Fanta se dégrade et elle meurt sans avoir pu dire la vérité aux filles qui ratent l'occasion de voir leur père qui, pourtant, s'est retrouvé à quelques microns d'elles.

La deuxième forme de lâcheté du père mise en scène par Libar Fofana est l'exploitation de ses propres enfants. Manquant de courage pour subvenir à leur besoin, ou prenant pour argument la pauvreté, certains pères de familles reposent leur fardeau sur leur progéniture qu'ils accablent de souffrance. Ainsi, le père du vieux Seydou, au lieu de laisser un héritage à ses enfants, les afflige d'une dette contractée avec le père de Lanciné. Le narrateur évoque cette dette aux clauses particulières en ces termes : « *Une vieille dette contractée par son père arrivait à échéance. C'était une créance exigible au bout de trente années et payable par l'emprunteur ou par ses descendants.* » (Fofana, 2016 : 21).

Par ce comportement, le père du vieux Seydou atteint un degré d'avilissement inimaginable, surtout que l'argent emprunté au père de Lansiné n'a pas servi à nourrir sa famille mais à boire du vin de palme dont il est friand. Mais le vieux Seydou n'a pas reçu que cette dette comme héritage de son père. Il a hérité aussi de sa lâcheté parce que comme ses frères qui sont morts un à un en transmettant la dette à leur cadet, il trouve, pour la payer, un moyen déshonorant : la troquer contre sa fille Khady.

Dès lors, à l'image de Bouya et de Toumbou, Khady traite son père d'ennemi. Elle s'oppose à toutes ses décisions. Quand il l'interne sous prétexte qu'elle a le sida et qu'il refuse qu'elle aille se soigner à Conakry malgré les efforts de Youssoufou (Onkul) pour le raisonner, elle lui ment sur l'avancement de sa grossesse. Elle accouche et fait confier son garçon à Amara, pour priver le vieil homme de la joie d'avoir un petit-fils à exploiter plus tard.

A côté des pères prêts à sacrifier leurs filles par un mariage pour satisfaire leurs besoins, il y a ceux qui atteignent un tel degré d'abjection morale qu'ils échangent leur enfant contre un avantage matériel ou de l'argent. Ainsi, avec le personnage de Malick, Libar Fofana inverse la perception imposée par l'actualité montrant souvent des femmes qui ont jeté ou vendu leur bébé.

Malick, à l'image d'un taureau, est employé d'abord par Lansiné pour enceinter sa femme Khady. Le jeune homme, voulant trouver un billet d'avion pour aller à Marseille, accepte. Il y a ainsi une transaction qui se noue autour d'un bébé parce qu'il s'agit d'échanger son sperme contre un bien. Mais le pire, Malick, après son arrivée avec sa femme à Marseille, est si obnubilé par l'argent qu'il propose à Aurélie, une femme qu'il rencontre et qui deviendra son amante, son propre enfant moyennant une importante somme d'argent :

Je connais un beau bébé dont la mère est rentrée au pays et l'a abandonné ici. [...] Elle est venue faire des études, elle est tombée amoureuse d'un copain de fac. Enceinte, elle n'a pas voulu avorter, et le père a refusé de reconnaître l'enfant. Comme elle n'arrivait pas à étudier et à s'occuper de son bébé tout en faisant un petit boulot, elle a raté tous ses examens. (Fofana, 2016 : 312-313).

Par la nature transaction réalisée avec Aurélie, Malick fait un pas de plus dans l'avilissement parce qu'à la vente de l'enfant, s'ajoute une double trahison : celle de sa femme à laquelle il vole son enfant ; celle d'Aurélie à qui il ment et qui, d'ailleurs, vivra une véritable psychose dans cette affaire.

En plus d'être lâche, le père du roman fofanaen est souvent pervers. Et c'est encore dans la famille du vieux Seydou que cette perversité apparaît le mieux. Ici, le père de famille n'est pas l'homme sobre et chaste qui prodigue de bons conseils au fils. Il est avant tout alcoolique à du père du vieux Seydou qui a dépensé tout l'argent emprunté au père de Lansiné dans l'alcool :

Le vieux Seydou savait que son père, grand amateur de bandji⁶⁵, avait bu l'argent emprunté. Mais l'ivrogne était un bon cultivateur quand il était sobre. Alors, toute sa vie, le fils avait essayé de cacher les vices du père derrière cet unique mérite. (Fofana, 2016 : 21).

À l'alcoolisme qui jette l'opprobre sur cette famille s'ajoute l'inceste. L'homme qui passe pour un adepte de ce vice est le seul garçon qu'a eu le vieux Seydou. En parlant de son fils Salifou, le narrateur donne des informations sur l'ignominie de l'homme :

L'histoire n'était ni longue ni belle. Son futur géniteur ayant été surpris en train de labourer le champ de sa propre sœur, leur père les avait reniés et chassés. Ils étaient venus à Conakry où personne ne les connaissait, et où ils s'étaient installés comme mari et femme. La petite sœur s'était si souvent retrouvée sur le dos qu'elle avait eu une fille puis un garçon. (Fofana, 2016 : 49).

Mais le pire est que le père, après avoir couché avec sa propre sœur, récidive de la manière la plus grave en abusant de sa fille Bintya. Quand sa sœur (ou sa femme) le découvre, elle dévoile à Bintya le secret de leur famille et quitte le foyer, comme l'explique Salifou : « *Tout se passait bien jusqu'au jour où mon père a commencé à coucher avec ma sœur. Ma mère a pas [sic] supporté. Elle s'est disputée avec lui et elle a tout raconté à ma sœur, puis elle est partie.* » (Fofana, 2016 : 49).

Cette découverte impacte également la vie de son garçon qui fugue de la maison et abandonne l'atelier de mécanique où apprenait un métier. L'enfant ne se sent plus obligé de se soumettre à l'autorité d'un père aussi vil qui abuse de sa fille et profite des revenus qu'elle gagne en se prostituant.

Le père, déjà isolé par la fuite de sa sœur qui lui avait servi de femme et celle de son garçon, va connaître l'humiliation : sa fille surmonte sa peur et le dénonce. Il est arrêté, jugé et condamné pour les forfaitures qu'il a commises : « *Bintya a finalement porté plainte contre son père. L'homme a été arrêté, jugé et condamné à quinze années de prison pour viols et incestes commis contre sa sœur et sa fille.* » (Fofana, 2016 : 428).

⁶⁵ Vin de palme.

Ces exemples montrent que l'image du père présenté dans le roman fofanaen n'est pas du tout reluisante. Elle est tout à fait l'opposé de ce qu'on attend d'un père, surtout dans une société traditionnelle où il est le premier garant de l'ordre par l'exemple qu'il montre aux enfants et l'éducation qu'il leur donne. La même image dégradée est donnée au mari qui se présente ici comme un clown ridicule.

Pour comprendre le niveau de dégradation de l'autorité du mari dans le roman fofanaen, il suffit de mesurer l'écart qui existe entre la place assignée à l'homme dans le foyer et le ridicule dont il se couvre ici, allant jusqu'à perdre la face et à s'humilier devant son épouse.

En effet, parlant de la manière dont le roman africain a l'habitude de peindre le mari dans la société traditionnelle, Ikhlas insiste sur le grand privilège et le pouvoir qui lui sont accordés. Ce pouvoir est si démesuré qu'il réduit la femme à une sorte d'esclave vivant seulement pour le satisfaire et ignorant ses propres besoins :

Dans cette structure traditionnelle de la société, dans laquelle la femme est éternellement mineure et soumise, l'homme est toujours dominant. Ainsi, à l'opposition de la soumission féminine se pose la domination masculine. L'homme est maître et seigneur. La vie lui donne tous les droits. Il fait ce qu'il veut : lui, il ordonne et elle, elle exécute ses ordres sans la moindre résistance, même les plus capricieux. (Ikhlas, 2011 :157).

Chez Libar Fofana, par contre, le mari apparaît très affaibli. La première cause de son affaiblissement vient de son orgueil et de son égoïsme mêlés à une grande bêtise. Cette attitude le pousse à se faire cocu et être ridiculisé par son épouse. Cet état de fait est illustré par le rapport entre Lansiné et Khady dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016). Lansiné est stérile. Par haine pour ses demi-frères auxquels il ne veut pas laisser ses biens en mourant, il veut coûte que coûte avoir un enfant. Il convainc sa femme d'accepter de coucher avec un autre homme pour satisfaire ce besoin : « *Ma famille pense que je suis stérile. [...] J'ai besoin d'un héritier. Malheureusement, la seule solution que j'aie trouvée est que tu sois fécondée par un autre. [...] Si tu y réfléchis bien, tu verras tout l'avantage que tu peux en retirer.* » (Fofana, 2016 : 127).

La femme est indignée par une pareille demande qui la réduit en génisse se faisant mettre enceinte par un autre homme pour le plaisir de son « propriétaire ». Elle se trouve doublement humiliée parce qu'ayant d'abord servi à son père comme monnaie d'échange à la dette qu'il devait à Lansiné, ce dernier veut l'utiliser désormais à son tour pour se venger de ses frères qui, selon lui, l'ont toujours humilié à l'enfance avec la complicité de leur père.

Khady se voit ainsi entraînée dans un cycle infernal qui risque de la constituer éternellement en souffre-douleur pour les autres. Dépitée, elle réfléchit à sa lamentable situation de femme en proie aux caprices de la société patriarcale : « *A son humiliation d'avoir été cédée par son père en paiement d'une dette s'ajoutait celle d'avoir été choisie par son futur mari comme on choisit une vache, pour son aptitude à vèler.* » (Fofana, 2016 : 129).

Mais cette fois-ci, Khady est convaincue qu'il n'est pas toujours utile de se plier aux décisions qui lui sont imposées. Alors elle remet en cause pour la première fois l'autorité du mari en doutant de la légitimité des pouvoirs qui lui sont accordés : « *Bien qu'elle fût consciente des pouvoirs que la société accordait aux maris, elle contestait la légitimité de sa décision.* » (Fofana, 2016 : 129).

Pour mieux laisser éclater sa révolte et se venger de cette offense, elle feint d'accepter la proposition de Lansiné. Elle a un autre plan en tête : non seulement elle va utiliser l'homme que lui propose son mari pour l'humilier mais elle est aussi décidée de ne pas tomber enceinte. Si la première décision est prise pour faire regretter à son mari son acte, la deuxième est motivée par une quête du divorce. En fait, en refusant d'avoir un enfant, elle fera croire à Lansiné qu'elle est aussi stérile que lui. Ce qui peut provoquer sa répudiation et du coup sa libération d'une union où elle ne trouve pas son compte. A ce sujet, Libar Fofana écrit :

Il n'était pas question pour elle de se faire engrosser par un inconnu pour satisfaire l'orgueil et la vengeance d'un époux qu'elle méprisait. [...] Courbée sous le carcan des traditions, elle chercha dans l'insulte le moyen de laver l'affront. Elle voulait se venger d'une agression qu'elle n'avait pas encore subie physiquement, mais dont la froide préméditation avait provoqué chez elle une profonde blessure. (Fofana, 2016 : 129).

L'homme est à la fois déçu et soulagé de voir sa femme accepter sa proposition. Mais la proposition émanant de lui, il négocie un jeune homme, Malick, pour faire le travail. Celui-ci a besoin d'un billet d'avion pour aller en France, mais n'a pas d'argent. Il est prêt à tout pour l'avoir. Le marché est ainsi conclu. Un lieu est choisi pour le travail : une cabane préparée dans la menuiserie de Lansiné. Un mode d'action discret est aussi élaboré : Malick viendra faire semblant d'aider Lansiné à travailler dans son atelier pour ne pas éveiller de soupçon. Voici comment il explique la procédure au jeune homme :

Tu viendras six jours par semaine m'aider un peu et ranger l'atelier. [...] Tu seras indemnisé pour l'autre travail [le rapport sexuel avec Khady] que tu feras deux fois par semaine, vers midi, dans cette cabane. [...] Attention à ne pas faire de bruit. En cas de grossesse, tu recevras

de quoi t'acheter un billet d'avion. Surtout ne ménage pas ta peine à l'atelier, autrement les gens se demanderont pourquoi j'emploie quelqu'un à ne rien faire. (Fofana, 2016 : 132).

L'humour apparaît à travers les traits moraux du mari qui se fait cocufier à l'endroit même où il travaille, obligé par sa tactique d'être témoin des ébats de sa femme avec un autre avec toute l'humiliation que cela comporte. On assiste ici à une auto castration par la symbolique de l'homme impuissant subissant une double perte : d'un côté, l'argent qu'il doit dépenser pour le billet d'avion ; de l'autre, son honneur parce que l'autorité qu'il a sur sa femme s'effrite à cause de son acte. D'où la gêne ressentie par Lansiné. Mais lâche, sa colère se dirige vers sa femme à laquelle il veut faire porter la faute :

Son état d'esprit était celui d'un homme qui ressentait une double humiliation : la première pour sa stérilité, la seconde pour sa solution. [...] Durant tout l'après-midi, en rabotant mécaniquement des planches, Lansiné chercha des raisons de battre cette traînée qui avait dû aimer se faire monter par un inconnu. (Fofana, 2016 : 136).

Mais la plus grande humiliation que Lansiné subit est sa crainte de voir sa femme tomber sous les charmes du garçon se réalise. En effet, censée se faire féconder sans ressentir aucun plaisir, Khady est surprise elle-même de tomber amoureuse de Malick. Réticente au départ, refusant que le jeune homme la caresse ou qu'il colle son corps au sien en guise de résistance, elle finit par prendre goût au jeu et à s'impatienter à l'attendre dans la cabane où elle arrive toujours avant lui. La relation humiliante pour Khady au départ se transforme ainsi en exutoire et elle profite largement de l'occasion que lui offre son mari pour vivre un épanouissement qu'elle n'osait plus espérer. A ce propos, le narrateur dit :

Au fil des semaines, Khady, d'abord insensible aux attentions de Malick, y devint plus réceptive, au point qu'elle recherchait maintenant son contact. D'ailleurs, Malick la trouvait désormais toute nue, et cachant son impatience sous un pagne. [...] Sans le dire, elle leva une à une toutes les interdictions qu'elle lui avait imposées, et, dorénavant écrasée de tout le poids du jeune homme, elle humait son odeur, le ceinturait de ses membres et mêlait sa sueur à la sienne. (Fofana, 2016 : 143).

Si au départ elle voulait utiliser ces ébats pour torturer son mari et lui faire regretter son acte, elle a maintenant peur de perdre ces instants de bonheur avec le jeune homme qui, « *instrument de sa vengeance* [au départ] *était devenu le sel de sa vie.* » (Fofana, 2016 : 144). Elle préfère désormais que la vengeance passe inaperçue, en faisant croire à son mari que les termes du contrat sont bien respectés.

Pourtant, elle est trahie un jour par un excès de plaisir qui l'amène à pousser des gémissements au point que son mari est obligé de taper contre les parois de la cabane pour

la rappeler à l'ordre. L'humiliation étant de trop pour Lansiné, il cherche à rattraper son erreur.

Dans un sursaut d'honneur, il renvoie l'employé et refuse de payer la somme convenue. Mais comme pour punir ce mari indélicat qui se rabaisse au point de mettre sa femme dans le lit d'un autre homme, Lansiné apparaît en position de faiblesse parce que sa discussion avec Malick le rabaisse. Ainsi quand il déclare : « *Tu as passé une porte interdite et tu as goûté au fruit défendu. Tu dois en assumer les conséquences. [...] En plus tu m'as caché que tu étais stérile.* » (Fofana, 2016 : 150), le jeune homme répond, souriant, comme pour se moquer de lui : « *Je ne suis pas stérile du tout. [...] Sans me vanter, je dois avoir au moins deux enfants à Conakry.* » (Fofana, 2016 : 150).

Cette réponse pousse Lansiné à une autodérision construite sous la forme d'une ironie. En se défendant par l'évocation de ses traits de caractères, en effet, l'homme dit tout le contraire de ce qu'il est, et les accusations qu'il porte contre son interlocuteur prennent la forme d'un réquisitoire comique prouvant à suffisance sa stupidité :

Je t'avais demandé de ne pas lui donner de plaisir. Tu n'as fait que ça. Tu devais la féconder, tu t'es borné à la baiser. Et elle a aimé cela. Je le sais. Je ne suis pas un imbécile. Après trois mariages, on connaît les femmes. Mais moi, je ne permets à personne de baiser ma femme. (Fofana, 2016 : 151).

Il est l'exact contraire de ce qu'il dit être et l'acte qu'il dit ne pas accepter a été posé par sa propre faute. Mais la plus grande humiliation que subit Lansiné est cette castration symbolique que lui fait subir Khady, quand, au retour à la maison, il lui reproche le plaisir qu'elle a eu avec un inconnu. Avec une caractérisation du mari qui atteint le grotesque, le texte montre ses déboires avec sa femme à travers une gradation ascendante qui fait évoluer au fil de la conversation l'aplatissement de son autorité et la prise de pouvoir de Khady.

Ainsi, sa réaction quand sa femme jure malicieusement qu'elle n'a pas éprouvé du plaisir au contact de Malick, se présente encore sous la forme de cette ironie qui montre l'absurdité de son acte et de ses propos : « *Si, je t'ai entendue jouir. [...] Tu n'es pas là pour jouir, mais pour me donner un héritier. C'est pour ça que je paye cet enfoiré. Comment veux-tu qu'il me respecte si chaque fois tu te mets à couiner comme une chienne ? Tu ne feras pas de moi un cocu.* » (Fofana, 2016 : 148).

Aussi, la femme, pour ajouter à son irritation, lui dit ironiquement qu'il est le seul à pouvoir lui procurer du plaisir. Mais l'homme, parce qu'il connaît sa faiblesse est choqué

par ce mensonge. Il la roue de coups. Ce qui amène à un autre niveau de ridiculisation parce qu'il amène la femme à dire une vérité qui le blesse encore plus. En effet, déterminée à aller jusqu'au bout dans sa provocation, Khady reconnaît avoir gémi mais à cause de la douleur causée par la virilité de Malick : « *Mais ce n'était pas de plaisir, wallaï. C'est parce qu'il me faisait mal... avec... son membre...* » (Fofana, 2016 : 148).

L'homme est perturbé en entendant ces propos qui, en affirmant la compétence du rival qu'il s'est créé, nie la sienne. Cette confession de la femme sonne chez lui comme une castration. Il est intéressant de constater l'inversion des rôles qui s'opère ici. Dans la société traditionnelle, l'homme contrôle la situation et mène le débat. La femme est obligée de subir, de se taire ou de pleurer, craignant de s'attirer des ennuis ou de se faire répudier. Mais ici, le contraire se produit : Lansiné n'est qu'une ombre de mari. Sa femme le ridiculise en prenant le dessus, en scrutant sa réaction pour lui assener un coup toujours plus dur. Ainsi, après avoir remarqué le désarroi et la colère que sa confession cause à son mari, Khady dit ce qui lui semble être la monstruosité devant provoquer sa répudiation : « *Il a confondu mon vagin et mon anus.* » (Fofana, 2016 : 148).

Le mari y voit la faute de trop. Sa colère est à son plus haut degré parce qu'il estime que l'acte commis par Malick (que lui-même le mari, n'a pas pratiqué) est une trahison. Il se fait grossier pour déverser sa haine contre ces « deux imposteurs » :

Durant quelques secondes, Lansiné sembla désarçonné par le délit dont il venait d'être victime. Il s'estimait volé. Il y vit une effraction : "Dans l'anus ? L'enfoiré te l'a mis dans le cul alors que je le paye pour t'engrosser ? Et toi, tu t'en es rendu compte trop tard, c'est ça ? Vous me prenez pour un con ? Par Allah, il va me rembourser le trop-perçu !" (Fofana, 2016 : 148-149).

Khady est ainsi maîtresse du jeu dont elle parvient à fixer les règles dans cette scène au point de donner à son mari l'image d'un clown. Cette attitude pousse Lansiné à chercher un règlement à l'amiable pour sauver la face : « *On va sauver les apparences. [...] Pour ma part, je dois me faire une raison et renoncer à avoir un héritier. De ton côté, conduis-toi en bonne épouse. Dans quelques années, je te donnerai de l'argent et te rendrai ta liberté.* » (Fofana, 2016 : 152).

Mais Khady veut aller jusqu'au bout, vider toute sa colère de femme doublement méprisée et humiliée contre ce mari à cause duquel elle a perdu la vie paisible qu'elle avait et l'amour d'Amara. Contrôlant la situation, elle exige d'être répudiée immédiatement. Lansiné refuse, prétextant qu'elle réagit de la sorte parce qu'elle est tombée amoureuse de

Malick. Ces propos irritent Khady au point qu'elle laisse éclater sa colère avec des mots grossiers : « *C'est toi qui l'as mis entre mes jambes. La seule chose que tu n'as pas faite, c'est de guider son sexe.* » (Fofana, 2016 :153).

Cette dispute entre Khady et son mari permet de dire que l'écriture de Libar Fofana opère un changement de position dans le rapport de domination existant entre l'homme et la femme : en s'élevant, la femme domine l'homme qu'elle fait chuter. L'écriture carnavalesque se déploie ici à travers la subversion si l'on adopte la définition que G. Bataille donne à ce mot :

Le mot de subversion se réfère à la division de la société en oppresseurs et opprimés, en même temps à une qualification topographique de ces deux classes situées symboliquement l'une par rapport à l'autre comme *haut* et *bas* : il désigne un renversement (tendanciel ou réel) des deux termes opposés ; le *bas* devient subversivement le *haut* et le *haut* devient subversivement le *bas* ; la subversion exige donc l'abolition des règles qui fondent l'oppression. (Bataille, 1970 : 217).

La même subversion se perçoit dans le rapport entre Malick et sa femme Djanka. Malick dont on vient de dire qu'il couche avec Khady pour avoir un billet d'avion pour Marseille, est également présenté comme un piètre mari. Sa femme refuse de le laisser partir seul en France. Quand ils s'y installent, elle n'accepte pas non plus de revenir seule en Guinée.

Le rapport entre Lansiné et Khady, d'une part, et Malick et Djanka d'autre part, suffit à montrer le degré de déchéance dans laquelle se trouve le mari dans les romans de Libar Fofana. Mais le romancier guinéen, outre les figures familiales du père et du mari, s'attaque à des figures sociales qui font rôle d'institution dans la société islamo-traditionnelle : le griot et l'imam.

6.1.2 La parodie des figures sociales comme dénonciation de l'arbitraire

Le griot et l'imam sont des figures importantes dans la société africaine islamo-traditionnelle. Le griot est à la fois conseiller des rois et porte mémoire de sa communauté doué d'un art oratoire exceptionnel. À son sujet, K. Echemin écrit :

Dans la société dite traditionnelle, le griot est considéré comme dépositaire des secrets généalogiques et historiques de la société, mais surtout, comme celui qui manie mieux que tout autre le langage, en infusant en celui-ci toutes ses qualités mystiques, quotidiennes et ésotériques. (Echemin, 1986 : 97).

Quant à l'imam, il constitue la première autorité religieuse vénérée même des chefs. Il est un érudit dont les connaissances servent à l'orientation des fidèles. Il est en quelque sorte le garant de la morale sociale par sa connaissance du licite et de l'illicite conformément à la loi divine qu'il est censé transmettre à travers ses prêches et sermons.

Mais, le roman *fofanaen*, dans son projet de remise en cause de la société traditionnelle par la dénonciation de ses abus et de son hypocrisie, fait de ces figures, à l'image de celles du père et du mari, une représentation hautement négative. Elles sont accusées de s'être discréditées au point de perdre leur autorité et le respect dont elles jouissent parce qu'elles ne parviennent plus à jouer toujours convenablement leur rôle.

La figure du griot est mise en scène sous la forme d'une parodie qui l'éloigne significativement de la manière dont elle apparaît dans des œuvres comme *Soundjata ou l'épopée manding* (1960) de D. T. Niane ou *Le maître de la parole* (1965) de L. Camara. Il est rarement fait état des traits positifs qui la caractérisent souvent dans ces œuvres s'employant à mettre en exergue son importance pour la communauté. A. Coulibaly souligne cette déchéance du griot qui prend la forme d'une remise en cause de la validité des faits qu'il raconte. Pour lui, si jusque-là, le fait

[d'] évoquer un griot était codé et affirmer produire un récit à partir de sa médiation était la convocation d'une estampille d'authenticité, [désormais] le processus de lecture souligne une déconstruction de l'image d'Epinal tressée par le discours scientifique qui a bâti autour [de lui], une sorte d'objectivisme. (Colulibaly, 2017 : 252).

La déconstruction de l'image positive du griot se révèle avant tout par sa façon particulière de construire l'éthos. En effet, Pour R. Amossy,

En rhétorique, le terme d'éthos désigne la composante de l'argumentation qui se rapporte à la personne de l'orateur. Pour agir sur l'auditoire, celui-ci ne doit pas seulement user d'arguments valides (logos) et toucher les cœurs (pathos) : il lui faut aussi affirmer son autorité et projeter une image de soi susceptible d'inspirer confiance. (Amossy, 2002 : 258).

Or « *cette image de soi susceptible d'inspirer confiance* » vient souvent de la formule introductive dont le griot se sert pour se présenter. Il y décline son identité tout en mettant en relief sa grande responsabilité au sein de la société : étant maître dans l'art de parler, il est conseiller des rois et historien, celui par qui la mémoire sociale survit, le seul à avoir autorité de dire l'histoire vraie. Ainsi procède le griot Djéli Mamadou Kouyaté avant de relater l'épopée de *Soundjata* dans le roman historique de D. T. Niane, comme le montrent ces propos :

Je suis griot. C'est moi Djéli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djéli Kedian Kouyaté, maître dans l'art de parler. Depuis des temps immémoriaux les Kouyaté sont au service des princes Kéita du Manding : nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires. L'Art de parler n'a pas de secret pour nous ; sans nous les noms des rois tomberaient dans l'oubli, nous sommes la mémoire des hommes ; [...] (Niane, 1960 : 9).

Pour encore mieux asseoir son autorité et mettre en exergue la sincérité de son propos, il ajoute : « *Ma parole est pure et dépouillée de tout mensonge ; c'est la parole de mon père ; c'est la parole du père de mon père. Je vous dirai la parole de mon père telle que je l'ai reçue ; les griots de roi ignorent le mensonge.* (Niane, 1960 : 10).

Le retrait de toute crédibilité au griot commence par le fait de tourner en dérision cet éthos construit par une mise en valeur de soi dans la formule introductive. Il montre avant tout un écart entre l'excès de la grandeur que se donne le griot et la banalité du travail qu'il a à accomplir. Tel est le cas du griot Djéli Mory de *Le Fils de l'arbre* (2004) qui exagère l'importance de sa science héréditaire et utilise beaucoup d'artifices pour ne raconter après qu'une banale histoire de famille truffée de mensonges. Cette formule introductive emphatique rendant le griot ridicule aux yeux du lecteur mêle proverbes, interpellation de l'auditoire et sa propre généalogie associée à une comparaison au laboureur dans un sens péjoratif quand on sait le projet de l'écrivain qui met ces paroles dans sa bouche. Il la décline ainsi :

Ma langue fait vivre, seigneurs, comme sa houe nourrit le laboureur. Ecoutez bien, noble assemblée, écoutez cette histoire que j'ai apprise de Djéli Mamadi, mon père, le griot des rois et le roi des griots. Ecoutez l'histoire telle que je la transmettrai à mon fils car seul un griot peut engendrer un griot. Et celui qui sème du blé ne peut moissonner du riz... (Fofana, 2004 : 53).

Cette formule faite de paroles banales et plates est loin de la solennité et de la gravité qui entoure celle employée par Djéli Mamoudou Kouyaté, le griot de Kouroussa, véritable « *sac à parole* ».

L'introduction ratée du « maître de la parole » le rend d'ailleurs ridicule aux yeux de l'auditoire, agacé par tant d'artifices inutiles. Aussi, un personnage, reprenant ironiquement sa comparaison avec le laboureur, réagit-il pour lui dire de venir à l'essentiel, de faire vite pour libérer les gens : « *Moissonne vite, Djéli Mory. [...] L'étranger est fatigué.* » (Fofana, 2004 : 53).

Djéli Mory est ainsi loin du griot qui donne l'envie d'être écouté à la belle étoile. À côté de cette image d'un artiste dont le talent laisse à désirer que lui donne Libar Fofana, s'ajoute une autre qui le discrédite définitivement aux yeux de l'auditoire : celle d'un menteur qui dit les faits selon sa convenance et non selon leur réalité, mettant plus de sérieux sur la forme du message que sur son contenu :

On sentait qu'il aimait parler. Il disait des choses mille fois répétées, sans y penser, accompagnant ses litanies de gestes purement décoratifs. Mais, comme il possédait réellement l'art de la parole et savait par conséquent que le ton importait plus que les mots, il chercha dans son registre les inflexions qui donneraient à ses propos le crédit que lui refusaient ses sources et sa partialité notoire. (Fofana, 2004 : 54).

Pour mettre à nu l'impartialité du griot, Libar Fofana refuse de lui assigner une fonction testimoniale dans les différentes histoires qu'il raconte. Ce n'est plus à lui d'attester de la véracité des faits, mais quelqu'un de l'auditoire qui connaît la manière dont l'histoire qu'il raconte s'est réellement déroulée et corrige ses errements en l'interpelant. Comme A. Coulibaly le remarque, « *son savoir est contestable ; sa parole bien souvent maladroite est une sorte de baragouinage des griots d'un genre nouveau pour qui, dire est une question de survie économique et de survie politique à travers leur idole.* » (Coulibaly, 2017 : 266). Cette situation trouve son illustration à travers deux scènes où Djéli Mory, après avoir menti, se fait contester, ce qui est une humiliation et une atteinte grave à son statut.

Dans la première scène, racontant à Bakari sa propre histoire et ignorant que celui-ci est dissimulé sous les traits de l'étranger auquel il parle, il le présente comme un « *un individu sans honneur qui ne rêvait que d'aller chez les Toubabous, [qui] rejeta la femme et l'enfant [qu'on lui avait donnés], préférant quitter le pays en abandonnant sa famille.* » (Fofana, 2004 : 55).

Bakari est choqué par tant de mensonges sur sa personne parce que le griot, au lieu de dire ce qui s'est effectivement passé, renverse les rôles, le présentant, lui la victime qu'on a accusé de vol et poussé à fuir le village comme le mauvais personnage et donnant au malhonnête oncle Seydou les traits d'un homme bon. Ne pouvant laisser passer ces accusations gratuites, il questionne le griot, le mettant dans une situation inconfortable : « *Cet homme a-t-il dit qu'il préférerait abandonner sa famille pour aller vivre au milieu des blancs ?* » (Fofana, 2004 : 55).

Le griot, confus, reconnaît par des mots à peines voilés que ses accusations ne sont que pures suppositions. Alors, Bakari, assurant une fonction testimoniale, juge la prestation

du griot, lui fait la morale et, sans se dévoiler, donne la vraie version des faits en se servant d'un exemple identique au sien :

Alors je ne puis croire cette histoire, griot. J'ai connu un homme qui était l'objet de semblables calomnies. Et ceux qui l'accablaient ainsi disaient toujours un peu de vérité pour mieux vendre leurs mensonges ; car si tout ce que dit un homme de son ennemi est faux, on s'apercevra très vite qu'il ment. Mais qu'il enrobe le mensonge d'un peu de vérité, tout semblera vrai. (Fofana, 2004 : 55-56).

La seconde scène tourne autour de la même histoire de Bakari. Une confrontation a lieu entre le griot et Sékouba, un personnage qui connaît de fond en comble la manière dont toute cette histoire d'or s'est déroulée. A la demande du chef du village, il fait des révélations en racontant comment l'oncle Seydou a tenté de récupérer l'or de Bakari en le faisant poursuivre par des inconnus après sa fuite. Il précise également comment le même oncle Seydou, apprenant que Siaka avait confié à Bintou une pépite d'or à remettre à son frère Bakari s'il revenait, a voulu la récupérer, allant jusqu'à menacer la jeune femme de la marier au père du griot, un homme âgé, si elle refusait de lui remettre l'or.

Le griot est ainsi humilié à nouveau. En effet, en donnant la parole à Sékouba pour qu'il donne sa version des faits et en disant au griot de l'écouter et de retenir ce qu'il va dire pour le transmettre, le chef du village inverse les rôles. Habituellement, le griot prend solennellement la parole pour raconter une histoire que personne ne conteste parce que transmise de génération en génération et instituée comme la référence dans la communauté. Mais la validité de cette histoire est récusée au profit de celle d'un homme qui n'est pas du métier et dont la version est désormais celle qui est digne d'être transmise. Dans ce cas, le griot est appelé à abandonner ce qu'il a appris de son père pour transmettre ce qu'il va apprendre d'un simple homme. Ce qui est une insulte à l'institution qu'il représente par l'altération du mode de transmission.

Il y a ainsi comme un complot contre le griot parce que son unique version de l'histoire est réfutée par deux versions plus crédibles : celle de Bakari qui est le principal concerné et celle de Sékouba qui tient son histoire d'un des protagonistes qui lui a fait une confidence.

La réfutation de la version de l'histoire donnée par le griot peut aussi prendre la forme d'un silence de l'auditoire qui, sachant qu'il modifie les faits à son avantage en disant ce qui l'arrange, se tait. Il incombe dans ce cas au narrateur d'assurer la fonction testimoniale en révélant la pensée de cet auditoire. On trouve un exemple de cette situation dans la même scène où Bakari réfute les propos du griot. Ce dernier, faisant allusion au refus de Bintou

d'épouser son père, occulte la véritable raison de ce refus et s'acharne à charger la pauvre femme qui n'est pas là pour se défendre. Le narrateur ne manque pas alors d'avertir le lecteur sur la partialité de l'homme de parole en évoquant la connaissance des anciens : « *On avait senti de l'animosité chez le griot contre Bintou. Mais seuls quelques anciens en connaissaient le véritable motif. L'homme que Bintou avait refusé était son père. Beaucoup pensaient que c'était en raison de son âge alors que c'était à cause de son métier.* » (Fofana, 2004 : 57).

La confrontation du griot à quelqu'un d'autre qui lui donne la réplique pour le démentir ou le mettre dans une situation où l'auditoire l'écoute sans le croire est une façon de le rabaisser en vidant son statut de détenteur de la vérité historique de sa substance. Cette confrontation le discrédite également aux yeux de l'opinion. Et ce discrédit est exagéré au point que l'auteur lui refuse même la capacité à retracer la généalogie d'une modeste famille. Ainsi, dans *Nkōrō* (2005), le narrateur ironise sur le griot qui, sollicité pour intervenir sur la question du droit d'aînesse opposant Tayoro et Mamadi, croit utile de rappeler avant tout à l'auditoire l'histoire de leur grand-père. Plus que sur le message du griot, il met l'accent sur le cérémonial auquel il se livre et ses gestes, dressant le portrait d'un individu aux allures grotesques :

Le griot se racla la gorge et cracha par-dessus les chaussures alignées au bord de la natte. Ensuite il grimpa dans l'arbre généalogique de la famille dont les vieilles branches craquèrent sous le poids de son bedon. Avec des gestes de prédicateur, il rappela comment l'aïeul, Moryfing Kaba, fuyant des marchands d'esclave, était venu se cacher ici et avait construit sa première hutte. (Fofana, 2005 : 25).

La métaphore végétale (l'arbre généalogique devient un arbre réel, un végétal) permet à Libar Fofana de mentionner avec humour l'incompétence du griot : les « branches cassées » symbolisent les trous qu'il laisse et les erreurs qu'il commet en retraçant la généalogie des Kaba. Il appert l'allusion que le narrateur fait ici au corps du griot. Aussi, en usant du mot « bedon », le narrateur évoque-t-il malicieusement l'embonpoint de l'homme, soulignant implicitement sa gourmandise, rappelant la comparaison que nous évoquions plus haut et qui fait du griot un homme qui parle juste pour manger et non le sage au savoir valeureux. Or, en toile de fond de la gourmandise se cache souvent la cupidité qui pousse à monnayer louchement des services et au chantage, autres comportements que Libar Fofana prête au griot dans ses romans.

En plus d'être corrompu, le griot, comme personnage abject, prend, dans le roman fofanaen, l'image d'un parfait maître-chanteur craint par les familles qu'il sert du fait qu'il est leur porte-mémoire, filtrant leur histoire selon ses convenances, les forçant par là à être généreuses envers lui pour éviter qu'il ne dévoile des secrets qu'elles veulent garder enfouies. Ainsi *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016), parlant de Guéli Moussa, fait une généralisation et présente le griot comme un espion dont il faut se méfier :

Sans être un mendiant, il vivait de ce que lui donnaient les familles. En tant que dépositaire de leur mémoire, il recevait sa part de graines, de légumes, de tubercules, de viande, mais aussi de gloire quand il y en avait assez pour tout le monde. Et les familles se montraient d'autant plus généreuses qu'elles avaient de choses à cacher ou à faire oublier, des faits inavouables que dissolvaient leurs présents, et dont le souvenir s'effaçait peu à peu de la mémoire d'un griot vénal, servile et rusé. (Fofana, 2016 : 25).

Les agissements de Guéli Moussa confortent d'ailleurs ces remarques. Connaissant tout de la famille du vieux Seydou, il en fait de sa victime favorite. A deux reprises, il le menace sournoisement en rappelant son statut, l'obligeant à faire de lui un allié ou à lui donner de l'argent. La première menace se fait autour du père du vieux Seydou dont Guéli Moussa connaît bien l'ivrognerie et l'utilisation qu'il a faite de l'argent emprunté au père de Lansiné. Pour mettre le griot sur son côté et éviter qu'il révèle ces secrets, il le flatte⁶⁶. Cette flatterie réjouit le griot qui ment pour monter sa joie, disant que si son père lui a transmis l'histoire de la dette, il n'a pas précisé le montant. Le narrateur se charge alors de démasquer ce mensonge, en donnant des précisions :

Guéli Moussa mentait. Le vieux Seydou savait qu'il feignait d'ignorer les détails de l'affaire pour ne pas l'embarrasser. Il savait aussi que les griots déformaient parfois les faits, pas toujours sciemment, et s'efforçait de faire de Guéli Moussa un allié. Ces efforts flattaient la vanité du griot. Le vieillard le flatta de nouveau en s'en remettant à lui pour l'éclairer. (Fofana, 2016 : 23).

La seconde menace arrive au moment où il faut trouver une solution pour éviter que Khady se remarie à l'un des frères de son défunt mari Lanciné. En fait, quand celui-ci meurt, Khady est en état de famille. Or, en découvrant cela, les parents de Lansiné voudront la garder avec son enfant pour avoir la possibilité de revendiquer le champ du vieux Seydou. La situation est complexe parce que cacher la grossesse durant les quatre mois et dix jours réglementaires que doit durer le veuvage semble pratiquement impossible. Pourtant, en fin

⁶⁶ On remarque bien aussi l'inversion des rôles : le griot est flatté parce qu'il n'est plus l'homme digne de confiance que l'on connaît, prêt à mourir pour sauver l'honneur de son maître comme le griot de *Safrin*, le roman éponyme de L. Kamara.

calculateur, le griot trouve une solution par un nouveau mensonge. Il suggère à ce que la grossesse de Khady soit déclarée pour changer la durée du veuvage. En effet, selon les principes de l'islam, le veuvage d'une femme en état de famille se termine avec son accouchement. Ainsi, dès que la grossesse de Khady sera rendue publique, elle s'arrangera à faire un faux avortement pour se libérer du joug de la famille de Lansiné. Aussitôt, il faudra la marier à Amara chez qui elle accouchera. Et quand Khady fait remarquer au griot qu'il sera impossible de convaincre Amara de sa paternité parce qu'elle est déjà à sa septième semaine, il soutient qu'il s'agira de faire croire au jeune homme que l'enfant est un prématuré. Le vieux Seydou est satisfait de cette solution mais s'inquiète que le bébé ne ressemble pas à un prématuré. Guéli Moussa le rassure en ces termes : « *Tout ira bien. [...] Tu verras... Le père [Amara] sera très fier, et moi j'aurai l'honneur de garder un nouveau secret.* » (Fofana, 2016 : 162).

Le fait que le griot dise, en riant, ces phrases dont l'une contient une menace que souligne l'évocation d'un nouveau secret à ajouter aux anciens, provoque la peur chez le vieux Seydou qui a compris la menace à peine voilée. Pour se protéger, il donne de l'argent au griot, lui demandant d'oublier. Guéli Moussa est satisfait de son opération, comme le montre le narrateur : « *Le griot empocha l'argent et, dans le même geste, tira un bout de cola sec : "- De quoi parles-tu, n'körö ? "* » (Fofana, 2016, 162).

Par ce geste et par la parole qui le suit, le griot signifie au vieux Seydou qu'un pacte est scellé entre eux et que le paiement de cette somme le met à l'abri de la divulgation du secret. Ainsi, le griot prend la figure d'un individu abjecte qui manipule l'histoire dont il est dépositaire en la mémorisant et en la rendant publique en fonction de ce qu'il peut en tirer. Il est aussi perçu pour cela comme un individu ingrat et lâche qui exploite les faiblesses de ceux qui le font vivre. Devenant une sorte d'individu égoïste qui ne se préoccupe désormais que de son bonheur personnel, il se trouve bien caractérisé dans cette description que lui donne A. Coulibaly qui écrit : « *A croire que la société a décidé de confier son sort à un parasite. À l'évidence, on lui donne les moyens de croître au détriment de la société.* » (Coulibaly, 2013 : 253).

Mais si l'image du griot n'est pas reluisante dans le roman fofanaen, celle de l'imam l'est encore moins. Personnage de premier ordre dans la société musulmane, l'imam est ici une figure grotesque dont la représentation donne à l'écriture de Libar Fofana une allure

carnavalesque qui, par l'exagération qui la caractérise, se rapproche de la manière dont Labou Tansi peint les guides de la Katamalanasia dans *La vie et demie* (1979).

Dès le titre du roman où l'imam est mis en scène, on sent la volonté de parodier l'image connue du saint-homme. En effet, *Le Diable Dévot* (2010) est un titre hautement évocateur. Construit par l'usage de l'oxymore, (juxtaposition des termes contraires « diable » et « dévot »), il résume bien à travers la figure hybride d'un démon déguisé en ange le contenu de cette œuvre mettant en scène un imam à la tartufferie redoutable et à la déchéance pathétique.

Avant même l'incipit, l'auteur annonce les couleurs en lançant comme un avertissement au lecteur par une épigraphe, citation de P. Reverdy : « *Il ne faut pas oublier que religieux n'est pas plus synonyme de saint, que soldat ne l'est de héros.* » (Fofana, 2010 : 11).

Cet avertissement trouve sa résonance dans l'incipit par ce passage qui donne une idée d'ensemble du personnage en question, Mamadou Galouwa, dit imam fatwa, tout en fustigeant l'attitude des faux dévots dont il fait partie :

Certes, lui-même passait pour un homme pieux, sage et érudit. Mais on prend souvent pour de la piété une simple habileté à égrener un chapelet, et pour de la sagesse ce qui n'est que postures et cheveux blancs. Or, vous le savez, sous les postures se cache parfois l'imposture. Mamadou Galouwa, surnommé l'imam Fatwa, cultivait cette réputation dans son jardin des vanités car sa foi s'était entachée d'ostentation. (Fofana, 2010 : 15).

Cette citation montre le trait essentiel du religieux : l'ostentation qui consiste à montrer un excès dans une activité ou dans un comportement. Cet excès, qui est toujours secondé par l'orgueil, s'exprime même dans le surnom donné à l'imam. Le titre « imam fatwa », dont il est affublé, est une ironie montrant la prétention de l'homme qui s'arroge de compétences qu'il est loin d'avoir. En fait, une fatwa est une décision de haute importance traduisant l'avis, l'arrêt ou la décision de la plus haute autorité musulmane d'une contrée sur une question d'actualité. Pour pouvoir édicter une fatwa, il faut être docte sur le droit islamique, un mufti (mot qui signifie littéralement celui qui a réuni tous les savoirs). Or même la lecture du Coran par Mamadou Galouwa est approximative. Son surnom n'est donc qu'un titre utilisé pour se moquer de son amour de traiter de faits religieux et son ostentation.

Après l'esquisse de la personnalité de Galouwa, le narrateur s'emploie à décrire dans les détails la façon dont se manifeste son ostentation. Aussi, apprend-on que celle-ci est avant

tout caractérisée par l'amour de ce qui est long. Cette longueur touche à la fois son accoutrement, les symboles religieux qu'il arbore ainsi que ses actes de dévotion. A ce sujet, Libar Fofana écrit : « *Il portait une longue barbe, un long boubou et un long chapelet. Tout chez lui était long, surtout ses prières, qui semblaient quelquefois interminables. Il faisait étalage de sa ferveur, poussant la pratique du culte au-delà de ce que l'islam exigeait des fidèles.* » (Fofana, 2010 : 15).

A la longueur, s'ajoute le goût de la répétition pour souligner l'excès de zèle dont fait preuve Galouwa dans ses actes de dévotion. Pour montrer qu'il n'est pas un fidèle ordinaire, il triple tous ses actes de piété :

Par calcul, plus que par dévotion, il accomplissait trois fois par jour chacune des prières quotidiennes (...) et débutait le jeûne un mois avant le ramadan pour ne l'interrompre qu'un mois après. Sa profession de foi, son chahada comme il disait en postillonnant, il la renouvelait devant chaque visiteur, et, en guise de zakat, donnait ostensiblement aux miséreux ce qui était bon à jeter. (Fofana, 2010 : 15-16).

Un certain nombre d'éléments permettent de souligner, dans cette citation l'ironie de l'auteur dénonçant le double visage du personnage. D'abord, le fait que les actes de dévotion ne soient pas doublés, mais triplés. On sait qu'avec le double déjà, il y a excès. Avec le triple c'est une dimension ubuesque qui se dégage parce que le côté excessif du comportement de l'imam est poussé jusqu'au grotesque. Ensuite, l'utilisation de l'adverbe de manière « postillonnant » pour évoquer les gouttelettes de salives qu'il émet en parlant, signe de la délectation qu'il met dans la profession de foi qu'il renouvelle devant tous ses visiteurs pour les impressionner. Enfin, l'humour qui accompagne l'évocation de l'acquiescement de la zakat : tandis que l'adverbe de manière « ostensiblement » montre tout l'apparat que l'imam y met, l'expression « ce qui était bon à jeter » contredit la bonté de cœur qu'il affiche, mettant en relief son hypocrisie.

Tout cet artifice est fait dans le but de créer un mythe autour de lui pour bénéficier de l'estime et du respect de ses concitoyens : « *Ce qui le rendait heureux et important à ses propres yeux, c'étaient les hommages et les révérences de ses concitoyens car il prenait pour lui-même les honneurs faits à sa charge. [...] Mamadou Galouwa croyait que la pire des souffrances est le manque de considération.* » (Fofana, 2010 : 23).

Pour l'imam, le meilleur « Paradis », ce sont ces courbettes que l'on effectue à son passage et ce piédestal sur lequel il se croit perché. Mais, c'est justement cette quête effrénée et insatiable de la considération pour arriver à un culte de la personnalité qui amène la

disgrâce de Galouwa en dévoilant sa véritable nature à ceux qui l'admirent. En effet, il manque à l'imam, pour parfaire son image, un pèlerinage à la Mecque. Or celui-ci devient d'autant plus indispensable qu'un vieil homme rusé, Ladji Oumarou, compte utiliser ce manque pour le forcer à lui donner sa fille de treize ans. Le calcul du vieil homme rusé est simple : donner un billet pour la Mecque pour obtenir en retour la main de la fille. Mais l'imam est réticent à donner son unique fille à un vieillard de quatre vingts ans. Ladji Oumarou, pour le décider, le menace de destitution de son poste d'imam s'il n'effectue pas son pèlerinage dans un délai d'une année.

Cette annonce affole Galouwa d'autant plus qu'il voit depuis quelques temps ses concitoyens se tourner vers un jeune lettré pour poser leurs problèmes liés au culte. Il se désole de cette attitude et y voit une trahison qui attise sa jalousie contre le jeune et sa colère contre ceux qu'il traite désormais d'ingrats pour avoir consulté un autre que lui :

Il avait remarqué par exemple que bien que celui-ci [le jeune lettré] n'eût guère plus de trente ans, quelques villageois allaient le consulter sur des problèmes de religion. Tout à coup, sa colère se dirigea contre les autres, ces pieux crétins qu'il avait guidés pendant trente ans sur le chemin du paradis, et qui, oubliant toute gratitude, prétendaient que ce qui est bien pour un maître l'est forcément pour ses élèves. (Fofana, 2010 : 17).

Prenant peur et voulant coûte que coûte conserver ses avantages, il pense que tous les moyens sont bons pour y arriver. Dès lors son côté lâche se dévoile parce que c'est sa fille adolescente qu'il met à contribution pour trouver une solution à son problème. La manipulant par l'évocation de l'intérêt pour un enfant de se plier à la volonté de Dieu et la menace de disgrâce qui pèse sur lui, il la soumet à deux alternatives : accepter d'épouser Ladji Oumarou ou aller travailler en ville chez Bouna, un individu extrêmement malhonnête qu'il connaît.

Alors, la fille, innocente, sans savoir l'enjeu du problème au cœur duquel elle se trouve mêlée, opte pour la seconde. Son père est satisfait. Mais connaissant la malhonnêteté de Bouna, il fait lui subir une infibulation pour protéger sa virginité.

De cet acte, la fille ressent comme un triple viol par la dénudation que son père lui impose devant lui-même et des inconnus, par les actes ignominieux auxquels Bouna se livre en manipulant son sexe et par la morsure de l'aiguille dans sa chair qui provoque une douleur physique atroce l'amenant à uriner sur la paillasse servant de lit d'opération. Ce qui est plus redoutable, c'est que quand, meurtrie dans sa chair, Hèra pose des yeux implorateurs sur son père, celui-ci ne manifeste aucune pitié et suggère même de resserrer les points de suture,

regrettant au passage le manque à gagner lié à la souillure de la paille par l'urine. Le narrateur décrit cette scène pathétique en ces termes :

Tout en se tordant de douleur, Hèra ne quittait pas des yeux son père, comme si elle souffrait davantage de son indifférence que de la torture qui lui était infligée. Ce dernier, [...] [donna] des instructions afin que les points de suture fussent moins espacés : "- ça suffit pour uriner. [...] Mais je vois qu'elle a déjà fait. Il va falloir jeter la paillasse. Elle me coûte déjà de l'argent. " (Fofana, 2010 : 36-37).

Pour finir de retirer à l'imam toute humanité après ce qu'il vient de faire subir à sa fille, le récit le montre encore pressé de la voir se mettre au travail dans les plus brefs délais pour satisfaire son besoin. Ainsi, quand Bouna lui fait la remarque qu'après l'opération qu'elle vient de subir, Hèra ne pourra travailler qu'après dix-sept jours au moins, il est choqué et demande qu'on lui trouve une occupation légère en attendant la cicatrisation de sa blessure. Bouna et Garangué sont si étonnés devant autant de cruauté qu'en rentrant à Conakry avec Hèra, ils ne peuvent s'empêcher de faire un procès à l'imam dans la conversation qui suit :

- L'imam a changé. Extérieurement, c'est toujours le même homme. Mais à l'intérieur, il semble complètement dévasté. Un peu comme une maison encore belle dehors mais inhabitable. [...]

- Chaque homme est au moins trois personnes, dit le cordonnier : celle que les autres voient, celle que lui-même voit et celle qu'il est en réalité. [...] Il n'a plus rien d'un être humain, encore moins d'un imam. Ce qu'il nous a fait faire aujourd'hui en dit long sur sa foi. Beaucoup d'hommes ont Allah à la bouche et le diable dans le cœur. (Fofana, 2010 : 40).

Ces critiques, les premières que l'imam Galouwa subit de la part de personnages avec lesquels il est en interaction, ajoutent de la teneur à sa déchéance. Celle-ci va s'accroissant et prend corps avec le retour de Hèra, venue lui faire le compte rendu de l'exploitation qu'elle a subie chez Bouna et lui donner le peu d'argent que celui-ci a voulu lui restituer. Ignorant les remarques de sa fille qui le questionne sur sa connaissance de la nature du travail qu'elle devait faire, il se montre plus préoccupé par le caractère dérisoire de la somme qu'elle a rapportée. Il lui annonce, grossier, sa décision de la donner à Ladjji Oumarou parce qu'elle n'a pas pu rapporter la somme nécessaire à son pèlerinage.

Hèra, n'ayant plus de doute sur l'abjection de son père qui a dévoilé le côté hideux qu'il lui avait caché auparavant, se rebelle et lui fait subir la première remise en cause de son autorité, lui reprochant son ingratitude : « *J'ai fait des choses immondes pour vous, père, pour vous aider à aller à la Mecque. Mais je n'épouserai pas Ladjji Oumarou.* » (Fofana, 2010 : 68).

À l'affront, Hèra ajoute l'isolement de l'imam parce qu'elle quitte le domicile de son père le lendemain même du départ de celui-ci à la Mecque avec le billet donné par Ladjji Oumarou. A cause de sa soif de gloire, l'imam perd ainsi sa fille et va connaître dès lors, en guise de punition, une fulgurante descente aux enfers parce que s'il « *s'était présenté à l'aéroport avec [...] un sac de pierres* » (Fofana, 2010 : 89) et si « *A la Mecque, nul pèlerin ne lapida le diable avec plus d'acharnement* » (Fofana, 2010 :89-90), manifestant par-là la même ostentation qui caractérise ses autres actes d'adoration, il déchant vite à son retour.

En effet, Ladjji Oumarou, apprenant la fuite de Hèra, comprend sa double perte et se lance dans une campagne de dénigrement de l'imam qu'il présente à ses concitoyens comme un individu malhonnête ayant abusé de sa confiance. Ce qui fait qu'au retour de « l'érudit » de la Mecque, il se retrouve trop seul. Personne n'est là pour l'accueillir alors que pour cette occasion il s'attendait à un festin et à des réjouissances. D'ailleurs, une vieille femme lui signifie cette perte de notoriété : « *On ne t'attendait pas aujourd'hui. En fait, on ne t'attendait plus du tout.* » (Fofana, 2010 : 90).

Après cet avertissement vient le moment le plus dur pour l'imam. Il subit les moqueries de la foule qui l'entoure, devenant l'objet d'un spectacle improvisé où il éprouve la même honte que celle qu'il a fait subir à sa fille en la dénudant : « *D'autres villageois accourent, pleins de curiosité. [...] Autour de lui, on riait et on se poussait du coude pendant que tout ce qu'il avait construit depuis trente ans s'écroulait en silence.* » (Fofana, 2010 : 91).

Cette déchéance de l'imam, pour être plus significative, s'accompagne de la même subversion notée au sujet de la mise en scène de la chute du mari. Ici aussi, en effet, on note une inversion de rôles : Mamadou Galouwa, qui était la voix de sa communauté à travers les fatwas qu'il édictait et les postillons qu'il libérait comme signe d'excès dans la parole, devient presque aphone. Depuis sa descente d'avion, l'auteur ne lui donne que peu la parole et ce, pour ne prononcer qu'un bout de phrase pour marquer son étonnement ou pour chercher à comprendre ce qui se passe. La parole est désormais détenue par ceux qui l'écoutaient auparavant, qui le blâment et lui font la morale, comme dans cette scène où un homme lui dit ce qu'on lui reproche et l'informe du refus des villageois de reconnaître son pèlerinage :

Personne ne comprend que tu aies vendu ta fille pour pouvoir aller à la Mecque et ainsi garder ta place. En acceptant [le] marché de [Ladjji Oumarou] au mépris de ton honneur, tu t'es rendu indigne de ta fonction. Plus personne ne veut de toi comme imam, et personne ne te considère comme un hadji. Nul ne te donnera ces deux titres. (Fofana, 2010 : 92).

Déchu chez les hommes, Galouwa l'est également chez Dieu parce qu'il refuse, par orgueil, de voir que sa situation est due à ses fautes. En proie au doute, il finit par renoncer à adorer Dieu, allant ainsi d'un extrême à l'autre, d'une vie dédiée à la dévotion à une vie où elle n'existe plus car « *nul ne le vit plus prier.* » (Fofana, 2010 : 102).

Pour finir de choir, Galouwa devient fou, victime d'un tétanos après s'être coupé le front par un couteau rouillé. Désormais son quotidien est fait d'injures, de blasphèmes et d'un pataugeage dans la souillure de son excrément au point que « *Ceux qui voyaient en lui un disciple du diable proposèrent de le chasser.* » (Fofana, 2010 : 102). Les anciens s'opposent à cette décision mais l'imam finit tout de même mécréant, refusant de se repentir jusqu'à sa mort.

La description de la figure de l'imam, après celle du griot, montre qu'à l'image de celles du père et du mari, elles sont fortement dépréciées, symbolisant par là une déconstruction des valeurs de la société traditionnelle qui sont discréditées aux yeux de Libar Fofana par le manque de confort que l'individu trouve en elles.

La section suivante aborde les nouveaux choix opérés par ceux qui sont victimes de stigmatisation et ne trouvent pas leur compte dans le modèle de vie offert par la société. Elle se penche également sur les stratégies qu'ils utilisent pour vivre pleinement ces choix.

6.2 De la construction d'un nouveau monde

Parlant de l'inéluctable changement qui peut affecter toute société à un moment donné de son évolution et se référant aux travaux de J. Butler sur la subversion des normes, F. Allard-Poesi et I. Huault écrivent : « *Les institutions sociales sont [...] susceptibles de changements, d'altérations, de reterritorialisations.* » (Allard-Poesi et Huault, 2012 : 12).

Les deux auteurs soulignent ensuite que ces changements qui affectent les structures sociales surviennent à partir du moment où une entité se démarque des valeurs imposées comme normes par le refus de leur répétition, c'est-à-dire par un refus de s'y conformer parce que selon eux, « *les structures sociales ne se maintiennent pas d'elles-mêmes, mais seulement parce que les normes sont entretenues et répétées "dans une sorte de rituel obsessionnel tragi-comique".* » (Allard-Poesi et Huault, 2012 : 12).

Cette partie évoque des éléments présents dans le roman fofanaen allant dans le sens de cette subversion qui tend à discréditer la société traditionnelle et la critique des normes et

des figures qui lui servent de socle. À un moment donné, cette société traditionnelle présentée comme source de protection et d'épanouissement de l'individu par son insertion dans une collectivité harmonieuse, ne sied plus à tout le monde. Les règles, les normes et les pratiques qui y sont en vigueur sont perçues comme aliénantes et sources d'angoisse dans la mesure où elles ne prennent pas en compte les différences qui peuvent se manifester en son sein, forçant tous les individus à se couler dans le même moule. Comme l'écrivent encore Allard-Poesi et Huault, commentant toujours J. Butler :

Quand elles ne tiennent pas compte des contextes singuliers dans lesquels se déroule l'action humaine, quand elles appellent à se conforter à des prescriptions universelles, les normes éthiques sont violentes. Il est dès lors important de "cesser d'imposer à tous ce qui n'est vivable que pour certains et, d'autre part, d'éviter d'interdire à tous ce qui n'est invivable que pour certains". (Allard-Poesi et Huault, 2012 : 13).

Ces propos faisant allusion aux prescriptions du genre sont applicables à la situation qui prévaut dans le roman *fofanaen*. Ils permettent, en effet, de souligner la nécessité que certains individus ressentent d'échapper aux normes du groupe et à sa pression pour se construire une nouvelle identité qui sied à leur situation particulière. Or, construire une nouvelle identité implique des choix assumés et des stratégies pour conforter ces choix afin de pouvoir les vivre et de s'assurer une certaine émancipation.

Cette section se propose ainsi d'analyser la manière par laquelle ceux qui vivent la stigmatisation à cause de leur non-conformité aux normes ou à l'idéal de leur communauté d'origine mettent leur personnalité en valeur et développent des stratégies pour échapper à la pression et aux menaces dont ils sont victimes au quotidien.

6.2.1 La valorisation de soi

Dans la situation où certains individus se trouvent stigmatisés, deux attitudes peuvent être adoptés par eux : soit ils acceptent la place qui leur est réservée, souffrant le martyr par la domination, la discrimination et l'exclusion ; soit ils se révoltent et cherchent à opposer à l'image qui leur est donnée une autre qui les valorise. Au sujet de ces deux choix qui s'offrent au stigmatisé, Croizet et Leyens écrivent :

L'idée que leur identité stigmatisée fait l'objet d'une évaluation négative par les membres de la société dominante va amener les personnes stigmatisées à s'interroger sur le sens qu'elles-mêmes doivent lui donner. On peut considérer que deux « grandes options » s'offrent alors à elles : accepter la définition négative que la société donne de l'identité (et, donc le stigmaté)

ou bien la refuser et y substituer une définition plus positive et plus riche de sens⁶⁷. (Croizet et Leyens, 2003 : 79).

En effet, une fois que le cadre offert par la société traditionnelle est perçu comme non conforme à l'idéal de l'individu stigmatisé qui y est fortement discriminé, voire rejeté, celui-ci cherche à trouver des valeurs autour desquels il se réfugie et qui constituent sa nouvelle manière de penser le monde. Ce choix est une marque du développement d'une identité positive permettant une valorisation de leur personne en cherchant à annihiler la perception négative que l'opinion dominante a construite autour d'eux. Les éléments que les personnages stigmatisés du roman fofanaen utilisent pour se mettre en valeur peuvent se ramener à l'acceptation de soi, au fait de faire des choix et de les assumer, à l'instruction et au travail.

La première attitude qui favorise la valorisation d'un individu est le refus de l'auto-abjection et d'oser afficher son handicap de façon à ce qu'il n'y ait pas de peur qu'il soit vu par tout le monde. Si cet exercice est difficile et montre une victoire des personnes stigmatisées à cause d'un handicap physique, il est fréquent dans le roman fofanaen. Deux personnages offrent une parfaite illustration de cette acceptation du corps. Le premier est Sali, la lépreuse de *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007). Meurtrie par la lèpre qui a rongé tout son corps, Sali ne passe tout de même pas sa vie à se cacher. Si au début du roman on la voit avec un voile cachant son visage, tout le reste du temps elle court fièrement les rues sans se soucier des gênantes remarques faites sur elle. Quand elle perd son bébé par exemple, elle n'hésite pas à le rechercher partout et d'aller même faire une déclaration à la police où les regards posés sur elle ne la font pas frémir et détourner de son objectif. D'ailleurs, pour montrer que ces regards et ces remarques offensantes ne lui font plus mal et qu'ils ne l'amèneront pas à se cacher et à se détester, elle dit au chauffeur Talibi, qui lui demande lors d'une de leurs rencontres si elle ne se cache pas ce jour : « *Ni aujourd'hui ni demain [...] J'en ai assez de me cacher. Ce que les gens pensent de moi ne m'affecte plus.* » (Fofana, 2007 : 140).

Malgré ce handicap, Sali pense qu'on ne doit pas lui refuser son humanité. Elle ne se voit pas différente des autres parce que défigurée par la maladie. Elle a une haute opinion

⁶⁷ La seconde attitude, qui a été celle adoptée, par exemple, par les poètes de la négritude pour revaloriser l'identité de l'homme noir bafouée par l'occident, est plus présente que la première dans le roman fofanaen : rares sont les personnages victimes d'abjection qui ne cherchent à s'affranchir de l'image négative que la société leur attribue et de la discrimination à laquelle ils sont soumis.

d'elle-même, comme le dit le passage qui suit : « *Au fond d'elle-même, elle pensait être l'égale de n'importe quelle femme. Elle ne se plaçait ni plus haut que les autres, ni plus bas. Juste au même niveau.* » (Fofana, 2007 : 180).

Cette estime de soi de Sali est la même que celle de Toumbou/Ramtoulaye, l'une des siamoises de *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (2012), roman dont le titre évoque déjà l'ambition de la jeune femme à s'émanciper et à refuser la stigmatisation à cause de son physique qui amène l'entourage à la qualifier de monstre. Si sa sœur Hawa se dissimule pour ne pas attirer l'attention sur elle et cherche la conciliation avec ceux qui la tolèrent, Toumbou s'assume pleinement. Ainsi, à la peur de Hawa de sortir s'oppose son amour pour les espaces où elle peut être vue (école, place du village, marché, etc.). Elle demande à se faire maquiller, se fait coudre une camisole qui la met en valeur et différencie son corps de celui de Hawa. Pour elle, son existence n'est pas à être tolérée ou à être acceptée par quelqu'un d'autre. Elle existe et il faut qu'elle s'affirme sans la permission de personne : « *Hawa était reconnaissante envers ceux qui les acceptaient, alors que Toumbou était révoltée par l'idée même que quelqu'un pût approuver ou non leur présence.* » (Fofana, 2012 : 36).

Pour pousser cette acceptation de soi à l'extrême, Toumbou se fait le plaisir de parler de son corps, de se moquer d'elle-même. Cette attitude a un effet bénéfique parce que cela la rapproche de son entourage qui comprend qu'elle n'est pas le monstre qu'ils croient mais un être humain comme eux. Au sujet de ce plaisir que Toumbou trouve à s'offrir en spectacle, le narrateur dit : « [Toumbou] *pensait qu'elle devait être sans pitié si elle voulait obtenir quelque chose de la vie. Alors elle multiplia les apparitions publiques, provoquant des éclats de rire, et cultiva une forme d'autodérision qui lui attira une sympathie distante.* » (Fofana, 2012 : 65).

Souvent, cette acceptation de soi prend une forme agressive dans la mesure où le personnage cherche à braver ses détracteurs en leur prouvant qu'il leur est égal, voire qu'il est plus valeureux. C'est l'attitude de Toumbou apprenant que Hawa a une grossesse. Quand celle-ci demande conseil au médecin, elle s'empresse de répondre : « *Moi, je sais ce qu'il faut faire, dit Toumbou en levant la main comme en classe. D'abord on va annoncer la nouvelle aux autres et voir leur tête.* » (Fofana, 2012 : 148).

Face aux hésitations de Hawa qui a peur d'être stigmatisée à cause de cette grossesse qui s'ajoute à son aspect physique déjà raillé, pour montrer sa détermination et la pousser à s'assumer comme elle, Toumbou déclare :

Pourquoi ne veux-tu pas montrer aux autres que nous sommes normales ? [...] Tu devrais être fière, or tu as honte. Tu as l'amour, un bébé, et bientôt un mari, trois choses que la plupart de ces femmes qui te méprisent n'auront jamais, et tu ne le leur cries pas à la figure ? (Fofana, 2012 : 149).

L'attitude de Sali et de Toumbou montrent qu'« *alors que l'on pourrait intuitivement s'attendre à ce que les personnes stigmatisées soient écrasés sous le joug de leur mauvaise réputation, [...] [celles-ci] n'acceptent pas passivement le sort qui leur est fait* » (Croizet et Leyens, 2003 : 17).

À côté de l'acceptation de soi, la défense de la liberté de choisir est un facteur important de valorisation de soi. Par ce geste, l'individu se constitue en sujet capable d'affirmer ses différences par rapport à la collectivité en refusant les choix qu'elle cherche à lui imposer. Dans le roman fofanaen, plusieurs aspects de la vie sont concernés par cette volonté de mettre en valeur la subjectivité des personnages marginaux à cause de leur refus du compromis. On peut les regrouper en trois catégories : la liberté de culte, la liberté de choix dans le mariage et la volonté de s'approprier son corps au détriment de l'entourage.

La revendication de la liberté de culte est un thème important du roman fofanaen. Dès *Le Fils de l'arbre* (2004), apparaît chez Libar Fofana cette volonté de défendre ceux qui veulent adopter une vie non conforme aux prescriptions de la religion, à travers le héros Bakari qui ressent l'obligation de prier cinq fois par jour comme une violence dont il faut chercher à se soustraire.

Mais la revendication de la liberté religieuse se fait avec plus de détermination surtout dans *Nkörö* (2005). Dans ce roman, toute la vie du personnage de Gando s'organise autour de cette attitude. En effet, si Gando ne doute pas de l'existence de Dieu, il n'est pas encore convaincu de la nécessité de l'adorer. De ce fait, bien que musulman de naissance, il n'observe aucune prescription de l'islam comme l'étude l'a mis en évidence plus haut. Pour cette raison il est surnommé « *le mécréant* ». Mais il ne s'en offusque pas et porte fièrement ce sobriquet, symbole de sa réussite dans l'imposition de son choix personnel. Pour lui, la foi est un élément que l'on doit laisser chacun gérer à sa manière, comme le rapporte ici le narrateur :

Il revendiquait pour chacun la liberté de croire ou non à l'existence de Dieu, et de pratiquer ou non telle religion. Il considérait cette liberté comme la plus essentielle de toutes. Ainsi, ce n'étaient pas les assassinats qui le choquaient, mais l'atteinte à la liberté de ceux qui voulaient croire autre chose. A ses yeux, il n'y avait pas de plus grave asservissement que celui de l'esprit à un autre esprit. Il vit en pensée ces grands hurleurs de Dieu, toujours prêts à massacrer les autres et à mentir au nom de leurs propres croyances. (Fofana, 2005 : 94).

Mais, ce ne sont pas les personnages masculins seuls qui revendiquent cette liberté de croire ou non en Dieu. Une femme, en l'occurrence Toumbou, pousse son irrévérence jusqu'au blasphème. A l'image de Bakari et de Gando, elle affirme ne pas voir de raison de prier Dieu pour le remercier alors qu'il l'a affublé d'une forme qui provoque son rejet et qu'elle se voit pauvre. Ainsi, au moment où sa jumelle Hawa prie, elle mange ou boit de l'alcool. Face à Alassane qui leur offre à boire, elle décrit sur un ton moqueur sa différence sa jumelle : « *Hawa ne boit ni biéri⁶⁸ ni wouski⁶⁹ [...] C'est une bigote qui n'avait jamais quitté son trou, et qui ne consomme ni porc ni alcool. [...] Moi, je ferais cuire le porcelet dans la graisse de sa mère et pataugerais dans du vin de cochon.* » (Fofana, 2012 : 114).

Pour ce qui est du mariage, sa conception à l'ancienne est qualifiée d'entrave à la liberté de l'individu. De ce fait, plusieurs personnages considèrent que cette façon de procéder est un mariage forcé, une forme de violence n'ayant plus sa raison d'être. Aussi, pour marquer leur subjectivité et affirmer leur différence, ils refusent cet état de fait et font prévaloir leurs choix personnels. Pour eux, le mariage est plus une question de personne que celle de la communauté. Ainsi, si des personnages féminins comme Khady et Ramatoulaye échouent dans leur tentative d'échapper au mariage forcé, ce n'est pas faute d'avoir essayé. Mais Méïssa, elle, vivant à Marseille avec ses parents y parvient, raillant même son père dans sa volonté de la marier alors qu'elle a en tête de finir ses études. Elle déclare à Djanka, ironique : « *Mon père voudrait que j'arrête mes études pour me marier le plus vite possible. Ma virginité lui est montée à la tête. Il en parle comme d'un diplôme...* » (Fofana, 2016 : 281-282).

Si Méïssa réussit à faire prévaloir son choix à la différence des autres personnages féminins, ce n'est pas parce qu'elle est plus courageuse et a de méthodes de lutte plus efficaces. Elle bénéficie plutôt d'un environnement favorable. Le fait de vivre à Marseille la

⁶⁸ Bière.

⁶⁹ Whisky.

protège d'une obligation de prendre un époux parce que son père est tenu de respecter ses convictions au risque d'avoir de sérieux problèmes avec la justice du pays.

A l'image de Méïssa, deux personnages masculins réussissent à imposer leur opinion. Ainsi, dans *L'Etrange rêve d'une femme inachevée* (2012), Mamadi, malgré les railleries, choisit d'épouser Hawa, la siamoise au point d'étonner Toumbou qui pense que leur nature n'est pas faite pour attirer un homme. Ce choix est facilité par le caractère particulier de Mamadi dont « *le peu de cas qu'il faisait des traditions et son anticonformisme en général choquaient son entourage et lui valaient d'être ostracisé.* » (Fofana, 2012 : 89).

Dans *Le Diable Dévot* (2010), Morlaye réussit, après beaucoup d'hésitations, à dévoiler son amour pour Hèra. En effet, malgré le décès de ses parents, Morlaye, encore marqué par son éducation, cherche longtemps à se faire violence pour détourner son cœur de Hèra. Aimer cette jeune fille qu'il a vu se prostituer est pour lui une monstruosité que ne lui pardonneraient jamais ses parents s'ils avaient encore été en vie. Ainsi, quand il surmontera ses doutes et comprendra qu'il ne peut pas ne pas aimer la jeune fille, il prendra leur disparition pour un atout pour pouvoir l'épouser sans se voir opposer une quelconque résistance.

En plus de la revendication de la liberté de choix en matière de religion et de mariage, l'appropriation par l'individu de son corps au détriment des autres occupe une bonne place dans la valorisation de soi. Cette appropriation du corps qui concerne les personnages féminins montre des attitudes ayant un lien avec la sexualité et l'apparence physique.

Les enjeux de la lutte pour l'émancipation que comporte l'effort fourni par ces femmes pour être maîtresses du jeu sur le plan sexuel se résument à un ensemble de choix relatifs au partenaire et à l'orientation sexuels, aux mutilations génitales et à la maternité.

Le choix du partenaire sexuel est illustré par la résistance de Khady, puis par son abandon à Malick lorsque celui-ci est employé par son mari pour lui faire un enfant. On note de ce fait la variation du rapport entre les deux personnages en fonction de l'évolution des sentiments de la femme. Ainsi, dans un premier temps, elle adopte plusieurs attitudes qui, à défaut de la soustraire à la relation sexuelle avec « l'employé », met celui-ci dans le désarroi par la distance qu'elle crée entre eux. L'intimidation à travers des paroles offensantes est le premier moyen qu'elle trouve pour dire son opposition à cet acte sexuel humiliant et amener Malick à renoncer à sa mission. Aussi, quand elle lui pose la question « *Alors, c'est toi le*

violeur ? » (Fofana, 2016 : 134), le jeune homme qui s'attendait à trouver une femme toute prête et obéissante, est-il surpris par cette attitude. Troublé, il ne sait que répondre et se contente de dire son nom avec peine : « *Je... Je ne ... Je m'appelle Malick Diané...* » (Fofana, 2016 : 134).

Sentant que ses propos ont eu de l'effet sur Malick, Khady est convaincue de son ascendant moral sur lui. Elle se fait véhémement et continue à l'acculer de questions et de remarques désobligeantes pour finir de le désarçonner :

Parce que tu as la bénédiction de mon mari, ce n'est pas un viol ? As-tu mon accord, à moi ? [...] Es-tu payé pour ce travail ? [...] J'aurais jamais [sic] cru qu'un jour quelqu'un se ferait payer pour coucher avec moi. Sais-tu comment on appelle ceux qui se font payer pour coucher ? [...] Pour faire ce travail... Tu l'as déjà dit. Alors, à mon tour de te dire une chose, Malick Diané, qui n'es ici que pour faire un travail. Sans mon accord, c'est un viol. (Fofana, 2016 : 135).

L'insistance de Khady sur le mot « viol » met l'accent sur l'indispensable besoin pour tout homme d'obtenir l'accord de la femme pour avoir des relations sexuelles avec elle. Cette insistance lui permet ainsi de compenser le manque de liberté dans le choix de son conjoint. À défaut d'avoir choisi son mari, pouvoir choisir avec qui on fait l'amour et la manière de le faire est une forme de révolte contre la société patriarcale qui fait que la femme ne s'appartient pas.

Khady qui, malgré ses propos offensant envers Malick, comprend que le jeune homme est déterminé à avoir une relation sexuelle avec elle, lui impose des limites. Pour lui prouver qu'il s'agit bien d'un viol auquel elle résiste, elle lui défend de toucher certaines parties de son corps :

Comme il la poussait d'une main timide vers le lit, elle lui défendit de l'embrasser ou de la caresser, n'autorisant que les va-et-vient dans son vagin. [...] Bien qu'elle gardât le haut de son ensemble, elle interdit au jeune homme d'effleurer sa poitrine de la sienne. En dressant toutes ces barrières entre eux, elle essayait de se convaincre qu'elle donnait son corps mais conservait son âme. (Fofana, 2016 : 135).

En adoptant cette posture, Khady retire à Malick tout le plaisir que pouvait lui offrir une véritable relation sexuelle parce qu'elle lui prouve qu'il n'y a pas de communion entre eux. L'acte sexuel est réduit à une simple gymnastique. D'ailleurs, dans un ultime acte de soustraction à l'emprise de Malick, Khady substitue, par la pensée, son corps par celui de son amour Amara : « *Lorsque Malick la pénétra, elle ferma les yeux et pensa à Amara.* [...] »

Il s'appuya sur les coudes pour se reposer, rapprochant son visage de celui de Khady. Elle détourna la tête. » (Fofana, 2016 : 135).

Comprenant que son détachement d'un acte sexuel dont la pleine acceptation l'aurait dépouillée de sa personnalité, Khady effectue un revirement en sentant que son cœur a adopté Malick. Cette nouvelle donne l'amène, dans un second temps, à changer son attitude vis-à-vis du jeune homme, transformant le viol qu'elle dénonçait tantôt en une véritable relation amoureuse. La conséquence de cette décision est l'impatience qu'elle manifeste désormais à l'attendre dans la cabane et la levée de toutes les barrières qu'elle lui avait imposées.

Ce changement d'attitude à l'égard de Malick montre l'émancipation de Khady sur le plan de la sexualité : elle choisit le partenaire qui lui convient et fixe les règles du jeu. Cette émancipation sexuelle associe chez certains personnages ce choix du partenaire et l'orientation sexuelle. Ainsi, le cas de Méïssa Touré est très intéressant. Contrairement à Ramatoulaye qui échoue dans sa tentative de se libérer des normes hétérosexuelles de la société à laquelle elle appartient, la jeune fille le réussit pleinement.

D'une part, à dix-sept ans, elle se plaît à défier son père et à explorer les plaisirs liés à la sexualité, changeant de partenaire au gré de sa curiosité. Elle flirte souvent avec un jeune homme auquel elle impose ses règles dans les cages d'escalier de l'immeuble où elle habite avec ses parents. Ainsi, quand Djanka, lui dit : « *Toi, tu ne te rabaises pas en te faisant tripoter dans le hall ?* » (Fofana, 2016 : 274), elle lui répond fièrement : « *Non, puisque personne ne m'y oblige. Je le fais parce que c'est mon plaisir.* » (Fofana, 2016 : 274).

D'autre part, ayant trouvé que les hommes ne sont pas à son goût, elle change de choix et s'oriente vers les femmes, comme le prouve cette conversation avec Djanka, sa voisine devenue sa confidente :

- Mon père voudrait que j'arrête mes études pour me marier le plus vite possible. Ma virginité lui est montée à la tête. Il en parle comme un diplôme...
- Il craint peut-être qu'un de tes petits copains déchire ton diplôme dans l'obscurité du hall.
- Il n'a aucun risque parce que maintenant j'aimerais essayer des filles.
- Essayer des filles ? qu'est-ce que tu veux dire ?
- Tu sais bien... (elle sourit).
- Qu'est-ce qu'une fille peut *faire* avec une autre fille ?
- Justement, c'est *ça* que je voudrais découvrir. C'est comme une envie de se gratter qu'on renferme longtemps. Je ne peux plus attendre, il faut que je me gratte. (Fofana, 2016 : 281-282).

Au doute et à l'exploration pour trouver le goût convenable, succède la tranquillité du bonheur trouvé : Méïssa finit par assumer son lesbianisme en quittant le domicile familial pour vivre en couple avec Maïté. Elle refuse ainsi le type de sexualité imposée par son père en jouant la subversion des normes du genre à laquelle appelle J. Butler, comme le notent Allard-Poési et Huault : « *Pour J. Butler, l'enjeu consiste alors à défaire le genre en vue de lutter contre la violence des normes et ébranler le caractère évident, naturel, tenu pour acquis, de la matrice hétérosexuelle.* » (Allard-Poési et Huault, 2012 : 11).

Le refus de la mutilation génitale ou le fait de libérer le sexe des marques de l'infibulation constitue un autre élément montrant l'émancipation de la femme par des choix opérés dans le domaine de la sexualité. Le premier cas est encore illustré par Méïssa qui refuse de se faire exciser, comme elle le dit à Djanka : « *Pourquoi les femmes font-elles exciser leurs filles alors qu'elles ont elles-mêmes souffert et continuent de souffrir de cette mutilation ? [...] Tu vois ? Vous vous laissez toujours imposer des trucs horribles. Moi, je ne voudrais jamais d'un homme qui déteste mon clitoris.* » (Fofana, 2016 : 275-276).

Le second cas est illustré par Héra qui se débarrasse, dans un geste de révolte, des fils qui ont servi à coudre son sexe pour l'empêcher de perdre sa virginité et permettre à son père de la marier à un « honnête homme ». Cet acte marque sa libération de l'autorité paternelle et l'avènement de la décision personnelle sur la manière de gérer son corps.

La maternité fait également partie de ces éléments qui posent la sexualité comme moyen d'appropriation de son corps chez la femme. En effet, les relations sexuelles entre mari et femme, dans la société traditionnelle, sont rarement inscrits dans le cadre d'une simple jouissance, d'une recherche de plaisir. Elles sont surtout considérées comme un moyen permettant à l'homme d'avoir une descendance, des héritiers. Pour cette raison, la beauté de la femme ou sa capacité à procurer cette jouissance à son mari ne la met pas à l'abri de la polygamie ou de la répudiation si elle est stérile ou si elle n'est pas apte à lui donner des héritiers mâles. Ainsi, le fait que la mère de Mamadi n'ait pas eu un enfant très tôt est ce qui a poussé son mari à prendre la mère de Tayoro comme seconde épouse. Les mariages successifs du vieux Seydou Cissé dans *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va* (2016), eux aussi, trouvent leurs justifications dans la quête entêtée d'un fils. Cette même quête d'héritier pousse Lansiné à payer Malick pour coucher avec Khady.

La modification de ce rôle de génitrice imposé par la société traditionnelle est une manière pour la femme d'affirmer sa liberté de disposer de son corps selon sa propre convenance. Un exemple de ce genre de situation est le refus de Khady d'être enceinte selon le vœu de Lansiné. Pour arriver à son but, elle achète des pilules à Mariama Bigoudi, une vendeuse de Madina quand elle comprend qu'elle ne peut pas échapper au mariage avec l'homme qu'elle déteste. Elle suit scrupuleusement les conseils de cette dernière : « *Ainsi que lui avait conseillé Mariama Bigoudi, elle avait recompté, trié et classé ses pilules par couleurs, afin de tenir plusieurs mois avec la même marque avant d'en changer.* » (Fofana, 2016 : 126).

Ainsi Khady ne sera enceinte que quand, après avoir trouvé un terrain d'entente avec Malick qu'elle aime désormais, elle décide d'arrêter de prendre les pilules contraceptives.

Mais les phénomènes liés à la sexualité ne sont pas les seuls à entrer en ligne de compte dans l'appropriation de son corps par la femme. A ceux-ci, s'ajoute la modification de l'objectif poursuivi dans les soins qu'elle prend de son apparence à travers la proportion qu'elle donne à son corps, ses parures et son habillement.

De nombreux personnages masculins du roman fofanaen mettent un point d'honneur à la rondeur des femmes si bien que celles-ci, pour plaire, se prêtent à leur jeu. Mais, pour un personnage comme Méïssa qui lutte pour la libération de la femme, donner à son corps les proportions qui font plaisir aux hommes est une aliénation : il faudrait désormais que les femmes se libèrent de cette emprise en prenant l'aspect qui leur plaît à elles. Ainsi, quand Djanka lui dit ne pas comprendre les raisons qui poussent les femmes qu'elle voit à Marseille à se faire mince, à « *ressembler à un squelette* » (Fofana, 2016 : 305) et qu'elle veut être grosse pour plaire à « *un honnête homme* », Méïssa lui répond avec une moue dédaigneuse, comme pour lui reprocher cette soumission au regard masculin : « *Moi, je ne veux pas d'un honnête homme [...] Je veux échapper à la triste vie des gens normaux, tu sais, ceux qui font des compromis sur tout.* » (Fofana, 2016 : 305).

Pour ce qui est de l'habillement et des parures, Méïssa sert encore d'exemple de figure de lutte pour l'appropriation par la femme de son corps. Elle se présente dans ce domaine comme une femme qui se rebelle pour échapper à la monotonie. Il lui faut être différente des autres en s'affirmant à travers la particularité de ses habits. Voici comment le narrateur décrit sa mise habituelle :

Elle portait un piercing dans la lèvre supérieure, une minuscule boule noire à dix millimètres de la commissure gauche, et deux brillants au nombril. Sans être vulgaire, elle enfilait souvent des habits moulants qui révélaient ses formes harmonieuses, des robes et des pantalons si serrés que son père lui avait lancé un jour en pointant un doigt furieux sur son pubis : « Si tu étais un garçon, tout le monde verrait que tu es circoncis. » (Fofana, 2016 : 244).

Djanka s'étonne toujours des manières de faire de cette fille de dix-sept ans qui cherche à la persuader que « *quand on a un peu de personnalité, on refuse de se fondre dans la masse de ceux qui portent la même couleur, les mêmes motifs, le même design.* » (Fofana, 2016 : 246).

La conversation entre ces deux femmes aux visions souvent très opposées prend l'allure d'une interview entre une journaliste et une féministe. Djanka pose des questions auxquelles Méïssa répond en dénonçant à la fois la soumission des femmes et l'autorité patriarcale. Dans le passage qui suit, par exemple, elle explique les motifs d'adoption de ce style vestimentaire indécent aux yeux de Djanka :

- Pourtant tu portes des pantalons déchirés pour être à la mode.
- Parce que cela énerve mon père que je dépense son argent à ça, et surtout que j'aie à l'école ainsi. Tout ce qui énerve mon père me fait du bien. Mais il sait que je ne suis pas un spermatozoïde docile. (Fofana, 2016 : 246).

Pour Méïssa, l'habillement est une manière de provoquer son père qui est, à ses yeux, l'incarnation type du pouvoir masculin à annihiler pour que la femme puisse se libérer. Par cette hargne, elle compte surtout venger sa mère, femme soumise qu'elle compare à Djanka et qui a eu le malheur d'avoir comme coépouse une nièce qu'elle avait une fois invitée chez elle en vacances. Méïssa est, dans le roman fofanaen donc, le symbole de cette voix féminine qui appelle les femmes à modifier leur comportement en faisant de leur corps un symbole de lutte pour l'émancipation. Pour cela, elle fustige la tradition des femmes africaines (représentées par Djanka qu'elle initie d'ailleurs à la révolte) à se conformer aux canons de beauté imposés par les hommes : « *Vous faites tout pour plaire aux hommes, alors qu'eux ne font rien pour vous être agréables. Vous devriez d'abord faire les choses pour vous-même, car on finit tôt ou tard par détester ceux pour qui on renonce à soi-même.* » (Fofana, 2016 : 274).

Les derniers éléments représentatifs de la valorisation de soi sont l'éducation et le travail qui constituent pour les marginaux un moyen de se donner une bonne image devant l'entourage. En effet, l'objectif des individus stigmatisés n'est pas seulement une quête de liberté qui assurerait leur indépendance vis-à-vis des normes sociales. A cette volonté de se

libérer s'ajoute quelquefois une volonté de plaire, de remplacer leur « mauvaise réputation » par une autre qui est bonne. Aussi trouvent-ils dans le savoir et le travail, des valeurs sûres leur permettant de gravir quelques échelons dans la hiérarchie sociale.

L'intérêt accordé au savoir par les personnages marginalisés se manifeste avant tout par les louanges qu'ils lui font. D'une part, il est présenté comme un moyen de lutte contre l'obscurantisme qui est source de nombreux problèmes. Ainsi, pour Gando, « *Le savoir est comparable à la lumière. Celui qui le possède cesse de marcher dans les ténèbres.* » (Fofana, 2005 : 63). Il est aussi « *un trousseau de clés qui [ouvre] les portes du ciel et les portes de la terre.* » (Fofana, 2005 : 63).

Pour Sali qui ramasse les livres jetés à la poubelle afin de les garder pour sa fille, ils « *sont des terres d'exil pour [elle].* » (Fofana, 2007 : 51) parce qu'ils lui permettent d'être où elle veut quand elle les ouvre.

Son savoir lui permet aussi d'être utile à sa communauté. Aussi la voit-on chaque soir donner des cours dans la cour aux mendiants. Par ces cours gratuits, elle compte offrir une seconde chance aux enfants des mendiants qui n'ont pas eu la possibilité d'aller à l'école. Mais elle compte surtout, par cette formation qu'elle offre, soustraire les filles à la condition de domestique à laquelle elles sont soumises. Pour elle, les filles ont mieux à faire que de rester à longueur de journée à la maison à faire le ménage alors que les garçons ont la chance de travailler. La seule condition qui leur permet d'y arriver c'est l'éducation.

Ce point de vue est partagé par Héra et de Toumbou qui ont la même volonté de réussir et de prouver au monde ce dont elles sont capables.

Une fois que le savoir est acquis par les marginaux, un changement se perçoit dans la manière dont les « normaux » les traitent. Désormais, ceux-ci ont pour eux une certaine admiration et plus de considération. Le cas de Sali est éloquent à ce sujet. La lépreuse surprend Talibi en lui disant qu'elle a su le nom de son village par la lecture de la phrase « *Etoile de Biridougou* » inscrite sur son camion. Le chauffeur lui répond avec admiration : « *Tu sais donc lire ? Tu vois, tu es plus grande que moi et que tant d'autres qui te méprisent.* » (Fofana, 2007 : 141).

Toumbou et Hawa, pour avoir acquis un certain savoir, ont désormais la visite de ceux-là même qui les fuyaient en les prenant pour des monstres. Leur scolarisation et leur capacité

à rendre compte de ce qu'elles ont appris, les rendent fréquentables : « *Chaque fois que les siamoises rentraient de l'école, des villageois venaient leur demander ce qu'elles y avaient appris, qu'eux-mêmes ignoraient. Par la seule vertu de quelques leçons mal assimilées, elles étaient devenues dignes de leur considération.* » (Fofana, 2012 : 53).

Autant que le savoir, le travail est avant tout présenté comme source d'admiration. Ceux qui s'y adonnent avec conviction voient le regard porté sur eux passer du mépris à l'admiration. Aussi, dans *Le Fils de l'arbre* (2004), voit-on les « vertueux » se prendre de sympathie pour Youssoufou quand, venu pour aider Bakari, il met en œuvre son talent de laboureur. Même les enfants sont séduits par sa manière de faire : « *Les enfants se le montraient du doigt avec une crainte admirative, et il leur souriait, allant et essuyant son nez comme un objet précieux. On voyait maintenant de quoi il était capable.* » (Fofana, 2004 : 201).

En plus de changer la perception que l'entourage a du marginal, le travail redonne à celui-ci sa dignité, le rendant fier de gagner honnêtement sa vie. De ce fait, deux personnages féminins magnifient le travail pour leurs enfants et fustigent le vol. Pour Bintou, devenir pêcheur permettra à Youssoufou de « *marcher la tête droite et haute. [...] Parce que d'une tête droite et haute sortent des pensées droites et élevées.* » (Fofana 2004 :73). Pour Fatoumata Bangoura, mère de Bouya, il faut travailler et éviter le vol « *Parce que le voleur perd plus que sa victime.* » (Fofana, 2016 : 102).

Les deux jeunes, en suivant ces conseils, les trouvent justifiés parce qu'en travaillant chacun d'entre eux trouve son compte. Youssoufou, par la pêche, trouve la subsistance pour sa mère et lui sans voler ni mendier. Bouya, de son côté, effectue divers travaux domestiques pour nourrir sa sœur. Il s'étonne alors que des personnes valides se plaisent à mendier au lieu de se mettre au travail : « *Comme il avait gagné assez d'argent pour acheter une boîte de lait, il se demanda pourquoi tant de personnes valides mendiaient au lieu de travailler.* » (Fofana, 2016 : 62).

En somme, pour acquérir une certaine personnalité, il y a des attitudes à adopter et des actes à poser de la part des individus victimes de stigmatisation. Mais pour adopter ces attitudes ou pour poser ces actes, ils utilisent des stratégies pour faire face à ceux qui veulent leur imposer une vision du monde qu'ils ne partagent pas ou à ceux qui les agressent. La

sous-section suivante analyse la façon de représenter ces différentes stratégies dans le roman fofanaen.

6.2.2 Des stratégies de défense de la liberté individuelle

L'objectif recherché par les personnages victimes de marginalisation est la construction d'un nouveau monde dans lequel ils se reconnaissent, un monde où ils jouissent d'un certain respect. Pour cette raison, loin de rester passifs, ils luttent pour leur émancipation afin que leurs particularités soient prises en compte ou pour se défendre contre des actes qu'ils perçoivent comme une entrave à leur liberté ou une atteinte à leur dignité. Dans le roman fofanaen, cette lutte est menée à travers trois stratégies principalement : la résistance à l'oppression et à l'exploitation, l'évitement et la solidarité.

La première stratégie adoptée dans les romans de Libar Fofana par les personnages marginaux pour parvenir à une valorisation de soi ou lutter contre la violence exercée par l'opinion dominante, est la résistance. Celle-ci constitue une réaction à un acte posé par une altérité et perçu par le marginal comme aliénant, rabaissant ou une mise en danger de sa personne.

La première forme de résistance est physique. Même si elle n'appelle pas à un combat au corps-à-corps, elle montre l'effort fourni par un marginal pour contrecarrer un adversaire voulant le mettre dans une situation inconfortable. Des personnages comme Sali et Fotédi, Tombou et Hawa illustrent bien cet effort.

Au marché de Madina, Sali s'installe dans un véhicule de transport en commun et son état de lépreuse éloigne les clients. L'apprenti, craignant de perdre l'argent que ceux-ci devaient lui apporter, s'efforce de chasser la jeune femme qui tient pourtant à se rendre en ville comme tous les autres passagers. Mais elle ne cède pas à la pression : « *Elle s'installe près du marchepied situé à l'arrière, son bébé au dos, déterminée à ne pas se laisser faire.* » (Fofana, 2007 : 19).

Sali ne provoque pas de bagarre. Mais elle tient fermement à défendre son droit de voyager avec les autres en refusant de quitter le véhicule⁷⁰. Cette réaction est la même que celle déployée par Fotédi quand, prenant peur dans la nuit de l'agression portugaise, il part

⁷⁰ L'attitude de Sali rappelle celle de Rosa Parks qui, refusant de céder la place à une femme blanche dans un bus, devint une figure importante de la lutte pour l'égalité des races aux États-Unis.

à la recherche de Sali et se retrouve dans la Cour aux mendiants. Médis et connu pour ses blasphèmes, son état de folie ne plaide pas non plus en sa faveur. Chassé par ceux qu'il trouve dans ce lieu, il refuse d'obtempérer à leur ordre. Il est alors saisi pour être jeté dehors. Mais, à l'image de Sali, il résiste et s'accroche à une hutte pour ne pas se retrouver dans les rues dangereuses de Conakry par cette nuit perturbée par le bruit des armes : « *Ils l'empoignèrent pour le jeter dehors. Il s'accrocha à une hutte. Dans la hutte, il perdit sa clé. Alors il se débattit de plus belle pour la récupérer.* » (Fofana, 2007 : 99).

A côté de cette résistance de type physique, une autre se fait à travers la parole. Cette résistance verbale, si elle concerne la plupart du temps des personnages « déviants » utilisant les mots pour défier ceux qui veulent leur imposer leur opinion, elle est également employée par d'autres marginaux pour répondre à une provocation de l'entourage.

Cette résistance par les mots se veut avant tout calme et teintée d'ironie. La stratégie de Héra, rompant avec son père à son retour de Conakry où elle a été violée et exploitée par Bouna entre dans ce cadre.

Arrivée chez elle, son père lui-même, à travers sa manière de l'accueillir, l'aide à trouver le courage nécessaire à l'affronter. Sans souhaiter la bienvenue à sa fille, sans s'enquérir de ses nouvelles et de la manière dont elle a vécu chez Bouna qu'il sait malhonnête, il la précipite dans sa case, la force à allumer la lampe pour la soumettre à un rude interrogatoire. Il ne donne même pas à la fille le temps d'échanger avec ses amies venues, joyeuses, l'accueillir. L'interrogatoire du vieil homme est un véritable supplice pour Héra qui se voit reprocher l'insignifiance de la somme apportée et le prélèvement de son transport de cette modique somme. Pour lui, elle aurait dû faire le trajet à pied. Cette façon de faire est insoutenable pour la jeune fille qui, aux silences et à l'obéissance aveugle par lesquels elle répondait aux ordres de son père, leur substitue des répliques calmes mais fermes. Avant toute rupture avec son père, elle compte lever un dernier doute, celui de savoir s'il était au courant du travail auquel elle allait être soumise chez Bouna : « *Père, vous vous doutiez, n'est-ce pas, du genre de travail qui m'attendait chez Bouna ?* » (Fofana, 2010 : 67).

Et quand elle informe son père qu'elle a été violée et que celui-ci banalise sa souffrance en répondant qu'il n'y a aucun mal à ce que des hommes s'amuse avec elle du moment où ils n'ont pas touché à sa virginité, elle sent qu'elle n'a plus rien à faire avec lui. Sans

s'énerver, elle répond calmement, mais ironique : « *Ils se sont bien amusés, père, dit-elle d'une voix teintée d'ironie amère.* » (Fofana, 2010 : 67).

Pour finir de dire la vérité à son père, elle l'informe, toujours avec la même sagesse, de la décision qu'elle a prise : puisqu'il n'a pas été sensible à la souffrance qu'elle a endurée pour lui faire plaisir, elle refuse de lui obéir et d'épouser Ladjji Oumarou. Héra a ainsi surmonté sa peur et son audace lui a permis de se défendre en résistant contre l'oppression. La réaction de l'imam, stupéfait, le prouve : « *Il sortit de la case et s'en alla, un peu troublé par l'audace de sa fille. Elle ne lui avait jamais parlé de cette façon. Il mit cela sur le compte du diable qui loge en ville.* » (Fofana, 2010 : 68).

Mais, si Héra sait garder son sang-froid et être calme malgré sa colère et sa frustration, elle sait également se faire très agressive, introduisant ainsi la seconde forme de résistance par les mots à l'oppression et à la provocation dont nous avons parlé plus haut. C'est ainsi qu'elle procède dans sa confrontation avec Yarie, la jeune sœur de Bouna quand celle-ci lui manque du respect.

En effet, quand Héra décide de récupérer l'auberge de Bouna pour les enfants de Maciré qui en sont les propriétaires légaux, elle n'ignore pas la mauvaise réputation de femme insolente que traîne Yarie qui est venue s'imposer sur les biens de son frère dès sa mort. Par deux fois, cette mauvaise réputation est mentionnée pour souligner le danger que court Héra en l'affrontant. Maciré, la première, avertit l'adolescente en ces termes : « *Yarie, [la sœur de Bouna], a encore moins de scrupules que lui. Elle est capable de piquer un scorpion.* » (Fofana, 2010 : 76-77). Et le narrateur confirme ce constat : « *Yarie n'était pas de celles qui lâchent facilement leur butin. On la disait cupide, manipulatrice et médisante, une réputation qui la faisait redouter et détester.* » (Fofana, 2010 : 85).

Face à une femme aussi dangereuse et qui n'a aucune autorité sur elle comme son père et Bouna, Héra ne peut que transformer son audace mêlée de sagesse à une audace agressive pour non seulement se faire entendre, mais également pouvoir se défendre contre son insolence. Ainsi, quand elle défend à Yarie de défaire ses bagages dans l'auberge qu'elle vient d'occuper et que celle-ci lui dit « *Qu'est-ce que tu racontes, sale pute ? Qui es-tu ?* » (Fofana, 2010 : 83), elle utilise les mêmes mots grossiers pour répondre afin de créer un scandale dans l'objectif de braquer la colère des clients assistant à la scène contre la femme et son défunt frère :

Tu l'as dit. Je suis une pute. Ton frère m'a vendue ici pendant huit mois. Mais il a vendu Maciré pendant dix ans. Elle a payé ce restaurant avec son cul. Certains, ici, le savent. [...] Aujourd'hui, Maciré est en prison et ses enfants vivent chez des étrangers qu'elle ne peut plus payer alors qu'ils pourraient habiter la maison de leurs parents. (Fofana, 2010 : 83).

Cette agressivité de l'adolescente n'est pas sans surprendre Garangué qui note une grande différence entre celle qu'il a connue des mois auparavant et celle qu'il voit maintenant, décidée à affronter des individus que des personnages plus âgés qu'elle redoute. Et avant même qu'elle n'aille affronter Yarie, le narrateur avait traduit le constat du forgeron en ces termes : « *Garangué nota qu'Hèra ne ressemblait plus du tout à la jeune fille soumise dont il avait ficelé le sexe. Il voyait en face de lui une adolescence si déterminée qu'il en oubliait parfois son âge.* » (Fofana, 2010 : 77).

À la différence de la résistance par les mots mais avec un ton calme et quelquefois ironique qui concernait à la fois des personnages masculins et féminins, la résistance agressive par des mots empreints de grossièreté ne concerne que des personnages féminins. Il est possible que l'auteur ait donné plus de hargne aux femmes parce que, subissant beaucoup plus la discrimination que les hommes, elles en ont plus besoin pour se défendre. En plus du personnage de Hèra, il faut parler de Sali et de Toumbou dont l'agressivité ne se limite à une simple défense mais incorpore la menace.

Sali subit souvent des brimades lorsqu'elle se retrouve en public. Si elle ne se défend pas toujours, considérant ces actes de provocation comme passagers et faciles à supporter avec un certain calme, elle montre quelquefois sa capacité à recadrer ses agresseurs. Par ces réactions, elle prouve que son calme, loin d'être une peur de l'autre, est tout simplement un signe de maîtrise de soi. Aussi la voit-on, malgré son handicap, tenir tête à Gassimou qui a un écart de langage avec elle. La scène se déroule au moment où l'homme vient auprès d'elle chercher Fotédi pour l'amener prendre la photo devant servir dans son projet de manipulation. Il trouve Sali en train de lire un journal. Elle lui parle d'Audrey Hepburn, une célébrité qui y figure, réputée pour ses nombreuses robes et paires de chaussures. Elle lui confie alors son regret de ne pouvoir obtenir même une seule paire de chaussures. Gassimou trouve son souhait ridicule et se moque : « *Des chaussures ? A quoi servent des chaussures quand on n'a pas de pieds pour marcher ?* » (Fofana, 2007 : 53).

Blessée, Sali réplique avec véhémence : « *A la même chose qu'un cerveau dans le crâne d'un imbécile.* » (Fofana, 2007 : 53).

Gassimou, qui ne s'attendait pas à une telle réaction de la part d'une femme aussi misérable et malade, est nerveux. Ne voulant pas continuer de discuter avec elle, il dit à Fotédi de le suivre. Mais Sali, décidée à défendre le simplet, s'interpose. Une nouvelle conversation s'engage où elle montre qu'elle sait autant être vulgaire devant ceux qui la provoquent, qu'elle peut être douce à l'égard de ceux qui la respectent. Ainsi, quand Gassimou lui dit : « *Je te conseille de surveiller ta langue.* » (Fofana, 2007 : 53), elle lui répond : « *Ne t'inquiète pas pour ma langue. Je l'ai mordue tant de fois qu'elle est devenue craintive. Mais moi j'ai toujours des envies d'insubordination.* » (Fofana, 2007 : 53).

Gassimou, face à cette femme qui se fait insolente au point de lui donner des leçons et de le réprimander sur ses mauvaises intentions d'utiliser un homme qui n'a pas tous ses esprits pour réaliser son ambition, pense qu'il faut procéder par l'intimidation pour la faire taire. Mais, plus il se montre virulent, plus la femme répond avec une grossièreté proportionnelle à la sienne, comme dans ce passage où il l'insulte et s'enorgueillit de ses liens de parenté avec Amara :

- Prends garde à toi, fille de castrat. Je suis le gendre d'Amara, le gendarme. [...]
- Fille de castrat ? Moi, fille de castrat ? Si j'avais des doigts, j'empoignerais tes noix et les écraserais d'une seule main. (Fofana, 2007 : 55).

Sali ne se limite pas à une simple réponse à l'insulte proférée par Gassimou. Elle y ajoute une menace représentée par le contenu même de sa réplique « écraser les noix » et le geste qui l'accompagne et qui intimide même Gassimou, comme on peut le noter dans ces propos du narrateur : « *Elle avait dit cela en serrant un poing imaginaire, et l'obscénité du geste fit courir un frisson sur la peau de Gassimou.* » (Fofana, 2007 : 55).

Avec Toumbou, la parole agressive atteint son point culminant dans la mesure où l'insolence devient pour elle un exutoire, un moyen d'extérioriser sa colère contre tous ceux qui la regardent comme un animal exotique ou ceux qui lui retirent injustement son statut de femme. Sa grossièreté est avant tout dirigée contre ceux qui la provoquent. Ainsi, quand, admise à l'hôpital avec Hawa, les femmes qu'elles y trouvent signifient aux médecins leur refus de cohabiter avec elles et rient d'elles, Toumbou leur impose le silence en leur lançant une injure qui les prend de court : « *Riez, sales putes, qui ne savez même pas qui est le père de votre avorton. Continuez et mon pied répondra à vos culs noirs.* » (Fofana, 2012 : 167), leur dit-elle.

Ces propos contiennent une menace à l'image de ceux de Sali mais que, comme cette dernière, elle ne peut pas la mettre à exécution ne disposant pas des membres que cela nécessite. L'objectif recherché par les deux femmes invalides est l'indignation de ceux auxquels elles s'adressent pour leur faire sentir le mal de l'injure dont elles sont victimes au quotidien.

Mais quelquefois, Toumbou n'attend pas d'être provoquée pour réagir. Voyant en chaque personnage qu'elle rencontre un détracteur potentiel, elle attaque la première comme elle le fait avec cette femme qu'elle traite de « pute » au marché de Kaléfou (Fofana, 2012 : 37) et qui rabat sa colère sur Hawa.

L'expression la plus aboutie de cette provocation se fait à l'occasion de l'annonce aux villageois de leur grossesse. Toumbou, qui a ainsi l'occasion de prouver qu'elle et sa sœur sont des femmes donne l'ordre à Hawa d'aller dans une cour où leurs congénères sont réunies pour les informer et les narguer. Arrivées là, elle leur lance : « *Laissez-nous passer, nous sommes enceintes.* » (Fofana, 2012 : 149).

Aussitôt les femmes se mettent à les questionner et à se moquer d'elles. Mais elles se ressaisissent quand, répondant à l'une d'entre elles qui demandait qui était le père de l'enfant, Toumbou les met dans l'embarras prenant la posture de quelqu'un qui fait une confidence par cette phrase : « *Je ne devrais pas le dire, [...] C'est le mari de l'une d'entre vous.* » (Fofana, 2012 : 150).

Sur le point de perdre la face, Toumbou et Hawa marquent un coup parce que cette réponse qui donne un ton d'humour à la conversation met les femmes mal à l'aise : elles se sentent insultées mais aucune n'ose réagir pour éviter qu'elles leur disent que c'est le mari d'une d'entre elles qui est l'auteur de la grossesse et s'humilier devant le groupe. A ce propos, le narrateur rapporte : « *Les femmes se regardèrent, stupéfaites. Elles n'avaient plus envie de rire. Même elles eussent aimé la battre pour ses propos. Pourtant, aucune d'elles n'osa le faire par peur d'attirer les soupçons sur son mari.* » (Fofana, 2012 : 150).

Cette attitude provocatrice de Toumbou est absurde et qu'elle le fait juste pour son plaisir. Mais en réalité, elle l'aide « *à supporter sa condition et les blessures que lui infligeaient les autres.* » (Fofana, 2012 : 32).

Certains personnages victimes de stigmatisation peuvent ainsi prendre leur problème à bras le corps et aller affronter ceux qui les privent de certains droits ou qui les humilient. Malgré le risque que cela comporte, certains d'entre eux vont à cet affrontement avec détermination et agressivité. Par la mise en scène de personnages qui ont ce profil, Libar Fofana représente dans la littérature ce que E. Goffman a remarqué dans la réalité quand il écrit : « *Au lieu de se faire tout petit, l'individu affligé d'un stigmate peut tenter d'aborder les contacts mixtes en affichant un air de bravade agressive.* » (Goffman, 1975 : 30).

Cependant, opposer une résistance audacieuse à l'entité qui stigmatise ou qui brime n'est pas une solution toujours envisageable. Il existe des situations où les risques encourus en cas d'affrontement sont élevés au point qu'il faut recourir à l'évitement, c'est-à-dire une stratégie qui consiste à fuir une situation inconfortable de confrontation. Selon Croizet et Leyens, l'évitement

est une stratégie individuelle qui vise à éviter les situations menaçantes pour le soi. En effet, lorsque l'on sait que dans un type particulier de situation, on risque d'être confronté à des préjugés relatifs à son groupe social, on peut décider d'éviter ces situations. (Croizet et Leyens, 2003 : 242).

La première forme d'évitement qu'utilisent les personnages fofanaens est la dissimulation qui consiste à « *effacer tout signe qui se trouve constituer un symbole de stigmate.* » (Goffman, 1975 : 112). Cette stratégie que ne peuvent adopter que les individus dont le stigmate est dissimulable est celle qu'utilisent essentiellement Bakari, héros de *Le Fils de l'arbre* (2004) et Tayoro, héros de *Nkōrō* (2005). Chacun d'eux se retrouve dans une situation de menace qui les oblige à dissimuler leur identité au risque d'encourir la colère de l'entourage ou même de mettre sa vie en danger. Cette dissimulation de l'identité passe par un changement de nom favorisé par les circonstances.

En effet, Bakari qui, dans un premier temps, doit fuir le mariage forcé auquel le soumet son oncle est obligé, pour échapper aux forces de défense et de sécurité de se faire passer pour un élève. En plus de la profession, il change de nom, devenant Soumaïla Diakité, pour faire disparaître toute trace de lui et éviter que ceux que son oncle a commis à sa poursuite le retrouvent. Ce changement d'identité est rendu possible par le fait qu'il est méconnu par ceux qu'il rencontre, pouvant ainsi leur mentir pour peu qu'il puisse faire preuve d'ingéniosité. De la même manière, à son retour au village, quarante années après, il se trouve dans une situation où il lui est possible de manipuler son identité et de se cacher sous les traits d'un vieil étranger pour que ses concitoyens ne reconnaissent pas le Bakari qui « a

abandonné et rejeté les siens ». Pour réussir sa dissimulation, il peut compter sur le temps : après quarante années d'absence, il n'est pas sûr de rencontrer quelqu'un capable de le reconnaître étant donné que ses parents directs sont morts ; la plupart de ceux qui vivent à Djoulabougou, à son retour, sont nés après son départ.

Tayoro aussi bénéficie des mêmes conditions favorables que Bakari. Accusé d'avoir assassiné le policier Morlaye, il trouve qu'il serait mieux protégé en étant informé de l'avancement des enquêtes sur le meurtre. Le lieu où il pense pouvoir obtenir des informations au quotidien, c'est la famille du défunt, à Kindia. Alors, il y va pour se faire adopter sous les traits d'un orphelin qui cherche du travail. Pour éviter tout soupçon, il prend le nom d'Abdoulaye.

Changer de nom est ainsi une stratégie efficace pour dissimuler son identité et échapper à la stigmatisation parce que, comme l'écrit E. Goffman, « *le nom [...] représente l'élément critique, car de tous les porte-identité⁷¹, il est semble-t-il, le plus généralement utilisé en même temps que le plus aisé à falsifier d'une certaine façon.* » (Goffman, 1975 : 75).

Une autre forme de dissimulation est le fait de jouer sur l'accoutrement. Ainsi, Bakari, pour échapper à ses poursuivants au moment de fuir son village est obligé de « *changer de vêtements.* » (Fofana, 2004 : 79-80).

Enfin, la dissimulation peut prendre la forme de l'adoption par un personnage de caractères différents de ceux qu'il possède réellement pour garder en secret un stigmate dont la révélation est lourde de conséquences. C'est notamment ce que fait Ramatoulaye, l'homosexuelle « *feign[ant] pour [les garçons] un intérêt qui éloigna d'elle ceux qui rêvaient d'une femme honnête.* » (Fofana, 2007 : 93).

A côté du changement de nom et de la dissimulation, il faut ajouter la fuite comme forme d'évitement. La fuite, dans son expression la plus simple, est le déplacement d'un lieu ouvert perçu comme menaçant vers un lieu fermé censé procurer de la protection. C'est ainsi que Hawa, un jour où Toumbou, prise de diarrhée, a laissé échapper des gaz de façon bruyante, se réfugie dans les latrines pour échapper aux badauds qui s'étaient mis à se moquer d'elles.

⁷¹ Goffman appelle *porte-identité* tout ce qui permet de caractériser un être comme individu ayant une personnalité propre (nom, aspect physique, traits moraux, etc.).

La fuite peut aussi prendre la forme d'un exil. Cet exil peut être intérieur ou extérieur. Il y a exil intérieur quand le personnage qui en est le sujet est amené à se déplacer d'un point à un autre dans le même pays. Les personnages concernés par ce type de déplacement sont : Bintou et son fils Youssoufou, Hawa (qui entraîne sa jumelle avec elle de Kôkouradji vers Kindia) et Tayoro, obligé de fuir dans Kindia pour échapper aux forces de l'ordre et aux miliciens.

L'exil extérieur lui, concerne le déplacement d'un personnage d'un pays donné vers un autre. Le seul cas qu'on peut noter dans les six romans de Libar Fofana est celui de Bakari. Sentant que le rapport de force dans son opposition avec son oncle n'est pas en sa faveur, le jeune homme quitte la Guinée pour aller en France en passant par la Côte d'Ivoire.

Quelle que soit la forme de fuite adoptée, si elle aboutit, elle représente une stratégie efficace d'évitement dans la mesure où elle dresse une barrière et abolit le contact entre l'individu et ceux qui cherchent à l'aliéner ou à le persécuter. A cet effet, F. Paravy écrit : « *on peut voir [la fuite] comme une réaction instinctive face aux contraintes subies* » (Paravy, 1999 :182) avant d'ajouter plus loin que « *le plus souvent, [la fuite] représente la révolte du personnage, usant de son pouvoir d'échapper malgré tout à ceux qui le persécutent.* » (Paravy, 1999 : 186).

La dernière forme d'évitement est le fait de se retenir d'aller dans un espace perçu comme porteur de menace pour l'individu ou symbolisant pour lui la perte de sa liberté. Cette forme est illustrée par la situation de Méïssa que sa mère n'envoie pas passer ses vacances en Guinée pour qu'elle ne subisse pas l'excision. Elle dit à Djanka : « *Il y a quelques années, mon père a insisté pour que j'aïlle dans son village avec ma mère, soi-disant pour saluer la famille. Ma mère a refusé car elle savait qu'une fois là-bas on me l'aurait aussitôt coupé.* » (Fofana, 2016 : 276).

La résistance et de l'évitement que pratiquent les personnages stigmatisés pour défendre leur liberté de choix et échapper à la stigmatisation et à la violence sociale sont des stratégies individuelles. Elles sont l'œuvre d'un seul personnage qui décide de les choisir en fonction des situations qu'il vit. Une stratégie à un caractère collectif s'ajoute à ces deux premières : le regroupement.

Dans les romans de Libar Fofana, en effet, certains marginaux trouvent la nécessité de s'unir pour mieux affronter les problèmes auxquels ils sont confrontés. Ce regroupement

permet à chacun d'eux de trouver du réconfort auprès de ses congénères et d'associer leurs maigres forces ou leurs maigres moyens pour s'en sortir. Cette forme de solidarité s'observe surtout chez les mendiants qui peuplent les romans de Libar Fofana. Dans *Le Cri des feuilles qui meurent* (2007), on les voit, à l'image des mendiants de *La Grève des battù* (1976) d'A. Sow Fall, se donner la main pour mieux organiser leur vie. Ils s'organisent en se regroupant dans un même espace appelé la *cour aux mendiants*. Là, ils s'associent pour trouver de quoi vivre, partageant tous ensemble les maigres provisions glanées çà et là au gré de leurs pérégrinations quotidiennes : « Ici [la cour aux mendiants], le partage est une règle non dite car tous vivent au jour le jour, dans l'incertitude du lendemain. » (Fofana, 2007 : 68).

En plus de partager leurs maigres moyens, les mendiants se supportent dans la douleur comme à l'occasion de la disparition de l'enfant de Sali. Alors que la police qu'elle a informée ne l'a pas prise au sérieux, tous les mendiants se mettent à son service sans se ménager pour aider à retrouver le bébé :

De temps en temps, l'un d'entre eux lui faisait le compte rendu de ses pérégrinations, d'un air gêné, conscient de la modestie de sa contribution. Plusieurs de ses congénères s'étaient mis à la recherche de l'enfant, scrutant les petits visages rieurs dans les bras de gamines ou les têtes endormies dans le dos des mamans. (Fofana, 2007 : 139).

Quand il s'avère que l'enfant est mort, ils sont encore là pour lui offrir des funérailles dignes de ce nom et soutenir Sali dans sa détresse. Leur soutien ne fait non plus défaut quand, craignant que quelque chose de mal soit arrivé à Fotédi, elle se tourne vers eux pour l'aider à le rechercher. Bien qu'il y ait un groupe d'entre eux qui refuse sa sollicitation, nombreux sont ceux qui l'assistent. D'ailleurs ce soutien sera d'une grande utilité : Gassimou, voulant tuer Fotédi dans la brousse pour faire disparaître toute trace des affaires louches qu'il faisait à Kindia et qui ont amené la mort de son cousin Dents-de-rat, est découvert et poursuivi par beaucoup de mendiants. Sentant qu'ils vont le rattraper, il frappe juste Fotédi d'un coup de bâton à la nuque avant de s'enfuir. La pression des mendiants l'empêche donc d'exécuter son plan de tuer le métis.

Ce soutien dont bénéficie Sali de la part des marginaux pendant ses périodes de difficulté rappelle ce qu'écrivent Croizet et Leyens au sujet de l'apaisement que procure aux individus stigmatisés le rapprochement avec ceux qui partagent la même situation qu'eux et la consolation qu'ils peuvent trouver auprès d'eux :

Une personne qui développe des relations interpersonnelles avec les autres membres du groupe stigmatisé peut se tourner vers ces derniers pour obtenir du support émotionnel lorsqu'elle est

confrontée à un évènement négatif. L'expérience des préjugés et de la discrimination est particulièrement susceptible de susciter cette recherche de support auprès des autres membres du groupe. (Croizet et Leyens 2003 : 83).

Il arrive aussi que la solidarité concerne des personnages discriminés pour un autre stigmate que la mendicité. Ainsi, Hawa et Toumbou, malgré leurs divergences d'opinions, finissent par unir leurs cœurs à la manière de leurs corps pour se défendre et se supporter dans leur douleur : « *Se sentant rejetées, elles se rapprochèrent l'une de l'autre. Face à ceux qui les excluaient, elles s'unirent à nouveau pour résister. Cette alliance tacite modifia la nature de leur lien. Il devint protecteur.* » (Fofana, 2012 : 31). Elles communient autour du bébé qu'elles portent ensemble et décident d'épouser toutes les deux Mamadi.

Dans *Le Diable Dévot* (2010), une ancienne prostituée (Héra) unit ses forces à celles d'un homme de caste, forgeron complètement fauché (Garangué) et d'un mécanicien au chômage et vivant dans les auberges (Morlaye) pour non seulement essayer de sauver Maciré arrêtée pour le meurtre de Bouna et entretenir ses enfants après sa mort, mais également pour surmonter les difficultés du quotidien.

Enfin, dans *Le Fils de l'arbre* (2004), d'une part, Bakari et son frère Siaka, tous deux des marginaux, s'épaulent mutuellement « *comme deux prisonniers se soutiennent en grattant au mur qui les sépare.* » (Fofana 2004 : 23) et d'autre part, Youssoufou et Bakari se plaisent chacun dans la compagnie de l'autre, trouvant un soulagement dans cette proximité qui les lie à cause du rejet dont tous sont victimes de la part des « Vertueux » :

Bakari songea que « les Vertueux » ne l'aimaient pas non plus, et cette pensée le porta à aimer cet homme qui partageait son sort. Les deux hommes s'observaient et se détaillaient, et Youssoufou, prenant pour de l'intuition ce qui n'était qu'un désir, sentait que l'étranger allait compter dans sa vie. Il en éprouvait un sentiment confus de reconnaissance émue qu'exaltait le regard bienveillant de Bakari. (Fofana, 2004 : 66).

Tels sont les stratégies qui aident les personnages stigmatisés du roman fofanaen à soutenir leurs efforts dans leur quête d'une valorisation de soi et à s'affirmer dans une société où ils subissent la discrimination, la violence et la dominance à cause de leur différence.

Ce chapitre montre qu'à côté de l'aide apportée par certains personnages « normaux » à ceux qui sont stigmatisés ou victimes de discrimination, il y a la volonté que ces derniers expriment pour s'affirmer. Il s'agit pour eux de montrer qu'ils font partie de cette société qui les met à l'écart et qu'ils y ont un rôle à jouer. La première attitude adoptée pour parvenir à cette réhabilitation personnelle est le renversement des figures d'autorités, celles-là même

qui dictent les règles qui ne sont pas en leur faveur. Ce renversement prend la forme d'une dénonciation du comportement négatif de personnages souvent vénérés pour l'image qu'ils incarnent. Ainsi, le père, le mari, l'imam, le griot sont des exemples de figures qui ne font plus autorité. Une fois que ces personnages qui sont perçus comme un frein à leur épanouissement sont discrédités et contestés, les individus marginalisés passent à une seconde attitude dans le processus d'affirmation de soi. Cette attitude consiste en un ensemble de comportements et d'actes allant de la valorisation de soi par l'acceptation de leur corps ou le refus de faire de la tare dont ils souffrent une infamie à la quête du savoir et d'un travail leur permettant d'avoir l'estime de l'entourage.

La dernière partie de ce travail avait pour objectif de montrer la réplique faite à la stigmatisation et au rejet dont sont victimes les personnages perçus comme abjects. Cette réplique qui permet de montrer la relativité de tout jugement prend la forme d'une déconstruction. Déconstruction de l'image négative attribuée à ces personnages par l'opinion dominante, déconstruction du discours de légitimation qui fonde ou accompagne la production de cette image. Cette déconstruction se présente avant tout comme un regard et un discours nouveaux attribuant des qualités positives à ceux qui étaient jusque-là considérés comme un rebut ou des personnages de la marge marqués du sceau du manque ou de l'étrangeté. Expriment la façon de voir de personnages « évolués » libres de tout préjugé et tolérants, recevant l'approbation du narrateur, ce point de vue flatte l'apparence physique de ceux dont le corps avait auparavant été perçu comme monstrueux. Il met également en valeur la qualité morale et intellectuelle de ces personnages ainsi que celles de marginaux rejetés à cause d'autres formes de stigmates que ceux touchant le corps. Ainsi, à un discours qui les marginalise et les retire parfois de la sphère humaine pour les animaliser ou les réduire en monstres qu'il faut éloigner, se substitue un autre qui leur restitue leur humanité et les valorise. Le lexique dépréciatif, les figures de rhétorique traduisant l'insulte, la violence, le rejet et l'indifférence dont ils font l'objet, cèdent la place à d'autres qui magnifient leur beauté et leur grandeur. Dès lors, débute un processus de réhabilitation de ces personnages de la marge en vue de leur réintégration dans une société qui ne les reconnaissait plus ou qui ne leur accordait pas la place qu'ils méritent. Cette réintégration débute par un mea culpa, par la reconnaissance d'un tort qui leur a été fait et cela, souvent, suite à un discours de sensibilisation prononcé par les personnages « évolués » ou suite à la désapprobation d'un acte perçu comme une forme d'intolérance ou d'injustice à l'égard de ces marginaux. Le mea culpa est suivi d'un rapprochement du marginal par un acte qui peut prendre la forme

d'une cérémonie organisée en son honneur pour symboliser sa « normalisation », une assistance pour un travail donné, une protection ou même une admiration.

La déconstruction du point de vue de l'opinion dominante passe aussi par une satire portée contre l'institution sociale. Celle-ci est accusée d'hypocrisie et d'intolérance pour avoir rendu possible la stigmatisation et la mise à l'écart de certains de ses membres tout en se taisant sur des pratiques et des comportements plus néfastes à sa stabilité, à la vie des faibles et à celle de ceux qui veulent vivre émancipés. Ce sont en premier lieu certaines coutumes de la société traditionnelle qui passent pour des fondements de l'organisation sociale qui sont prises pour cibles et représentées sous la forme d'instruments de coercition et de sources de problèmes déguisées sous les traits du bien. Ainsi, le mariage sans approbation de l'homme et de la femme, la polygamie, le lévirat, les pratiques occultes sont entre autres pratiques et réalités qui sont tancées avec acuité par nombre de personnages du roman fofanaen. À côté de ces pratiques, des comportements comme la nuisance aux couches vulnérables et l'hypocrisie sont dénoncés en second lieu.

Les coutumes et l'institution sociale qu'elles participent à organiser passées sous le coup de la critique, l'image de ceux qui en sont les garants subit une forte dégradation. Des figures comme le père, le mari, l'imam et le griot, censées incarner l'autorité dans le type de société mis en scène par le roman fofanaen sont représentées sous de mauvais traits avec humour. Ainsi, par la mise en avant de la parodie, l'écriture de Fofana, dans cette perspective de déconstruction, entre dans le cadre de l'écriture carnavalesque telle que décrite par M. Bakhtine (1970), (1978) analysant l'œuvre de F. Rabelais. Celle-ci élève le bas par la transfiguration du laid en beau (ce qui correspond à la revalorisation de l'image des personnages perçus comme abjects et à leur réhabilitation/réinsertion sociale) et rabaisse ce qui est élevé (dénonciation des coutumes considérées comme fondement de l'organisation sociale et des figures d'autorités qui se retrouvent parodiées).

Mais la remise en cause des structures et des figures sur lesquelles reposent l'organisation de la société perçue comme vecteur de stigmatisation est étroitement liée à une forme de révolte où les personnages perçus comme abjects revendiquent la liberté individuelle, l'épanouissement et le respect. Diverses stratégies sont mises en œuvre pour y arriver. En plus d'attitudes qui dénotent d'une valorisation de soi, diverses stratégies sont mises en œuvre pour tenter d'arriver à cette affirmation. La dissimulation devant le danger ou l'audace pour l'affronter quand cela est possible, la solidarité entre personnages

partageant un même stigmat, sont quelques-unes des mesures prises par ceux qui sont victimes de stigmatisation pour quitter leur condition d'objet et émerger comme sujets.

En somme, la deuxième partie a montré que la représentation des personnages perçus comme abjects sous les traits de motifs répulsifs dans le roman fofanaen peut se lire comme un symbole de la difficile construction de l'Etat démocratique en Afrique et le problème de l'émergence d'un sujet africain postcolonial. Cela est dû au fait que souvent, la structure du pouvoir qui y est présente est liée à une forme de commandement et de domination fondée sur l'arbitraire et la tyrannie. Cette dernière partie montre que ce type de pouvoir, bien qu'ayant encore une assise solide, est souvent bousculé dans son fonctionnement par des forces qui se révoltent et adoptent diverses attitudes pour aller vers le changement. Ce qui permet de voir en cette déconstruction aboutissant à une quête de l'affirmation de soi à l'œuvre chez Libar Fofana, une brèche ouverte dans la tyrannie, un signe d'espoir pour l'avènement de l'Etat de droit et de la démocratie ainsi que l'émergence d'un véritable sujet africain postcolonial. Aussi, pourrait-on voir par exemple en ces personnages « évolués » de la société du roman qui luttent contre les préjugés et l'intolérance, l'effort de certaines organisations non gouvernementales et de la société civile pour le respect de la loi et la lutte contre l'arbitraire. On pourrait aussi voir dans la dissimulation adoptée par certains personnages perçus comme abjects pour échapper à la stigmatisation, l'effort du « postcolonisé » pour se jouer de ce que A. Mbembe appelle « [le] *fétiche (mode sur lequel cherche à s'institutionnaliser le commandement)*. » (Mbembe, 2020 : 187).

CONCLUSION

Ce travail portant sur le déploiement de l'abject comme personnage dans l'œuvre de Libar Fofana a permis de noter l'inscription de cet auteur dans la tendance générale de témoignage et de dénonciation qui caractérise majoritairement l'écriture des romanciers guinéens. En mettant au centre de sa préoccupation la discrimination et l'exclusion dont sont victimes des personnages perçus comme abjects à cause de leur différence, il tente de cerner les mécanismes qui sous-tendent ce phénomène et se positionne comme un défenseur de la cause de ces victimes de l'intolérance et des préjugés d'une société encore fortement marquée par les traditions que certains de ses personnages dénoncent. Pour mettre en exergue ce conflit qui se noue autour du personnage abject et de l'arbitraire lié à la stigmatisation, son écriture se veut à la fois agressive et dépouillée de toute pudeur par son rejet des coutumes, les blasphèmes qui la parcourent et l'évocation de sujets encore tabous dans la société guinéenne comme l'homosexualité. Elle oppose à cet effet deux perceptions : le point de vue de l'opinion dominante qui cherche à établir une frontière entre le normal et l'abject, et le point de vue qui se veut réaliste et porteur de renouveau par son refus de prendre pour fondements les préjugés qu'il se charge de déconstruire.

Pour mettre en exergue cette écriture en contre point à l'œuvre chez Libar Fofana, notre travail a consisté avant tout à poser les bases de l'analyse à effectuer. Ainsi, dans la première partie, l'attention s'est portée, en premier lieu, sur la recension de l'écrit relative aux éléments clés de la thèse, c'est-à-dire sur Libar Fofana, l'abject et l'abjection. Cette recension a permis de noter le peu d'informations disponibles sur Libar Fofana, l'auteur, et son œuvre n'ayant pas fait l'objet d'une importante étude. Les quelques informations obtenues sur lui ainsi que la lecture de ses six romans constituant notre corpus a tout de même permis de noter qu'il est un auteur engagé mettant au centre de sa préoccupation les problèmes dont souffre sa patrie, voire son continent. Son parcours d'exilé, les thèmes qu'il aborde et son écriture qui bouscule les codes ainsi que la facture de son œuvre qui lui a valu un prix littéraire, permettent de noter des similitudes entre lui et des écrivains guinéens plus connus comme Laye Camara, W. Sassine, T. Monénembo et A. Fantouré ainsi que d'autres écrivains africains qui mettent au centre de leur œuvre la condition humaine.

La recension de l'écrit sur le sujet de l'abject et l'abjection, terme qui en dérive et dont il est souvent lié a été élargie aux notions périphériques de maladie, de marge/marginalité,

de grotesque et d'horreur. Cette recension s'est penchée sur des ouvrages généraux, des études critiques ainsi que des articles. Elle a (en privilégiant, quand cela a été possible, les études portant sur la littérature africaine) permis de noter l'existence de nombreux travaux sur ces notions ayant pour éléments communs le lien à un écart à la norme, l'étrangeté et un caractère double. Il a été noté l'intérêt de ces travaux pour l'établissement du profil du personnage abject et pour l'analyse de la perception que la société a de celui-ci, éléments qui font l'objet de cette thèse. L'examen de ces travaux a permis, en partant de leurs limites, de préciser le problème de recherche de cette thèse en soulevant les questions, en fixant ses objectifs et en posant ses hypothèses.

En second lieu, la première partie s'est intéressée au cadre théorique et au cadre conceptuel pour donner une orientation claire du travail par l'indication des champs théoriques lui servant de base d'interprétation des données recueillies du corpus et la définition des concepts clés du sujet de recherche. Ainsi, le cadre théorique a permis de décrire et de dire l'intérêt, pour ce travail, de convoquer la sociocritique selon la perspective de C. Duchet comme approche principale et l'interactionnisme comme approche secondaire. L'avantage de la sociocritique est qu'elle est un mode de lecture de l'œuvre littéraire qui, tout en tenant compte des acquis importants en matière d'analyse textuelle apportés par le courant immanentiste (narratologie, sémiotique, linguistique textuelle), prend en compte sa socialité. Elle analyse les conflits qui se nouent dans l'œuvre et met un rapport entre société du roman et société hors textuelle, montrant l'impact de la structure de cette dernière sur la première. Quant à l'interactionnisme symbolique, approche souvent en usage en sociologie et en psychologie sociale, elle offre un éclairage sur la manière dont naît la stigmatisation, conséquence de la perception de certains personnages comme abjects, à travers l'analyse de l'interaction entre ceux-ci et ceux qui se pensent comme normaux. Elle s'offre aussi comme un cadre efficace d'interprétation de la réaction des victimes de stigmatisation lors de cette interaction.

Pour ce qui est du cadre conceptuel, il a été question de voir d'abord comment l'abject passe d'une notion à valeur morale et absolue à un concept recouvrant un type particulier de personnage caractérisé par la marginalité, par l'écart à une norme. Ce qui a abouti à la saisie des traits qui définissent ce personnage. Après l'abject, l'abjection a été définie et l'accent a été mis sur le fait que pour cette thèse, elle désigne surtout l'action de rejet dont est victime le personnage perçu comme abject. Elle est synonyme de stigmatisation et de

marginalisation. Enfin, les éléments à travers lesquels les traits caractéristiques du personnage abject peuvent être relevés ont été répertoriés en s'appuyant sur les modes d'étude du personnage présentés par des auteurs comme P. Hamon et V. Jouve. Mais c'est surtout la méthode de ce dernier auteur qui a retenu l'attention par le fait que, plus compatible à notre approche théorique principale, elle fait de l'étude du personnage une collaboration entre le lecteur et le texte. De ce fait, l'onomastique, les figures de style, les adjectifs appréciatifs, sont entre autres éléments de description à interpréter pour saisir ces traits.

La deuxième partie de la thèse s'est attelée à montrer la manière dont se construit la stigmatisation du personnage abject dans son rapport avec les autres. On a pu noter que cette construction est fondée sur des normes ancrées dans la société, auxquelles des individus se réfèrent pour taxer d'autres d'anormaux, de non conformes à un idéal. Sur cette base, nous avons pu répertorier un certain nombre d'attributs qui font d'un individu un personnage perçu comme abject et provoquent sa discrimination, voire son exclusion (son abjection donc) au sein d'un groupe. Ces attributs se rapportent à la fois à des traits physiques perceptibles sur un corps porteur de handicap, d'une difformité, à une maladie qui provoque chez l'entourage la honte ou la peur de la contagion, à des considérations plus subjectives comme l'origine sociale (la naissance et la caste), au genre, à la manière de penser ainsi qu'aux conditions économiques et aux métiers pratiqués (telle que la prostitution).

Ce qui ressort de l'analyse de la situation de ces individus marqués par la différence dans une société faite d'intolérance et de préjugés, est leur confrontation à un discours négatif tenu à leur encontre ainsi qu'à des comportements dénotant d'une hostilité à leur égard. Pour rendre compte de cette stigmatisation à laquelle ils font face, Libar Fofana fait un large usage de la focalisation interne. Cette technique narrative permet de créer une prise de distance critique pour dénoncer le regard que l'opinion dominante porte sur eux à travers un lexique dépréciatif, des métaphores et des hyperboles tendant à les rapprocher à de monstres hideux dont il faut s'éloigner ou qu'il faut punir. Aussi, le point de vue des « normaux » sur les personnages qu'ils marginalisent ne montre pas que la haine et l'intolérance envers eux : il met en évidence le fait que la discrimination de certaines catégories comme les femmes ou les individus issus de castes est motivée par une volonté de légitimer une domination.

Mais l'on ne peut parler de stigmatisation sans la rattacher à un espace et à un temps déterminés. Aussi avons-nous analysé également la manière dont Libar Fofana construit un

chronotope rendant compte de ce phénomène. Il ressort de cette analyse que l'espace construit par l'auteur produit un effet de réel par l'utilisation de noms de lieux réels et leur description conforme à une réalité hors textuelle que le lecteur averti peut facilement identifier ; il souligne surtout, à travers les discours qui l'entourent et la symbolique de son organisation, le clivage qui existe entre « normaux » et « abjects » : il existe ainsi un espace « pur » rattaché aux premiers et un espace « impur » qui définit métonymiquement ceux qui l'occupent comme des parias. Cet espace, parce qu'il figure le rejet des individus considérés comme abjects, est celui de la misère, de l'enfermement et de la souffrance même s'il joue quelquefois le rôle d'adjuvant, fonctionnant comme un refuge, une sorte d'espace palliatif pour ces individus chassés du centre par ceux qui les discriminent, les excluent, voire les traquent. L'analyse du temps montre la même réalité : les époques dans lesquelles s'inscrit le récit fofanaen épousent les contours des réalités historiques de la Guinée. Aussi, le traitement subi par les individus stigmatisés selon ces époques ainsi que leurs situations dans les moments de la journée montrent des conditions identiques à leur rapport à l'espace. Ils sont protégés, traqués ou laissés dans l'indifférence par les autorités en fonction de leurs stigmates ou en fonction des époques. Ils se sentant menacés, en sécurité ou à l'aise selon qu'il fasse jour ou nuit. Dans tous les cas ils entretiennent un rapport complexe au temps qui leur apparaît le plus souvent comme un opposant et quelquefois comme un adjuvant.

Cependant, la troisième partie de cette thèse a permis de noter le manque de consensus autour de l'image du personnage abject. Si la majorité, l'opinion dominante se fonde sur des principes, des normes et des préjugés pour stigmatiser certaines identités minoritaires parce qu'elles les dérangent, il y en a qui pensent que cette perception est erronée et qu'il faut plutôt voir en ces individus des humains semblables aux autres, avec leurs qualités et leurs défauts. Dès lors, on assiste à une redéfinition du personnage abject et à une révolte contre l'ordre établi. Cette révolte fustige la stigmatisation et donne la latitude à ceux qui sont stigmatisés de réagir à leur situation. La nouvelle manière de voir le personnage abject est ainsi une inversion opérée par Libar Fofana pour déconstruire le point de vue de l'opinion dominante. Cette déconstruction de la figure de l'abject qui utilise la satire comme principale ressource capable de rendre compte de la subversion des normes a été abordée sous trois angles.

Le premier consiste en l'expression d'un point de vue sur la nature des personnages stigmatisés, différent de celui qui avait été pris en compte dans la deuxième partie. Ainsi, à

l'opposé d'une image négative donnée à ces individus victimes de discrimination et d'exclusion par l'opinion dominante, Libar Fofana l'embellit par une description de leurs traits physiques, moraux et psychiques les valorisant. Ce nouveau point de vue rend compte de la perception de personnages qui tiennent compte de la réalité telle qu'elle se donne à voir et non une réalité filtrée par le poids des préjugés et des clichés. Il est aussi celui des personnages qui ont su s'en libérer et ont reconnu leurs erreurs. Ces personnages, pour montrer leur acceptation de rendre aux individus perçus comme abjects leur humanité qui leur avait été retirée, posent envers eux des actes positifs allant de la compassion à la protection contre la discrimination et la violence de l'entourage ou encore à leur intégration à des structures leur permettant de s'émanciper comme l'école.

Le second angle de la déconstruction en un violent réquisitoire contre des pratiques courantes de la société traditionnelle tels que le mariage forcé et précoce, la polygamie, les pratiques occultes parce que jugées rétrogrades ainsi que l'injustice des puissants à l'égard des faibles. Ce sont ces éléments et les individus qui en sont les auteurs qui méritent désormais d'être qualifiés d'abjects dans la mesure où ils freinent l'épanouissement de l'individu et sacrifient son bonheur au nom d'intérêts égoïstes.

Le troisième angle de la déconstruction est orienté vers le travail opéré par les personnages victimes de discrimination et de rejet pour se constituer en sujets dont le point de vue compte dans la sphère sociale. Ceci a amené à examiner d'abord la manière dont les figures d'autorité sur lesquelles repose la force de certaines pratiques subissent un renversement par la remise en cause de leur statut de personnages incontournables et dignes du respect le plus absolu. Le travail s'est ensuite penché sur des actes posés par les individus discriminés pour valoriser leur identité personnelle, mettre en avant leur vision de la vie avant de terminer par l'examen des stratégies qu'ils adoptent pour y arriver ou pour se défendre des provocations et de la volonté de domination des « normaux ».

Dans la mise en place de cette déconstruction, des techniques d'écriture que M. Bakhtine (1970) et (1978) reconnaît chez François Rabelais sont en usage chez Fofana. Ainsi, d'un côté, la réhabilitation de l'image des personnages perçus comme abjects relève d'un réalisme grotesque qui ne se contente pas de montrer le côté répulsif de certaines figures mais les élève à la fin. De l'autre, le renversement des figures d'autorité relève de l'écriture carnavalesque qui, sous le mode de l'humour et du rire, parodie les figures d'autorité en les tournant en ridicule pour les rabaisser.

Au demeurant, le déploiement de la figure du personnage abject dans l'œuvre de Libar Fofana se lit comme un conflit entre une instance dotée d'un pouvoir fondé sur la domination par l'arbitraire et une autre qui, à défaut d'annihiler ce pouvoir, cherche à en limiter les abus par diverses stratégies. Pour cette raison, on a pu voir dans l'œuvre de Libar Fofana, en s'appuyant sur les thèses d'Achille Mbembe sur l'imaginaire coloniale et les enjeux du pouvoir en « postcolonie », un conflit autour de l'édification de l'Etat de droit et de la démocratie en Afrique ainsi que la problématique de l'émergence d'un sujet africain postcolonial. Si dans l'exercice du pouvoir, il existe des pratiques héritées des traditions et de la colonisation qui retardent l'atteinte de ces idéaux, la contestation est signe d'espoir et montre que la lutte pour y arriver est en cours.

Ce travail ne prétend pas être exhaustif car, dans l'analyse de cette tension qui tourne autour de l'abject, il reste des domaines qui peuvent faire l'objet d'autres recherches. Parmi ces domaines, il y en a un qui est particulièrement intéressant et d'actualité : il s'agit du lien entre abject et figure du migrant que Libar Fofana aborde d'ailleurs dans son dernier roman. Ainsi, d'autres chercheurs pourraient, dans une perspective comparatiste, examiner ce lien tel qu'il est représenté dans ce roman et ceux d'autres écrivains qui traitent du thème de la migration comme Fatou Diome et Alain Mabanckou.

BIBLIOGRAPHIE

1- Corpus

FOFANA, L. M. (2004), *Le Fils de l'arbre*, Paris : Gallimard.

FOFANA, L. M. (2005), *Nkoro*, Paris: Gallimard.

FOFANA, L. M. (2007), *Le Cri des feuilles qui meurent*, Paris : Gallimard.

FOFANA, L. M. (2010), *Le Diable Dévot*, Paris : Gallimard.

FOFANA, L. M. (2012), *L'Etrange rêve d'une femme inachevée*, Paris : Gallimard.

FOFANA, L. M. (2016), *Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va*, Paris : Gallimard.

2- Autres romans et nouvelles

ALATA, J. P. (1994), *Aminata ou le viol de l'innocence*, Paris : L'Harmattan.

ARCAN, N. (2001) [2002], *Putain*, Paris : Seuil.

ARCAN, N. (2004), *Folle*, Paris : Seuil.

ARCAN, N. (2007), *A ciel ouvert*, Paris : Seuil.

ATTOUMANI, N. (2000), *Nerf de bœuf*, Paris : L'Harmattan.

BA, M. (1961), *Une si longue lettre*, Dakar-Abidjan : NEA.

BA, M. (1982), *Un Chant écarlate*, Dakar-Abidjan : NEA.

BAH, D. (2006), *On m'a volé mon enfance*, Paris : Anne Carrière.

BALDE, S. (1985), *Djaloo à l'autre*, Paris : Pensée Universelle.

BARRY, K. (1988), *Kesso, Princesse Peule*, Paris : Seghers.

BARRY, M. (2000), *La petite peule*, Paris : Mazarine.

BOTO, E. (1954), *Ville cruelle*, Paris : Présence Africaine.

BOUDJEDRA, R. (2003), *Les Funérailles*, Paris : Grasset et Fasquelle.

BUTOR, M. (1962), *Mobile. Etude pour une représentation des Etats-Unis*, Paris : Gallimard.

- BUTOR, M. (1965), *6 810 000 litres d'eau par seconde. Etude stéréophonique (Niagara)*, Paris : Gallimard.
- CAMARA, L. (1953), *L'Enfant Noir*, Paris : Plon.
- CAMARA, L. (1965), *Le Maître de la parole*, Paris : Plon.
- CAMARA, L. (1966), *Dramouss*, Paris : Plon.
- CELINE, L. F. (1932), *Voyage au bout de la nuit*, Paris : Denoël & Steele.
- CELINE, L. F. (1936), *Mort à crédit*, Paris : Denoël.
- CELINE, L. F. (1936), *Mea culpa*, Paris : Denoël & Steele.
- CELINE, L. F. (1944), *Guignol's band*, Paris : Denoël.
- CELINE, L. F. (1964), *Le Pont de Londres/Guignol's band II*, Paris : Gallimard.
- CELINE, L. F. (1969), *Rigodom*, Paris : Gallimard.
- DAFFE-ANN, B. (2004), *Le mariage par colis*, Paris : L'Harmattan.
- DESPENTES, V. (1999), *Baise-moi*, Paris : J'ai lu.
- DIALLO, A. F. (2004), *Les cauris de grand-mère*, Paris : L'Harmattan.
- DIOME, F. (2003), *Le ventre de l'Atlantique*, Paris : Anne Carrière.
- DOSTOIEVSKI, F. (1880), *Les Frères Karamazov*, Moscou-Saint-Pétersbourg : Le Messager russe.
- FALL, M. (1967), *La Plaie*, Paris : Albin Michel.
- FANTOURE, A. (1972), *Le Cercle des Tropiques*, Paris : Présence Africaine.
- FANTOURE, A. (1979), *Le Récit du cirque... de la Vallée des Morts*, Paris : Présence Africaine.
- HUGO, V. (1829), *Le dernier jour d'un condamné*, Paris : Charles Gosselin.
- HUGO, V. (1862), *Les Misérables*, Paris : Albert Lacroix.
- KAMARA, L. (1991), *Safrin ou le duel au fouet*, Paris : Présence Africaine.
- KAFKA, F. (1915), *La Métamorphose*, Leipzig : Kurt Wolff.

- KAFKA, F. (1919), *La Colonie pénitentiaire*, Leipzig : Kurt Wolff.
- KING, S. (1987), *Thinner* [La Peau sur les os], Paris : Albin Michel.
- KOUROUMA, A. (1968), *Les Soleils des indépendances*, Montréal : Presses de l'UQAM.
- KOUYATE, S. B. (1963), *Sous l'orage*, Paris : Présence Africaine.
- LABOU TANSI, S. (1979), *La vie et demie*, Paris : Présence Africaine.
- LAUTREAMONT, C. de (1869), *Les Chants du Maldoror*, Paris : Albert Lacroix.
- MONENEMBO, T. (1979), *Les Crapauds-brousse*, Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (1985), *Les Ecailles du ciel*, Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (1991), *Un rêve utile*, Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (1993), *Un Attiéké pour Elgass*, Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (1996), *Pelourinho*, Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (1997), *Cinéma*, Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (2000), *L'Aîné des orphelins*, Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (2008), *Le roi de Kahel*, Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (2012), *Le Terroriste noir*, Paris : Seuil.
- MONENEMBO, T. (2016), *Bled*, Paris : Seuil.
- NDOYE, M. (1990), *De vous à moi*, Paris, Présence Africaine.
- NIANE, D. T. (1960), *Soundjata ou l'épopée Manding*, Paris : Présence Africaine.
- NJAU, R. (1975), *Ripple in the Pool*, London : Heinemann.
- NWAPA, F. (1986), *This is Lagos and Other Stories*, Enugu, Nigeria, Tana Press, LTD.
- PALAHNIUK, C. (2006), *Lullaby* [La Berceuse], Paris : Gallimard.
- SACKO, B. (1976), *Dalanda : Ou la fin d'un amour*, Dakar-Abidjan : NEA.
- SARTRE, J. P. (1947), *Les mouches*, Paris : Gallimard.

- SASSINE, W. (1972), *Le jeune homme de sable*, Paris : Présence africaine.
- SASSINE, W. (1973), *Saint Monsieur Baly*, Paris : Présence Africaine, coll. Ecrits.
- SASSINE, W. (1980), *Wirriyamu*, Paris : Présence Africaine.
- SASSINE, W. (1985), *Le Zéhéros n'est pas n'importe qui*, Paris : Présence africaine.
- SASSINE, W. (1998), *Mémoire d'une peau*, Paris : Présence africaine.
- SOW FALL, A. (1979), *La grève des battù*, Dakar-Abidjan : NEA.
- SOW FALL, A. (1982), *L'Appel des arènes* : Dakar : NEA.
- STRAUB, P. (1980), *Shadowland*, Paris : J'ai lu.
- TCHAK, S. (2004), *La fête des masques*, Paris : Gallimard.
- WARNER-VIEYRA, M. (1982), *Juletane*, Paris : Présence Africaine.

3- Ouvrages généraux et ouvrages spécialisés

3-1 Sur la psychanalyse, l'abject, l'abjection, la marginalité et la stigmatisation

- ANDERSON, L., SNOW, D. A. et CRESS, D. (1994), « Negotiating the Public realm: Stigma Management and Collective Action Among the Homeless », in *The Community of the streets*, edited by L. LOFLAND and S.E. CAHILL, Greenwich, CT: JAI press, p. 121-143.
- ANDERSON, L. et SNOW D. A. (2001), « L'exclusion sociale et le soi : une perspective d'interactionnisme symbolique » in *Sociologie et sociétés*, vol. 33, n°2, p. 13-27.
- BAILLARGEON, M. (2007), « Entre le péril et l'affirmation de soi : un jeu dangereux. L'abject dans *Baise-moi* de Virginie Despentes », *Postures*, Dossier « L'infect et l'odieux », n°9, p. 37-47.
- BATAILLE, G. (1970), « L'abjection et les formes misérables », dans « Essais de sociologie », *Œuvres complètes*, vol. II : Ecrits posthumes 1922-1940, Paris : Gallimard, p. 217-221.
- BAUER, S. (2012), « Avant-propos : poétiques du corps dans la littérature américaine contemporaine », *Revue française d'études américaines*, n° 132, p 3 à 8.
- BOHMISCH, S. (2010), *Le jeu de l'abjection*, Paris : L'Harmattan.

- CHEVALIER, B. et MARTINACHE, I (2017), *Déviance et contrôle social*, Paris : Boréal.
- CROIZET, J. C., LEYENS, J. P (2003), dir, *Mauvaises réputations. Réalités et enjeux de la stigmatisation sociale*, Paris : Armand Colin.
- DERICQUEBOURG, R. (1989), « Stigmates, préjugés, discrimination dans une perspective psychosociale », in *Etudes inter-ethniques*, Université de Lille 3, P.65-74.
- DOUGLAS, M. (1971), *De la souillure*, Paris : Maspero.
- FOUCART, J. (2010/2) « Monstruosité et transversalité. Figures contemporaines du monstrueux », *Pensée plurielle* (n° 24), p. 45-61, Bruxelles : De Boeck Supérieur.
- FOUCAULT, M. (1972), *Histoire de la folie à l'Âge classique*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1975), *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Paris : Gallimard.
- FOUCAULT, M. (1999), *Les anormaux, Cours au Collège de France 1975-1976*, Paris : Seuil-Gallimard.
- FREUD, S. (1935), *Cinq psychanalyses*, Paris : Gallimard.
- GOFFMAN, E. (1959) [1973], *Asiles. Etudes sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, Paris : Les Editions de Minuit.
- GOFFMAN, E. (1968) [1975], *Stigmates, les usages sociaux des handicaps*, Paris : Les Editions de Minuit.
- GREEN, A. (1973), *Le Discours vivant. La conception psychanalytique de l'affect*, Paris : PUF.
- HERSCHBERG A. P. (1980), « Problématique du cliché », in *Poétique*, n°43, Paris, Seuil, p.334-345.
- JAHODA, M. (1964), « Stereotype », *A Dictionary of the Social Sciences*, London, Tavistock Publications.
- KRISTEVA, J. (1980), *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Seuil.
- LACAN, J. (1966), *Ecrits*, Paris : Seuil.
- LACAN, J. (1973), *Le Séminaire*, Paris : Seuil.

LACAN, J. (1975), *De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité*, Paris : Seuil.

3-2 Sur le genre, le féminisme et l'affirmation de soi

BEAUVOIR (DE), S. (1976) [1949], *Le deuxième sexe*, tome 1, Paris : Gallimard, coll. « folio essais ».

BUTLER, J. (1990) *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, Paris : La Découverte.

CHARMAZ, K. (1991), *Good Days, Bad Days: The Self in chronic Illness and Time*, New Brunswick, NJ, Rutgers University Press.

DERBER, C. (1979), *The Pursuit of Attention: Power and Individualism in Everyday Life*. New-York, Oxford University Press.

HERMAN, N. J. (1993), « Return to Sender: Reintegrative Stigma-Management Strategies of ex-Psychiatric Patients », *Journal of Contemporary Ethnography*, vol. 22, n° 3, p. 295-330.

LYOTARD, J. F. (1979), *La condition postmoderne*, Paris : Minit.

VENTER, C. M. (1995-1996) « Community Culture and Tradition: Maintaining Male Dominance in Conservative Institutions. » *Journal of Law and Religion*, 12,1.

YAGUELLO, M. (1978), *Les mots et les femmes*, Paris: Payot, coll. « Langage et sociétés. »

3-3 Critique littéraire

AMOSSY R. et HERSCHBERG A. P. (1997), *Stéréotypes et clichés*, Paris : Nathan.

BACRY, P. (1992), *Les figures de style*, Paris : Belin.

BAKHTINE, M. (1970), *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la renaissance*, Paris : Gallimard.

BAKHTINE, M. (1978), *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.

BARBERIS, P. (1990), « La sociocritique », in BERGEZ, D. (dir.), *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris : Bordas, p.121-153.

- BARTHES, R. (1968), « La mort de l'auteur », *Mantéïa* n°5, p. 61-67.
- BARTHES, R. (1975), *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil.
- BARTHES, R. (1984), *Le bruissement de la langue*, Paris : Seuil.
- BERGEZ, D. (1990), dir., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris : Bordas.
- BOURNEUF, R. (1970). « L'Organisation de l'espace dans le roman ». *Études littéraires*, Volume 3, numéro 1, Québec : Presses de l'Université Laval, p.77-94.
- DELCROIX, M. et HALLYN F., (1987), dir., *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Bruxelles : Duculot.
- DUFAYS, J. L. (1994), « Stéréotype et littérature. L'inéluctable va-et-vient », in Alain Goulet (dir.), *Le stéréotype. Crises et transformations*, Actes du colloque de Cerisy-La-Salle, Presses universitaires de Caen, p.77-89.
- ENTREVERNES (d'), G. (1979), *Analyse sémiotique des textes*, P.U.L.
- FOREST, P et SZKILNIK, M. (2005), dir, *Théorie des marges littéraires*, Nantes : Editions Cécile Défaut.
- GENETTE, G. (1972), *Figures III*, Paris : Seuil.
- GOLDENSTEIN, J. P. (1989), *Pour lire le roman*, Bruxelles : De Boeck-Duculot.
- GREIMAS, A. J., (1973b), « un problème de sémiotique narrative : les objets de valeur », *Langages*, N°31, p.13-35
- HAMON P. (1984), *Texte et idéologie*, Paris, PUF
- JAUSS, H. R. (1978) « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », Pour *une esthétique de la réception*, Paris : Gallimard p. 21-80.
- KOVACS, I. (2006), *Introduction aux méthodes des études littéraires*, Budapest : Bolcsész Konzorcium.
- MAINGUENEAU, D. (1993), *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, 3^e éd. revue et augmentée, Paris : Dunod.

MAINGUENEAU, D. (1993), *Le contexte de l'œuvre littéraire. Énonciation, écrivain, société*, Paris : Dunod.

NOILLE-CLAUZADE, C. (2005), « Rhétorique de la marge », in FOREST, P et SZKILNIK, M. (dir.), *Théorie des marges littéraires*, Nantes : Editions Cécile Défaud, p. 39-58.

PATILLON, M. (1974), *Précis d'analyse littéraire, I. Structures et techniques de la fiction*, Paris : Nathan.

REUTER, Y. (2007), *L'analyse du récit* Paris : Armand Colin.

RIFFATERRE M. (1971) « Le cliché dans la prose littéraire », in *Essais de stylistique structurale*, Paris, Flammarion, pp. 161-181.

3-3 Sur la sociocritique et l'interactionnisme symbolique

CROS, E. (2003), *La sociocritique*, Paris : L'Harmattan,

DUCHET, C. (1979), *Introduction à la sociocritique*, Paris : Nathan.

GOFFMAN, E. (1956) [1973], *La présentation de soi*, Paris : Les Editions de Minuit.

MAHIEU, R. (1987), « La sociocritique comme pratique de lecture », in DELCROIX, M. et HALLYN F. (dir.) *Introduction aux études littéraires, méthodes du texte*, Bruxelles : Duculot, p. 295-305.

MITTERRAND, H. (1980), *Le discours du roman*, Paris, P.U.F.

NIZET, J. et RIGAUX, N. (2014), *La sociologie de Erving Goffman*, Paris : La découverte.

ROBIN R. (1992), « Pour une socio-critique de l'imaginaire social », in NEEFS Jacques, ROPARS Marie-Claire (dir), *La politique du texte. Enjeux sociocritiques*, Paris, Presses Universitaires de Lille, p.95-121.

3-4 Sur le personnage

ECO, U. (1985), *Lector in fabula*, Paris : Grasset.

HAMON, P. (1972), « Pour un statut sémiologique du personnage », *Littérature*, N° 6, p. 86-110.

ISER, W. (1975), *L'acte de lecture : théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles : Pierre Mardaga.

JOUVE, V. (1992), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris : PUF.

JOUVE, V. (1992), « Pour une analyse de l'effet personnage dans le roman » *Littérature* N° 85, *Forme, difforme et informe*, p. 103-111.

MAURIAC, F. (1933), *Le romancier et ses personnages*, Paris : Corrêa.

PICARD, M. (1986), *La lecture comme jeu*, Paris : Minuit.

PICARD, M. (1989), *Lire le temps*, Paris : Minuit.

3-5 Sur la littérature, la culture et la politique africaines

BARDOLPH, J. (1994), dir, *Littérature et maladie en Afrique*, Paris : L'Harmattan.

BISANSWA, J. K. (2009), *Roman africain contemporain : fictions sur la fiction de la modernité et du réalisme*. Paris : Honoré Champion.

BODO, B. C., COULIBALY, M. et KAMAGATE, B. (2016), dir, *Les Ecritures de l'horreur en littératures africaines*, Paris : L'Harmattan.

CHEVRIER, J. (1994), « Malades et infirmes dans l'œuvre romanesque de Williams Sassine », in BARDOLPH, J. (dir,) *Littérature et maladie en Afrique*, Paris : L'Harmattan, p. 173-188.

COULIBALY, A. (2010), *Des techniques aux stratégies d'écritures dans l'œuvre romanesque de Tierno Monénembo*, Paris : L'Harmattan.

COULIBALY, A. (2017), *Le postmodernisme littéraire et sa pratique chez les romanciers francophones en Afrique noire*, Paris : L'Harmattan.

DABLA, S. (1986), *Nouvelles écritures africaines. Romanciers de la Seconde Génération*, Paris : L'Harmattan.

DERIVE, J. (1994), « Représentation et fonction de la maladie dans les récits oraux de quelques sociétés d'Afrique noire », in BARDOLPH, J. (dir,) *Littérature et maladie en Afrique*, Paris : L'Harmattan, p. 5-26.

DIALLO, B. (2009), *Réalités et roman guinéen de 1953 à 2003*, Conakry : L'harmattan-Guinée.

DIAMA, K. J. (2016), « *La vie et demi de Sony Labou Tansi : une poétisation de l'horreur* », BODO, B. C., COULIBALY, M. et KAMAGATE, B., (dir), *Les Ecritures de l'horreur en littératures africaines*, Paris : L'Harmattan, p. 125-152.

EHEMIN, K. (1986), « Aspect de l'écriture dans le roman africain », *Présence africaine*, N° 139, Paris : Présence africaine, p. 88-114.

ETOKE, N. (2006), « Ecriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone : taxinomie, enjeux et défis. », *CODESIRIA Bulletin*, Nos 3 et 4, p 43-47 S.L.

HAXAIRE, C. (1994), « *L'Achalatine, le génie de brousse et le jeune homme dartreux* ou Maladie et a-socialité dans quelques contes gourou (Côte d'Ivoire) », in BARDOLPH, J. (dir,) *Littérature et maladie en Afrique*, Paris : L'Harmattan, p. 27-48.

KESTELOOT, L. (2001), *Histoire de la littérature Négro-africaine*, Paris : Karthala.

LEE, S. (1994), « La folie, métaphore de l'aliénation : le point de vue des romancières africaines », in BARDOLPH, J. (dir,) *Littérature et maladie en Afrique*, Paris : L'Harmattan, p. 103-114.

MBEMBE, A. (2000) [2020], *De la postcolonie, Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, Paris : La découverte.

MBEMBE, A. (2007) « De la scène coloniale chez Frantz Fanon », *Collège International de Philosophie*, N°58, p. 35-55.

MBOM, C. (1997), « Le deuil ne quitte plus l'Afrique littéraire francophone », in *Présence africaine, revue culturelle du monde noir*, n°155, Paris : Présence africaine, p. 7-9.

MOURALIS, B. (2018), « De sable et de sang : Williams Sassine et la question du corps », in PARAVY, F., (dir), *Williams Sassine n'est pas n'importe qui*, Bordeaux : PUB. p. 17-27.

N'DA, P. (2003), *L'écriture romanesque de Maurice Badaman ou la quête d'une esthétique africaine moderne*, Paris : L'Harmattan.

NONGA, E. (2016), « Le terrorisme dans *Les Funérailles* de Rachid Boudjedra, ou la mise en récit d'une abjection », in BODO, B. C., COULIBALY, M. et KAMAGATE,

B., (dir), *Les Ecritures de l'horreur en littératures africaines*, Paris : L'Harmattan, p. 301-324.

PARAVY, F. (1999), *L'espace dans le roman africain francophone contemporain (1970-1990)*, Paris : Harmattan.

PARAVY, F. (2018), dir, *Williams Sassine n'est pas n'importe qui*, Bordeaux : PUB.

RASOAMANANA, L. (2016), « Quand l'ironie innerve l'horreur : *Nerf de bœuf* de Nassur Attoumani », in BODO, B. C., COULIBALY, M. et KAMAGATE, B., (dir), *Les Ecritures de l'horreur en littératures africaines*, Paris : L'Harmattan, p. 51-74.

SADAI, C. (2006), « Marges et marginaux chez Tierno Monénembo », *Interculturels Francophonies*, N°9, p. 133-149.

SANOU, S. (2000), *La littérature burkinabè : l'histoire, les hommes, les œuvres*, Limoges : PULIM.

TCHASSIM, K. (2016), *Fictions africaines et écriture de démesure*, 2^e éd., Lomé-Togo : Continents.

WYNCHANK, A. (1994), « Gangrène physique et morale dans *La Plaie* de Malick Fall », in BARDOLPH, J. (dir,) *Littérature et maladie en Afrique*, Paris : L'Harmattan, p. 277-286.

3-6 Sur la méthodologie de recherche

ANGERS, M. (2009), *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*, 5^e édition, Montréal : Cec.

N'DA, P. (2015), *Manuel de méthodologie et de rédaction de la thèse de doctorat et du mémoire de Master en Lettres, Langues et Sciences humaines*, Paris : L'Harmattan.

4- Mémoires et thèses

CHITOUR, M. F. (1998). *Politique et création littéraire dans les romans africains d'expression française postindépendance*, Thèse de Doctorat, Université Cergy Pontoise.

GIRARD, S. (2003), *Sémiotique tensive de l'abjection chez Michel Butor*, Thèse de doctorat en philosophie, Université Mc Gill, Montréal, Québec.

IKHLAS, S. M. A. (2011), *L'image de la femme dans le roman d'Afrique francophone à travers le thème de la polygamie*, Thèse de doctorat en Littérature africaine d'expression française, Université de Khartoum.

NGO MBAI - GWETH NDJICKI, M. (2009), *Discours sur les femmes et discours de femmes : une analyse ethno-sociopragmatique de l'Implicite dans quelques pièces du théâtre camerounais francophone*. Linguistique. Université Rennes 2 ; Université européenne de Bretagne.

SAKOUM, H. (2009), « Analyse sociocritique de *Relato de un naufrago* et de *Noticia de un secuestro* de Gabriel Garcia Marquez », Thèse unique de doctorat en cotutelle, Abidjan : Université de Cocody et Limoges : Université de Limoges.

SANOUE, F.G. (2016), *Le personnage de roman burkinabè entre mythe, histoire et fiction*, Thèse de doctorat unique, Littératures africaines, Université Ouaga 1, Pr Joseph KI-ZERBO, Burkina Faso.

SOW, M. Y. (2015), « Écriture de l'animalité et description de la condition humaine dans *Le Récit du cirque...de la Vallée des Morts* d'Alioum Fantouré et *La Vie et demi* de Sony LabouTansi », Mémoire de master, Conakry : Université Général Lansana Conté de Sonfonia-Conakry.

TREMBLAY-DEVIRIEUX, J. (2012), « L'abjection dans les récits de Nelly Arcan », Mémoire de Maîtrise, Montréal : Université de Montréal.

5- Presse

Renaissance (La), n°021 du 30 mars 2016.

6- Dictionnaires

AMOSSY, R. (2002), « Ethos », in ARON, P., SAINT-JACQUES, D. et VIALA, A. (dir), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF, p. 587-589.

ARON, P., SAINT-JACQUES, D. et VIALA, A. (2002), dir, *Le dictionnaire du littéraire*, Paris : PUF

DUCROT, O., TODOROV, T. (1972) *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris : Seuil.

Grand Larousse illustré (Le) 2016.

Nouveau petit Robert (Le) 2009.

Robert, dictionnaire historique de la langue française 1992.

7- Webographie

ALLARD-POESI, F. et HUAULT, I. (2012) « Judith Butler et la subversion des normes. Pouvoir être un sujet. » *EMS* [en ligne], consulté le 26 décembre 2016. URL : <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs,00733006>.

BARIL, A. (2007) « De la construction du genre à la construction du "sexe" : les thèses féministes postmodernes dans l'œuvre de Judith Butler » *Recherches féministes*, vol. 20, n° 2, p. 61-90. [En ligne], consulté le 21 avril 2018. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/017606ar>.

BELLEGUIC, T (1992), « Figures et pouvoirs de l'abject : *Le Neveu de Rameau* ou les avatars de Narcisse » *Man and Nature / L'homme et la nature*, vol. 11, p. 1-23. [En ligne] Consulté le 30 novembre 2016, URL : <http://id.erudit.org/iderudit/1012668ar>.

BOISCLAIR, I. et SAINT-MARTIN L. (2006), « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires » *Recherches féministes*, vol. 19, n° 2, p. 5-27 [En ligne], consulté le 10 octobre 2016. URL : <http://id.erudit.org/iderudit/014841ar>.

BORGHINO, B. (2009), « Le « genre » ? Un concept, des outils, une méthode. », *Revue algérienne du Centre d'Information et de Documentation sur les Droits de l'enfant et de la Femme*, N°20. [En ligne], Consulté le 12 août 2018. URL : www.genreenaction.net/Le-genre-Un-concept-des-outils-une-methode.html.

CHALOULT L. et al. (2014), *L'affirmation de soi* [en ligne], consulté le 10 mai 2019. URL : <https://tcc.montreal.files.wordpress.com>.

COUTURIER, P. « Espaces ruraux marginaux ou fragiles : les catégories analytiques à l'épreuve des pratiques socio-spatiales dans le Haut-Forez », *Norois* [En ligne], 202 [2007/1, mis en ligne le 01 mars 2009, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://norois.revues.org/1607>.

FREITAS, G., (2003), « Cinéma et Etat postmoderne : reflets dans la politique culturelle », *Esprit critique*, vol 5, N° 3, consulté le 20 octobre 2020. URL : <http://www.espritcritique.org>.

HEBERT, L. (2016), *Introduction à l'analyse des textes : 41 approches*, version numéro 5.4 dans Louis Hébert (dir), Signo [en ligne], Rimouski (Québec), Consulté le 20 décembre 2016. URL : <http://www.signosemio.com/documents/approches-analyses-litteraires.pdf>.

ONANINA, V. (2016), « La lèpre, symbole marqué de l'exclusion sociale », *Senepus*, [en ligne], Mis en ligne le 31/01/2016, consulté le 29 juillet 2018. URL : <http://www.senepus.com/societe/la-lepre-symbole-marque-de-lexclusion-sociale>.

POPOVIC, P. (2011) « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques* [En ligne], 151-152 | mis en ligne le 13 juin 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/1762> ; DOI : 10.4000/pratiques.1762.

ROSTAIN, C. (2015), « Stigmate », *Sociologie* [En ligne], les 100 mots de la sociologie, consulté le 16 novembre 2016. URL : <http://sociologie.revue.org/2572>.

<https://www.babelio.com/auteur/Libar-M-Fofana/181051>, consulté le 02 juin 2016.

<https://www.etonnants-voyageurs.com/spip.php?article654>, consulté le 02 juin 2016.

<https://www.jeuneafrique.com/141050/culture/guin-e-libar-fofana-heureux-destin/>, consulté le 02 juin 2016.

<https://m.youtube.com/watch?v=KcyLrDaXUUA>, consulté le 20 avril 2019.

<https://institutfrancais.tv/channel/videos/videos/interview-de-libar-m-fofana-a-vilnius/?check>, consulté le 25 avril 2019.

<https://www2.editions-tissot-fr/actualite/sante-securite/l-affirmation-de-soi-un-outil-puissant-et-protecteur-de-l-individu-dans-le-cadre-professionnel>, consulté le 10 mai 2019.

INDEX DES AUTEURS

A

Alata, J. P., 24
Allard-Poesi, F., 317, 318
Amossy, R., 80, 124, 148, 179, 185, 305
Anderson, L., 69, 74, 86, 87, 89, 90, 91,
147
Arcan, N., 13, 42, 43, 74
Attoumani, N., 14, 45

B

Bâ, M., 61
Bacry, P., 112, 113
Bah, D., 24, 373
Baillargeon, M., 13, 43, 44, 74, 100, 185
Bakhtine, M., 15, 50, 51, 52, 53, 54, 55,
61, 70, 74, 79, 98, 99, 113, 126, 129,
225, 238, 247, 251, 288, 292, 293, 343,
349
Baldé, S., 24
Barbéris, P., 80
Bardolph, J., 15, 61
Baril, A., 124
Barry, K., 24
Barry, M., 24
Barthes, R., 40, 94, 108, 121
Bataille, G., 38, 69, 70, 101, 102, 158,
284, 285, 304
Bauer, S., 124
Beauvoir, S. De, 185, 186
Belleguic, T., 10, 12, 13
Bisanswa, J. K., 27
Bodo, B. C., 44
Böhmisch, S., 124, 178, 231, 232
Boisclair, I., 156
Borghino, B., 156
Boto, E., 177
Boudjedra, R., 14, 45, 47
Bourneuf, R., 175
Butler, J., 42, 317, 318, 326
Butor, M., 39, 73

C

Camara, L., i, ii, 25, 71, 176, 293, 305,
369
Céline, L. F., 11, 38, 96
Chaloult, L., 291
Charmaz, K., 90
Chevalier, B., 71, 161, 162
Chevrier, J., 15, 31, 61, 62, 63, 64, 74, 99
Chitour, M. F., 14, 16, 70
Coulibaly, A., 11, 191, 292, 293, 305,
307, 311
Coulibaly, M., 44
Couturier, P., 96, 97, 291
Cress, D., 90
Croizet, J. C., 67, 68, 74, 91, 96, 97, 120,
121, 122, 125, 290, 318, 319, 321, 337,
340, 341
Cros, E., 80, 81

D

Dabla, S., 33, 34
Daffé Ann, B., 24, 263
Derber, C., 149
Dericquebourg, R., 69
Derive, J., 61
Despentes, V., 13, 43, 44, 74
Diallo, A. F., 24
Diallo, B., 24, 176, 203
Diama, K. J., 14, 47, 48, 49, 50, 170, 238
Diome, F., 118, 154, 350
Dostoïevski, F., 38
Douglas, M., 38
Duchet, C., 18, 79, 80, 82, 83, 346
Ducrot, O., 129

E

Echemin, K., 304
Eco, U., 109, 114
Entrevernes, G. d', 84, 233, 234
Etoke, N., 171, 172, 287

F

Fall, M., 15, 63
Fantouré, A., i, 14, 16, 25, 42, 71, 74,
176, 345
Fofana, L. M., i, ii, 9, 10, 16, 17, 18, 19,
21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31,
32, 34, 35, 36, 37, 42, 50, 54, 55, 58,
64, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77, 78, 83,
86, 97, 104, 110, 116, 119, 120, 121,
123, 124, 126, 130, 134, 135, 144, 146,
148, 150, 151, 153, 154, 157, 158, 159,
162, 163, 172, 176, 179, 181, 184, 190,
191, 195, 197, 199, 200, 203, 207, 208,
214, 223, 224, 225, 226, 227, 231, 235,
236, 238, 246, 247, 249, 265, 267, 270,
272, 275, 278, 282, 287, 288, 290, 292,
293, 294, 296, 297, 299, 300, 304, 307,
309, 311, 313, 317, 321, 331, 337, 339,
340, 344, 345, 347, 348, 349, 350, 368,
369, 371, 373, 374
Forest, P., 56
Foucart, J., 127, 128, 131, 134, 143
Foucault, M., 134, 135, 136, 194, 195,
196, 291
Freitas, G., 292
Freud, S., 38

G

Genette, G., 56, 84
Girard, S., 39, 40, 73, 102, 291, 292
Goffman, E., 13, 66, 67, 74, 87, 88, 89,
90, 91, 97, 98, 119, 120, 123, 146, 148,
193, 194, 337, 338
Goldenstein, J. P., 110, 111, 175
Green, A., 38
Greimas, A. J., 107, 108, 109, 233

H

Hamon, P., 80, 104, 105, 106, 107, 108,
111, 114, 116, 347
Haxaire, C., 61
Hebert, L., 80
Herman, N. J., 90
Herscherberg, A. P., 124, 148, 179, 185
Huault, I., 317, 318, 326

Hugo, V., 8, 53, 279

I

Ikhlas, S. M. A., 299
Iser, W., 109

J

Jahoda, M., 148
Jauss, R. H., 40, 109
Jouve, V., 104, 108, 109, 110, 114, 116,
347

K

Kafka, F., 38
Kamagaté, B., 44
Kamara, L., 237, 310
Kesteloot, L., 263
King, S., 13, 40, 59, 74
Kourouma, A., 11, 71
Kouyaté, S. B., 264, 305, 306
Kovacs, I., 82
Kristeva, J., 10, 11, 13, 16, 37, 38, 39, 41,
42, 43, 45, 47, 70, 72, 73, 95, 96, 101,
102, 121, 124, 146, 158, 170, 235, 236,
286

L

Labou Tansi, S., 11, 14, 16, 42, 47, 48,
74, 238, 312
Lacan, J., 39, 44, 101
Lautréamont, F., 38
Lee, S., 15, 61, 62, 64, 100
Leyens, J. P., 67, 68, 74, 91, 96, 97, 120,
121, 122, 125, 290, 318, 319, 321, 337,
340, 341
Lyotard, J. F., 292

M

Mabanckou, A., 350
Mahieu, R., 83
Maingueneau, D., 30, 31, 129
Martinache, I., 161, 162
Mbembe, A., 55, 121, 122, 125, 146, 158,
225, 226, 227, 344, 350
Mbom, C., 71

Miterrand, H., 45, 80
Monénembo, T., i, 11, 15, 25, 31, 59, 60,
61, 71, 99, 176, 345, 370, 371, 373
Mouralis, B., 64, 65, 66, 70, 74, 98

N

N'Da, P., 175
Ndoye, M., 61
Ngo Mbai-Gweth Ndjicki, M., 182
Niane, D. T., 305, 306
Nizet, J., 87, 88, 97
Njau, R., 61
Noille-Clauzade, N., 12, 56, 57, 58, 74
Nonga, E., 14, 45, 46, 47, 170
Nwapa, F., 61

O

Onanina, V., 134, 135

P

Palahniuk, C., 13, 40, 74
Paravy, F., 176, 177, 197, 201, 271, 339
Patillon, M., 129
Picard, M., 109
Popovic, P., 79, 80

R

Rasoamanana, L., 14, 45, 50
Reuter, Y., 84, 144, 190
Rigaux, N., 87, 88, 97
Rostaing, C., 66

S

Sacko, B., 24

Sadai, C., 15, 58, 59, 60, 61, 63, 70, 74,
98, 99

Saint-Martin, L., 156

Sakoum, H., 80, 81, 83, 94

Sanou, F. G., 110

Sanou, S., 79

Sartre, J. P., 167

Sassine, W., i, ii, 9, 15, 25, 26, 31, 32, 62,
63, 64, 71, 72, 119, 138, 176, 218, 345,
371

Snow, D. A., 69, 74, 86, 87, 89, 90, 91,
147

Sow Fall, A., 8, 9, 61, 340

Sow, M. Y., 14, 42

Straub, P., 13, 74

Szkilnik, M., 56

T

Tchak, S., 15, 55

Tchassim, K., 8, 15, 18, 31, 55

Todorov, T., 112, 113

Tremblay-Devirieux, J., 13, 16, 37, 42,
43, 70, 74, 98, 100, 102, 103, 147, 160,
231

V

Venter, C., 184, 185

W

Warner-Vieyra, M., 61

Wynchank, A., 15, 61, 63, 64, 70, 98

Y

Yaguello, M., 185

ANNEXE : RESUME DES ROMANS DU CORPUS

Le Fils de l'arbre

Le premier roman de Libar Fofana est intitulé *Le Fils de l'arbre* (2004). Il met en scène un adolescent de dix-sept ans nommé Bakary et vivant à Conakry avec un oncle. Comme il est l'aîné, il est obligé de revenir dans son village de Djoulabougou, situé dans la préfecture de Kindia pour écouter les dernières recommandations de son père mourant. Mais à son arrivée, une grande surprise l'attend : Seydou, son oncle, un vieil homme hypocrite et manipulateur lui a trouvé une femme. Bakari s'oppose à ce mariage par procuration pour trois raisons : il n'est pas prêt à se marier à dix-sept ans ; il ne veut pas qu'on lui choisisse une femme à sa place ; il rêve d'aventure pour découvrir des filles libres qui ne pensent pas qu'au mariage comme celles du village.

Ce refus lui attire la colère de l'oncle qui trouve dans cette attitude un argument pour dénigrer Bakari et le présenter aux yeux des villageois comme un renégat. Bakari, comprenant qu'il n'a pas la possibilité de se défendre seul face au système imposé par la tradition, s'enfuit dès la mort de son père, n'attendant même pas qu'il soit enterré. Les jeunes que Seydou met à ses trousses pour le spolier du peu d'or qu'il a reçu de son père ne parviendront pas à le rattraper. Il réussit ainsi à s'embarquer dans un train à destination de Kankan. Grâce à une dame qu'il rencontre à la gare par hasard et qui le considère comme son neveu, il réussit à échapper au contrôle de la milice et des forces de l'ordre et de défense qui traquent tous les jeunes qui ont envie de quitter le pays. Malgré les difficultés qu'il rencontre à Kankan (il est emprisonné un jour durant et spolié de son or par un policier véreux), il réussit à quitter le pays et à rejoindre la Côte d'Ivoire. De là, il gagne la France en bateau et passe quarante années à Marseille.

Ayant la nostalgie de son pays natal et voulant savoir ce qu'étaient devenus les siens, il retourne au village, se dissimulant sous les traits d'un étranger pour éviter la stigmatisation de ceux des villageois qui pourraient ne pas lui avoir pardonné sa rupture avec la collectivité. Croyant avoir été oublié, il constate avec regret que sa mémoire est entretenue par le griot, sorte d'historien du village qui a modifié son histoire et raconte qu'il a abandonné sa famille et volé de l'or pour partir chez les Blancs. Ce retour est surtout l'occasion pour Bakari de constater la rigidité des traditions malgré le temps qui passe : parti pendant le régime de

Sékou Touré, il revient au moment où c'est Lansana Conté qui est au pouvoir. Mais il retrouve les mêmes préjugés et éprouve un véritable problème de réinsertion. Démasqué, il subit l'isolement de ses concitoyens. Il ne trouve du réconfort qu'auprès de Bintou (la femme qu'il avait refusé d'épouser) et de son fils Youssoufou, réfugiés de l'autre côté du fleuve bordant le village pour échapper aux menaces et à la stigmatisation. La mort de ces deux personnages le poussera d'ailleurs à abandonner son projet de mise en valeur de la terre laissée par son père pour retourner auprès de sa compagne à Marseille même si avant de partir, il réussit à faire bouger les lignes et à faire prendre conscience aux villageois de leur intolérance.

Cette sorte de roman de formation qui montre l'évolution du héros Bakari de l'enfance à la vieillesse, rappelle bien deux romans d'un des illustres prédécesseurs de Libar Fofana dans la littérature guinéenne : *L'Enfant noir* (1953) et *Dramouss* (1966) de L. Camara. Bien que s'opposant dans leurs rapports à la tradition, le héros de Libar Fofana et ceux de L. Camara sont liés par une expérience qui s'accumule au gré du voyage qu'ils effectuent entre la Guinée, leur pays natal et la France. Il est d'ailleurs intéressant de voir qu'une partie du trajet emprunté par ces héros est la même : Bakari emprunte les chemins de fer du Niger pour aller de Kindia à Kankan en passant par Mamou, Dabola et Kouroussa, soit le même moyen de transport et le même itinéraire que le héros-narrateur de *L'Enfant noir* avait utilisé des années plutôt pour aller de sa ville natale de Kouroussa à la capitale Conakry en passant par Dabola, Mamou et Kindia. Ainsi, la ville natale de chacun des héros est une escale pour l'autre (Kouroussa, pour Bakari et Kindia, pour le Je de *L'Enfant noir*).

Nkörös

Le second roman de Libar Fofana est intitulé *Nkörös* et a été publié en 2005. Dès le titre, on sent la couleur locale parce que la langue utilisée pour le former est le malinké, langue de l'auteur. Ce roman à la tonalité pathétique, tourne autour de ce mot *nkörös* qui signifie « grand frère » (ou « grande sœur », selon les cas). Il met en scène la haine inouïe entre deux frères autour d'un maigre héritage laissé par leur père. L'histoire se passe ici aussi dans un village de Kindia nommé Biridougou où un homme, voyant que sa première femme tarde à lui donner une descendance, se marie à une seconde femme. Mais, par un concours de circonstances, toutes les deux femmes tombent enceintes et accouchent presque en même temps. La première qui avait été pourtant taxée de femme stérile et qui est tombée enceinte

la dernière accouche avant sa coépouse d'un prématuré qui s'appellera Mamadi. Celle-ci donnera naissance, quant à elle, à Tayoro.

Mais, par une incroyable absurdité, une polémique va naître autour du droit d'aînesse : la mère de Mamadi et ses parents le revendiquent pour celui-ci parce qu'il est le premier à naître, même s'il a été conçu le dernier ; la mère de Tayoro et ses parents font de même pour ce dernier, prétextant qu'il a été conçu le premier et que Mamadi n'a pu naître avant lui que par la sorcellerie dont sa mère serait une adepte. La tension entre les deux camps atteint son paroxysme quand elle se cristallise autour d'une jeune fille nommée Aminata : Tayoro aime celle-ci et en est aimé ; Mamadi ne l'aime pas mais veut juste la ravir à son frère pour lui faire mal. La tension est si élevée que le père envoie Tayoro en ville.

Tout semble être désormais en ordre. Mais, à la mort du père, les hostilités reprennent de plus belle. Il a, en effet, confié une énigme à son petit frère, un érudit vénéré dans le village avec les consignes suivantes : celui de ses deux fils qui sera capable de la résoudre sera déclaré aîné et aura le droit de choisir ce qui lui plaît dans le maigre héritage. Mamadi s'appuie sur le fait d'être né le premier pour dire que c'est à Tayoro de prouver qu'il est l'aîné. Celui-ci revient de Kindia et est soumis à l'épreuve, encouragé par ses oncles maternels. N'ayant pas pu résoudre l'énigme, il lui est donné un délai pour aller s'instruire et revenir relever le défi avec un avertissement : s'il ne revient pas avant le délai imparti ou si à son retour il n'a pas la solution, Mamadi sera déclaré aîné et pourra choisir en premier ce qui lui convient de l'héritage.

Dès lors un autre type d'affrontement voit le jour. Mamadi invoque les forces occultes, pratiquant un pacte de sang pour faire échouer son frère. Il profite aussi de l'absence de Tayoro pour se marier avec Aminata avec la complicité de la tante de celle-ci. Tayoro connaît une véritable descente aux enfers et meurt en prison accusé du meurtre d'un policier, meurtre commis en réalité par Hamidou, un des oncles de Mamadi pour aider son neveu dans la lutte pour l'héritage. Mamadi aussi est brûlé vif dans une cabane par Samba, l'oncle simplet et bossu de Tayoro pour venger à son tour son neveu.

Les pérégrinations de Tayoro rappellent le cheminement picaresque de Cousin Samba dans *Les Ecailles du ciel* (1979) de T. Monénembo.

Le Cri des feuilles qui meurent

Quant au troisième roman de Libar Fofana, il est publié en 2007, soit deux ans après le second et est intitulé *Le Cri des feuilles qui meurent*. Ce roman, très proche de *Saint Monsieur Baly* (1973) de W. Sassine et de *La Plaie* (1960) de M. Fall de par sa thématique, met l'accent sur la vie des mendiants dans la ville de Conakry, à travers les pérégrinations quotidiennes d'une lépreuse nommée Sali. Le parcours de cette dame est l'occasion pour l'auteur de décrire la stigmatisation et la misère que vit cette couche vulnérable. Pour trouver de quoi se nourrir, ces mendiants investissent le marché de Madina et les abords de l'hôpital national Donka. Ils habitent pour la plupart un lieu nommé « la cour aux mendiants » (comme l'école de Monsieur Baly devenue logis des mendiants) où ils partagent le peu qu'ils gagnent et où Sali vient donner des cours aux enfants qui ne peuvent pas aller à l'école, faute de moyens pour payer leurs fournitures.

Ce roman s'attèle également à décrire, longtemps avant *Bled* (2016) de T. Monénembo, les souffrances d'une femme qui cherche à échapper au poids de la tradition et à la violence des hommes. Homosexuelle, Ramatoulaye, qui n'ose pas avouer son orientation sexuelle, est victime de viol et de mariage forcé. Son viol par le contremaître blanc d'une plantation où elle était partie travailler pour avoir de quoi rejoindre sa cousine Aissatou fera d'elle la mère d'un métis dont elle est séparée dès la naissance. C'est d'ailleurs à travers cet enfant nommé Fotédi que l'unité des événements, en apparence éparpillés dans le roman, sera assurée : passant de l'orphelinat à la prison et de la prison à la mendicité, il s'introduit dans le cercle des mendiants où il rencontre Sali. A la fin du roman, accompagnant celle-ci dans son village où elle compte désormais se fixer, son chemin croise celui de sa mère sortie à sa recherche.

Le Diable Dévot

Le quatrième roman, *Le Diable Dévot* (2010), met en scène les atroces souffrances et la lutte pour l'émancipation d'une adolescente nommée Héra. Ayant perdu sa mère en naissant, elle est élevée par son père, un imam qui aime montrer ostensiblement sa religiosité.

À l'âge de treize ans, elle est convoitée par un vieillard pédophile et paysan rusé du nom de Ladjji Oumarou. Celui-ci propose à l'imam un billet d'avion pour effectuer son pèlerinage à la Mecque (seul pilier de l'islam qui lui manque à accomplir) en échange de la

main de sa fille. L'imam est réticent parce qu'il ne souhaite pas avoir un gendre de quatre-vingts ans qui risque d'être dans l'incapacité de faire un enfant avec sa fille et de lui procurer ainsi une descendance.

Le vieil homme s'offusque d'une telle réticence qu'il prend pour un affront. Il trouve un stratagème pour faire plier l'imam à sa volonté : il le menace de destitution de son poste d'imam pour le remplacer par un jeune lettré venant d'arriver au village et qui attire de plus en plus de fidèles si, dans l'année, il n'accomplit pas son pèlerinage. L'imam est inquiet mais ne veut pas donner la main de sa fille.

Pour garder son indépendance par rapport au vieil homme et conserver son poste, il décide d'envoyer sa fille travailler à Conakry, chez Bouna, un homme très malhonnête, pour lui trouver le prix du billet d'avion pour la Mecque. Et comme il sait que son « associé » est capable de prostituer Hèra, il met un garde-fou pour éviter qu'elle perde sa virginité. À cet effet, il fait pratiquer sur elle une infibulation. Hèra subit ainsi comme une seconde excision avant d'aller travailler à l'auberge de Bouna. Là, elle est violée par celui-ci qui la sodomise avant de l'offrir comme prostituée à d'autres hommes qu'elle « reçoit » dans l'insalubrité des toilettes de l'auberge. Conseillée par Maciré, une prostituée qu'elle a retrouvée là et qui connaît bien la bassesse de Bouna pour avoir été son amante avant qu'il ne la jette dans ce métier, Hèra veut connaître la somme qu'elle a pu accumuler. À sa grande surprise, malgré la surexploitation de son corps, Bouna lui présente une somme d'argent insignifiante.

Elle quitte l'auberge et va rendre compte à son père. La réaction de l'imam est violente : il s'offusque devant le caractère dérisoire de la somme rapportée, lui reproche d'y avoir puisé les frais de son transport au lieu de revenir à pieds et profère des injures grossières. De surcroît, il reconnaît être au courant de la nature du travail qui attendait Hèra chez Bouna et banalise les humiliations qu'elle a subies.

Convaincue de la monstruosité de son père qui lui annonce son intention de céder aux exigences de Ladj Oumarou parce qu'elle n'a pas pu lui rapporter de quoi s'acheter le billet d'avion, Hèra quitte le village pour retourner à Conakry. A son arrivée, elle est surprise d'apprendre que Maciré a été emprisonnée pour avoir tué Bouna qui voulait prostituer sa fille de neuf ans. Malgré son jeune âge, Hèra se lance dans une course contre la montre avec Garangué, un ancien ami de Bouna, et Morlaye, un ancien client de Maciré pour sauver la pauvre femme menacée de mort pour avoir sauvé son enfant de la pédophilie. N'ayant pas

réussi à sauver Maciré, condamnée à mort et exécutée, Hèra consacre sa lutte à la défense des droits et à l'amélioration des conditions de vie des deux enfants de la défunte, Fatou et Sékou. Ainsi, elle réussit à récupérer l'auberge laissée par Bouna (construite sur l'effort de Maciré en réalité) que s'était appropriée Yarie, la sœur de celui-ci. Elle l'administre au nom des enfants et lui redonne une bonne image. Désormais adulée par le voisinage qui est séduit par son engagement à un si jeune âge, Hèra trouve l'amour avec Morlaye. Malgré tout son combat, malgré toutes les souffrances subies, elle n'oublie pas son père et lui envoie de l'argent de temps en temps et fait même l'effort de le voir avant qu'il décède et assiste à ses funérailles.

L'intrigue de ce roman n'est pas sans rappeler celle d'une écrivaine guinéenne publiée quatre années plutôt, *On m'a volé mon enfance* (2006) de Diaryatou Bah. Ce roman-ci raconte lui aussi les déboires d'une jeune fille (Diaryatou elle-même) qui a souffert par la faute de son père : après son excision à neuf ans, elle est mariée par procuration à quatorze ans à un marabout vivant en Hollande mais se présentant comme un diplomate. Par le mariage de sa fille, le père polygame (il a quatre femmes et trente-deux enfants) compte améliorer sa condition. Dans les deux romans, il y a donc une identité de la structure de base : un père sacrifiant l'avenir de sa fille pour construire son propre bonheur.

Elle rappelle également *Bled* (2016) que Monénembo écrira six années plus tard et qui met en scène Zoubida une Algérienne rejetée par sa famille pour avoir mis au monde un enfant naturel dont le père est Français. Courageuse, elle surmonte les nombreuses épreuves qu'elle traverse et trouve finalement le bonheur avec un mari qui l'aime et avec qui elle vit paisiblement dans une oasis.

L'Étrange rêve d'une femme inachevée

Le cinquième roman de Libar Fofana qui lui a valu le Prix littéraire Etonnants-Voyageurs, Ouest-France est *L'Étrange rêve d'une femme inachevée*. Publié en 2012, il raconte la vie de deux sœurs siamoises Hawa et Toumbou (Ramatoulaye) qui, à leur naissance perdent leur mère et sont abandonnées par leur père, fuyant leur nature « monstrueuse ». Recueillies par une vieille femme nommée Saran après que leur oncle Biro a voulu les faire tuer pour ne pas attirer la honte sur sa famille, les filles connaissent la vie dure de la stigmatisation. Tout de même, elles bénéficient du soutien de quelques personnes ouvertes et tolérantes à l'image de leur amie Batourou qu'elles rencontrent à l'école et qui

répond quelquefois à leur place aux injures de l'entourage. La scolarisation des deux filles montre leur divergence d'idées malgré le fait qu'elles soient attachées au même corps : Hawa ne veut pas aller loin dans les études et compte se marier ; Toumbou veut faire de l'école et de l'instruction qu'elle offre un tremplin pour mener une carrière politique. Mais Hawa aura le dessus parce que c'est elle qui dirige leur corps : elle rencontrera Mamadi qui l'aimera avec sa jumelle. De leur amour naîtra une fille qui va prolonger leur mémoire parce qu'elles meurent en lui donnant naissance par césarienne.

Ce roman qui témoigne de la stigmatisation des enfants qui naissent avec un handicap, prolonge aussi la thématique du père lâche déjà introduite avec *Le Diable Dévot*.

Comme la nuit se fait lorsque le jour s'en va

Le dernier roman de Libar Fofana, publié en 2016, dresse le portrait de plusieurs personnages maltraités par leur entourage et surtout des femmes qui se battent pour échapper aux dures coutumes de la société patriarcale. Parmi les figures les plus importantes mises en scène, il y a Khady que son père utilise pour payer une dette due à un forgeron en la donnant en mariage au fils de celui-ci. Courageuse, elle réussira à inverser les rôles dans son foyer et à s'imposer sur son mari. Il y a aussi Bouya, ce jeune mendiant abandonné par son père et obligé d'élever, à seulement neuf ans, le bébé que lui a laissé sa mère mendicante en mourant. Il rencontre Salifou, un enfant incestueux brutalisé par un père qui couche avec sa sœur devenue sa femme et leur fille. Les deux forment un duo pour survivre. Il y a enfin Malick, un jeune homme obnubilé par l'immigration qui, pour trouver un billet d'avion pour la France, se fait payer par le mari de Khady pour l'engrosser à sa place, lui étant stérile. Comme le contrat tourne mal, il épouse une « vieille fille », Djanka pour arriver à son but. Mais l'affaire n'est pas simple : Djanka exige d'être du voyage et se révèle une épouse pas du tout docile, surtout qu'à Marseille où ils sont installés, elle rencontre Méïssa Touré, une fille d'immigré qui refuse de se laisser dicter sa manière de vivre par son père et passe pour une fille qui bouscule les codes. Malick connaît donc des déboires énormes que sa rencontre avec Aurélie, une blanche divorcée ne pourra arrêter. Il veut mettre fin à la vie de sa femme mais n'a pas le courage d'exécuter son plan. Par malheur, la femme fait une chute et meurt et il est accusé d'être l'auteur du meurtre. Il est emprisonné mais bénéficie du soutien d'Aurélie.

Ce long roman qui se déroule entre la Guinée et la France est l'expression du drame de cette jeunesse guinéenne pleine de projets, mais ployant sous le poids de la misère et des pratiques traditionnelles qui cherchent à annihiler sa volonté de s'affirmer.