



HAL
open science

Reconstruction de l'identité féminine dans les romans africains francophones et lusophones d'écrivaines contemporaines

Ana Filomena Severino Pacheco Mariano

► **To cite this version:**

Ana Filomena Severino Pacheco Mariano. Reconstruction de l'identité féminine dans les romans africains francophones et lusophones d'écrivaines contemporaines. Littératures. Université de Haute Alsace - Mulhouse, 2018. Français. NNT : 2018MULH6291 . tel-02971726

HAL Id: tel-02971726

<https://theses.hal.science/tel-02971726>

Submitted on 19 Oct 2020

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.

UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG

THESE

Pour l'obtention du grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE HAUTE-ALSACE

ECOLE DOCTORALE : (ED 520)

Discipline : Langues et littératures françaises, générales et comparées

Présentée et soutenue publiquement

par

Ana Filomena SEVERINO PACHECO MARIANO

Le 30 octobre 2018

RECONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ FEMININE DANS LES ROMANS AFRICAINS FRANCOPHONES ET LUSOPHONES D'ÉCRIVAINES CONTEMPORAINES

Sous la direction du

Prof. émérite Astrid STARCK-ADLER et du Prof. Romuald FONKOUA

(co-direction)

Jury :

Prof. Ana Maria MARTINHO - Université Nouvelle de Lisbonne, Portugal (Rapporteur)

Prof. Christine LE QUELLEC COTTIER - Université de Lausanne, Suisse (Rapporteur)

Prof. Véronique TADJO - Université du Witwatersrand, Johannesburg, Afrique du Sud
(Examineur 1)

Prof. Astrid STARCK-ADLER, Université de Haute Alsace (Directeur de thèse)

Prof. Romuald FONKOUA, Université Paris IV-Sorbonne (co-Directeur de thèse)

Prof. Frédérique TOUDOIRE SURLAPIERRE, Université de Haute Alsace (Présidente du jury)

Avant-propos

Les raisons qui m'ont conduite à rédiger cette thèse sont multiples, et commencent par le fait qu'ayant vécu en Angola, une ex-colonie portugaise, aux débuts des années 1970 jusqu'à la période de la guerre d'indépendance, en 1975, j'ai été interpellée par la diversité culturelle et la beauté de ce pays qu'en peu de temps j'ai adopté comme le mien : mes camarades ainsi que les amis de mes parents étaient majoritairement Angolais de souche. Par ailleurs notre curiosité ainsi que notre capacité d'adaptation nous a conduits à changer nos habitudes alimentaires et culturelles. J'avais même un cahier dans lequel je notais des mots et des phrases en « Umbundu », une des langues du sud de l'Angola, où je vivais. Et en 1975, lorsque les partis politiques pour la libération de l'Angola se sont mieux fait connaître de la population, je m'y suis intéressée et je me suis affiliée à l'un d'entre eux.

Cependant quand la guerre a éclaté et que le bruit des mortiers et des bombes a commencé à faire partie du quotidien, entraînant la disparition d'amis ou de connaissances de mes parents, nous ne pouvions envisager d'autre solution que le départ. Ma famille avait d'abord longuement pensé à l'Afrique du Sud comme pays d'accueil potentiel, mais la langue était un élément à prendre en compte, car la scolarité des enfants, surtout la mienne, risquait d'être perturbée. D'un autre côté, l'apartheid en Afrique du Sud ne nous réjouissait pas, parce qu'il était contraire à nos convictions. Finalement je suis retournée au Portugal avec les miens, fortement marquée par les souvenirs de l'Angola.

Des années plus tard, lorsque j'ai repris des études universitaires, j'ai suivi le cours de Madame Astrid Starck sur la littérature africaine avec un grand intérêt, et cela m'a amenée à préparer un Mémoire de Master sur la littérature africaine francophone et lusophone contemporaine : « Le rôle de la femme dans les romans de Nimrod : *Les jambes d'Alice*, *Le départ*, et *Le bal des Princes*, et de Pepetela : *Mayombe*, *Les Aventures de Ngunga* et *L'Esprit des eaux* ».

Ce premier travail sur la littérature africaine, qui incluait seulement des auteurs masculins, m'a conduite à réfléchir sur la place des femmes dans la littérature africaine et sur leur rôle dans la conquête de leur liberté. Mes recherches ont petit à petit fait émerger le sujet de cette thèse, axée sur la reconstruction de l'identité féminine dans les pays africains de langues française et portugaise.

Reconstruction de l'identité féminine dans les romans africains francophones et lusophones d'écrivaines contemporaines

Résumé

À partir des années quatre-vingt, des auteures féminines africaines, francophones ou lusophones, appartenant au courant de la littérature postcoloniale, ont choisi la forme du roman pour parler en toute liberté de la thématique de la reconstruction de l'identité féminine, à la suite des événements traumatiques vécus lors de l'époque coloniale.

S'appuyant sur un corpus de romans francophones, (de Véronique Tadjo, Calixthe Beyala, Léonora Miano, Tanella Boni) et lusophones (de Paulina Chiziane, Ngonguita Diogo, Lueji Dharma, Djaimilia Pereira de Almeida), notre travail comparatiste montrera comment la colonisation, l'esclavage, la guerre, la souffrance, la dissolution de la famille, l'imposition d'une langue et d'une culture européennes ainsi que les phénomènes migratoires ont abouti à une destruction, un effacement ou une fragmentation de l'identité, mis en avant dans les personnages romanesques des auteures en question.

Cependant, faisant suite à un processus de déconstruction des modèles hérités du colonialisme, ces personnages cherchent à reconstruire leur identité en questionnant le monde contemporain, en s'interrogeant sur les notions d'exil ou de « migration », en posant le problème de l'appartenance à une culture « afropolitaine » qui réunirait tous les « Africains du monde ». L'aboutissement de cette quête, c'est la reconnaissance d'une hybridité englobant tradition et modernité, qui libère une identité reconstruite et plurielle.

Ainsi, les auteures africaines francophones et lusophones de notre corpus, en quête d'une remise en question radicale des idées reçues et à la recherche d'une reconstruction et d'une affirmation de la femme, aborderont des thématiques actuelles complexes telles que l'exil, délibéré ou imposé, l'homosexualité, la danse comme plaisir et thérapie, la musique, pour ne citer qu'elles.

Cette démarche multiple, basée sur une réappropriation des composantes africaines et une revisitation des composantes européennes, libère une identité qui loin d'être statique, participe à un processus dynamique d'échanges et de transferts.

Mots-clefs : identité, postcolonialisme, roman, comparatisme, francophone, lusophone, afropéen, exil, afropolitanisme

Reconstructing feminine identity in contemporary novels from French- and Portuguese-speaking African countries

Abstract

As a result of traumatic events experienced during the colonial period, female authors from Africa writing in French or Portuguese and belonging to the mainstream of post-colonial literature chose the novel, from the 1980s onward, as vehicle for reconstructing female identity – a subject about which they speak freely.

Proceeding both from the Portuguese-language novels of Paulina Chiziane, Ngonguita Diogo, Lueji Dharma and Djaimilia Pereira de Almeida, and from the (mostly autobiographical) French-language novels of Véronique Tadjo, Calixthe Beyala, Léonora Miano and Tanella Boni, the present study uses the methods of comparative literature to show how colonisation, slavery, war, suffering, the break-down of family structures, the imposition of European language and culture and, finally, mass migration lead to the destruction, obliteration and fragmentation of the identity of those novels' characters.

At the same time, those very characters actively deconstruct the models of identity inherited from colonialism while seeking to reconstruct their own identity by questioning contemporary society and notions of exile and migration, and by acknowledging their place in an « Afropolitan » culture reuniting the « Africans of the World ». The culmination of this quest is the recognition of an hybrid identity encompassing tradition, modernity and pluralism.

Thus the French- and Portuguese-speaking African authors of our corpus call into question received ideas and, in search of the reconstruction and affirmation of womanhood, address complex topics including exile (voluntary or involuntary), homosexuality, dance as pleasure and therapy, and music – to name but a few.

This multiple approach, based on the reappropriation of African components and the revisitation of European ones, allows the creation of an identity which, far from remaining fixed, can engender a dynamic process and renew transfer and exchange between those two [and other] cultures.

Key words: identity, post-colonialism, novel, comparative, French-speaking, Portuguese-speaking, « Afropean », exile, « Afropolitanism »

Remerciements

J'adresse mes remerciements à ma directrice de thèse, Madame Astrid Starck-Adler, qui m'a soutenue tout au long de mes recherches.

Je remercie également mon co-directeur, Monsieur Romuald Fonkoua.

Merci aux membres du jury par leur présence.

Je remercie aussi tous les professeurs de l'Université qui m'ont donné l'envie de continuer les études.

Mes remerciements vont également à toutes mes anciennes collègues de travail et à mes camarades qui m'ont encouragée et aidée sans relâche.

Table des matières

Avant-propos

Résumé

Remerciements

Table des matières

Introduction générale..... 1

Les romans du postcolonialisme 15

État de la recherche..... 21

Les maisons d'édition et la réception des œuvres..... 42

I. L'identité détruite ou l'effacement de l'identité 53

1. L'esclavage..... 54
2. La guerre dans les romans 69
3. Les épidémies 82
4. Le corps et la souffrance..... 88

II. L'Identité fragmentée 116

1. La famille..... 116
 - a) *Le père*..... 117
 - b) *L'absence paternelle* 125
 - c) *Les représentations maternelles*..... 127
 - d) *L'absence de la mère*..... 140
2. Pays natal et identité..... 144
 - a) *Entre l'Afrique et l'Europe : représentations idéalisées*..... 151
 - b) *Divers aspects identitaires dans le même pays* 169
3. L'homosexualité masculine 173
4. La tenue vestimentaire des personnages..... 183
5. Regard et identité..... 194
 - a) *Regard au-delà de la parole*..... 194
 - b) *Regard, miroir de l'âme et témoignage*..... 198
 - c) *Le regard interdit* 202
6. Les représentations du pouvoir et la corruption 205
7. Magie et escroquerie..... 220

III. L'identité reconstruite ou la quête de la vérité 238

1. L'exil et l'empreinte autobiographique 238
 - a) *Exil, choix délibéré et perte*..... 240
 - b) *L'exil imposé* 243
 - c) *La symbolique des membres inférieurs et l'exil* 262
 - d) *Le sentiment d'exil à l'intérieur du même pays* 266
2. L'homosexualité et la complicité féminine 271

2. La danse.....	278
a) <i>La danse comme manifestation de plaisir</i>	278
b) <i>La danse, comme moyen thérapeutique</i>	283
c) <i>La danse, pratique rituelle</i>	284
4. La musique	289
a) <i>Musique et communication</i>	295
b) <i>Musique et thématique</i>	296
5. L'écologie.....	300
Conclusion.....	306
Sources.....	313
1. Biographie des auteures.....	313
2. Sites	318
Blogs et réseaux sociaux.....	320
3. Radios	320
4. Interviews.....	321
Bibliographie.....	327
1. Le Corpus	327
2. Romans cités.....	328
3. Ouvrages critiques	329

Introduction générale

« L'obligation d'inventer pour survivre » (Léonora Miano)

Notre intérêt pour la question de la reconstruction de l'identité féminine est né à la suite d'un travail de recherche sur la littérature africaine dans le cadre universitaire. Cette reconstruction concerne la représentation de l'identité des personnages sous la plume des écrivaines africaines contemporaines francophones¹ et lusophones².

Mais tout d'abord, le concept de francophonie mérite que l'on s'y attarde. Qu'est-ce que la francophonie ? Le terme de « francophonie » a été utilisé pour la première fois en 1880 par le géographe français Onésime Reclus, dans son ouvrage *France, Algérie et colonies*. Pour lui, la diffusion de la langue française allait permettre de renforcer le pouvoir de la France dans les pays conquis. La francophonie suivait un modèle, celui de l'Empire romain. En effet, dans son ouvrage *Un grand destin commence*, on peut lire les motivations de l'auteur :

Nous avons tout simplement à imiter Rome qui sut latiniser, méditerranéiser nos ancêtres, après les avoir domptés par le fer³.

La signification de ce concept, qui au départ avait une portée politique, a évolué pour désigner une communauté de pensée et de culture. En 1970 a été créée l'Agence de coopération culturelle et technique. Son but de l'OIF est de promouvoir la langue française et de faciliter la coopération entre les pays. Senghor définit ainsi le concept :

La Francophonie, c'est cet Humanisme intégral, qui se tisse autour de la terre : [...]. Nos valeurs font battre, maintenant, les livres que vous lisez, la langue que vous parlez : le français, Soleil qui brille hors de l'Hexagone⁴.

La définition du poète sénégalais rend compte de la richesse de la langue française grâce aux locuteurs qui s'expriment en français, aussi bien en France qu'à l'étranger. Le français est une langue vivante, dont l'une des caractéristiques est son système évolutif que tous les locuteurs francophones font si bien ressurgir. Pour Saussure, « le langage a un côté individuel et un côté

¹ Par souci de commodité, nous employons ce mot pour désigner les romancières qui écrivent en français.

² Par souci de commodité, nous employons ce mot pour désigner les romancières qui écrivent en portugais.

³ Reclus Onésime, *Un grand destin commence*, livre 1917, La Renaissance du livre, Lyon, 1917, p.95.

⁴ Senghor Léopold, *Liberté : Négritude et humanisme*, Paris, Le Seuil, 1964, p.363.

social, et l'on ne peut concevoir l'un sans l'autre⁵ ». L'aspect individuel et social détermine la façon dont les écrivains vont utiliser le langage et conditionne leur discours. Concernant la langue portugaise, la Communauté des pays de langue portugaise (CPLP) a été formée en 1996 pour la coopération entre les états membres. Selon le professeur de Lettres de l'université de Lisbonne, Fernando Cristóvão, la lusophonie est :

[...] o conjunto dos oito países e de algumas regiões em que a língua portuguesa é usada como materna ou oficial e que [...] querem colaborar entre si [...]⁶.

Il reconnaît l'atout de la lusophonie, car :

[...] os novos contributos linguísticos e culturais, alargam e enriquecem a realidade da nação, e o seu também direito à diferença⁷.

L'écrivain mozambicain Mia Couto exprime le même sentiment en ces termes : « A minha língua portuguesa, repito a minha língua portuguesa, é a pátria que estou inventando para mim⁸ ».

La répétition du pronom possessif montre que l'écrivain ne subit pas la langue comme celle d'un autre, mais au contraire l'utilise comme il l'entend, car elle lui appartient et en tant que telle, elle est au service de l'homme et non l'inverse. L'assimilation de la langue à une patrie, donc à un lieu de naissance, présente le portugais non plus comme une résultante de la période coloniale, mais comme une langue nouvelle construite par ses locuteurs, en l'occurrence les Mozambicains. Au contact des autres langues africaines, elle « [...] torna-se mestiça e mais fértil⁹ ». Il fait allusion à la multiplicité de la langue en tant qu'espace entre

⁵ De Saussure Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Grande Bibliothèque Payot, livre en format électronique, p.24.

⁶ Cristóvão Fernando: « [...] l'ensemble des huit pays et de quelques régions où l'on parle la langue portugaise en tant que langue maternelle ou officielle et qui, [...] collaborent entre eux. », *Da Lusitanidade à Lusofonia* (De la Lusitanité à la Lusophonie), Lisboa, Almedina, 2008, p.109.

⁷ *Ibid*: « [...] les nouveaux apports linguistiques et culturels, élargissent et enrichissent la réalité des nations, ainsi que leur droit à la différence », p.210.

⁸ Couto Mia, *E se Obama fosse africano? e outras interinvenções*, (Et si Obama était Africain? Et autres interinventions), « Ma langue portugaise, je répète ma langue portugaise, est la patrie que je m'invente [...] ». Lisboa, Caminho, 2009, p.98. Cette œuvre est un recueil de textes écrits pour divers colloques avec des thèmes très variés. Au lieu du paradigme « interventions », l'auteur le substitue par le néologisme « interinventions », mot composé du préfixe « inter », qui signifie « entre » en français, et « inventions », pour désigner ses idées à propos des sujets exposés. La métaphore de la langue comme patrie est une reprise du syntagme de l'écrivain portugais Fernando Pessoa : « Minha pátria é a língua portuguesa » (ma patrie est la langue portugaise), dans l'œuvre : *Livro do desassossego* (Livre de l'intranquillité). Pour les deux écrivains, la langue n'a pas de rapport à un pays précis, car elle se suffit à elle-même.

⁹ « elle devient métisse et plus fertile », *Ibid* : p. 98.

différentes cultures, qui est une autre façon de dire la « civilisation de l'universel », chère à Senghor :

Au moment que, par totalisation et socialisation, se construit la Civilisation de l'Universel, il est question de nous servir de ce merveilleux outil, trouvé dans les décombres du régime colonial. De cet outil qu'est la langue française¹⁰.

Néanmoins, la polysémie des paradigmes « francophone » et « francophonie » pose problème et certains auteurs refusent d'être classés sous le registre de « francophones » ou de « lusophones », car ils y perçoivent une allusion historique et politique. Eduardo Lourenço, écrivain et philosophe portugais, s'exprime à propos de l'autre aspect de la « lusophonie » en ces termes :

Inventamos a lusofonia —notemos que entre os grandes povos colonizadores só nós e os franceses criamos oficialmente um vasto espaço linguístico — para [...] habitarmos aqueles espaços imperiais, mais em sonho do que realidade, e que por isso mesmo nunca poderemos considerar como perdidos¹¹ ?

Donc, les adjectifs « lusophone » et « francophone » sont associés au concept d'impérialisme ou de littératures perçues comme marginales par rapport à un centre se trouvant en Europe, et c'est ainsi qu'en 2007 paraît le manifeste *Pour une littérature-monde*¹², signé par une cinquantaine d'auteurs s'opposant à cette dénomination qui compartimente la littérature. L'un d'entre eux, le Tchadien Nimrod, affirme : « Il n'y a pas d'écrivains francophones »¹³. Les écrivaines de notre corpus n'adoptent pas non plus l'épithète « francophone. » Tel est le cas de la Sénégalaise Fatou Diome :

Je veux abolir les frontières, les étiquettes et les tiroirs : littérature-féminine-francophone-africaine-subsaharienne-post-coloniale ... Non. J'ai traversé les océans pour exploser les murs. Lire un auteur par et pour ses origines n'est que pure hérésie

¹⁰ Senghor Léopold, « Le français, langue de culture », in *Esprit*, novembre, 1962, p.8, consulté dans le site www.esprit.presse.fr, le 17.06.2017.

¹¹ Lourenço Eduardo : «Nous avons inventé la lusophonie — notons que parmi les peuples colonisateurs nous sommes les seuls à part les Français à avoir créé officiellement un vaste espace linguistique — pour habiter aussi bien symboliquement qu'inconsciemment ces espaces impériaux, plus en rêve qu'en réalité, et que pour cette même raison nous ne pourrions jamais considérer comme perdus ? » *A nau de Ícaro : e, Imagem e miragem da lusofonia* (Le navire d'Icare : et, Images et mirages de la lusophonie), São Paulo, Companhia das Letras, 2001, p.183.

¹² *Pour une littérature monde*, œuvre collective sous la direction de Jean Rouaud et Michel le Bris, Gallimard, 2007.

¹³ Nimrod, *La Nouvelle Chose française*, Paris, Actes Sud, 2009, p.27, 28. Le titre de l'essai de Nimrod reprend l'expression « La chose française » que Saint-John Perse a employée dans une lettre (1^{er} août 1949) à Paul Claudel, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1972, p.1017.

littéraire. Quand j'écris, je ne connais pas de Noirs, je ne connais pas d'Arabes, je ne connais pas de Blancs ... Je connais les gens qui composent notre monde¹⁴.

La romancière camerounaise Léonora Miano partage cet avis et s'exprime en ces termes :

Ce n'est pas sous la férule des colonisateurs que cette langue me fut inculquée. C'est celle que mes parents m'ont transmise petite fille, celle de nos échanges familiaux passés et présents. C'est donc une de mes langues, tout simplement, les autres étant le douala et l'anglais. Je ne l'ai jamais vraiment rattachée à la seule France, ni senti qu'elle m'était imposée. Si le français ne fut jamais pour moi la langue de la France métropolitaine, c'est parce que les programmes scolaires de mon pays l'utilisaient pour proposer la lecture de Molière, d'Aimé Césaire et de Richard Wright¹⁵.

Les écrivaines refusent donc de se faire cataloguer avec des épithètes telles que « francophones » ou « africaines », car l'enfermement est contraire à la production artistique et chaque écrivain est à lui seul un monde. Léonora Miano donne ainsi son avis :

Pour moi, la littérature africaine n'existe pas. Je ne dis pas : « je fais de la littérature africaine ». Ce n'est pas parce que j'ai passé mes meilleurs moments en Afrique que je fais de la littérature africaine. Je fais ma littérature qui est d'ailleurs très différente de la littérature d'Alain Mabanckou. Je pense que ce qui compte c'est l'univers de l'auteur. J'espère qu'un Français pourrait écrire aussi un roman qui a l'Afrique comme décor. Est-ce de la littérature africaine ? Pour moi, la nationalité de l'auteur ne compte pas beaucoup, ce qui m'intéresse c'est sa personnalité¹⁶.

Même si nous utilisons la dénomination de francophone, lusophone ou écrivaines africaines, ce n'est pas dans le but d'enfermer les romancières dans une catégorie étanche, mais par commodité d'expression.

Notre étude comparative a pour objet des romans africains francophones et lusophones d'auteurs contemporains. Mais qu'est-ce que le roman africain ? Pour Albert Gandonou,

[...] un roman africain, c'est aussi des images inspirées par le milieu africain, c'est aussi des calques d'expressions locales et des traductions de proverbes en usage en Afrique¹⁷.

Cette définition correspond aux fictions que nous étudions dans le corpus.

¹⁴ Interview de Latifa Madami, parue dans le site www.humanite.fr, le 07.08.2015, consulté le 17.06.2017.

¹⁵ Extrait de l'article intitulé : « Léonora Miano, Le français pousse à l'ombre des baobabs », du 16 mars 2006, consulté le 17.06.2017.

¹⁶ Interview de Brigit Pape-Thoma, intitulée : « Léonora Miano : Pour créer une nouvelle Afrique, il nous faut accepter notre passé », du 29.12.2006, consulté dans le site www.afrik.com, le 18.06.2017.

¹⁷ Gandonou Albert, *Le roman ouest-africain de langue française, Étude de langue et de style*, Paris, Karthala, 2002, p.21.

Nous avons étudié les romans dans leur langue d'origine et les présenterons en français, dans notre traduction en l'absence de version française des romans portugais, afin de faciliter la lecture du travail. Dans ces fictions, la femme ne fait pas uniquement office de « passeur de mémoire¹⁸ ». Au contraire, elle réfléchit à la question identitaire qui se pose chez les peuples qui ont vécu l'occupation coloniale française et portugaise, et dont les répercussions sont encore perceptibles à l'heure actuelle.

En analysant ces œuvres, une question que l'on peut se poser est la raison qui a amené les écrivaines à présenter leurs fictions sous forme de roman. Ce genre « pluriestilístico, plurilingue e pluri vocal¹⁹ » est celui qui se prête le mieux à l'expression de leur art littéraire, car son côté hybride et flexible donne aux romancières une grande marge de liberté, nécessaire à l'expression de la spécificité de leurs œuvres. Nous avons questionné l'écrivaine angolaise Lueji Dharma, une des romancières de notre corpus, concernant sa préférence pour le roman. Sa réponse a confirmé notre idée selon laquelle la liberté associée à ce genre est un des motifs qui a guidé son choix :

[...] na minha vida a literatura — na maior parte o romance teve sempre um papel fundamental [...], no romance tudo pode acontecer²⁰.

La raison de cette étude comparative entre les romans concernés réside dans la similitude entre la politique officielle de colonisation de la France et celle du Portugal, ce qui présuppose une certaine homogénéité dans les textes écrits par des auteures venant des anciennes colonies. Les pays colonisateurs ont eu pour objectif l'assimilation des peuples colonisés²¹ à travers l'enseignement de ces deux langues et des cultures européennes dans les écoles africaines, et la propagation de la religion catholique dispensée par des missionnaires.

L'étude comporte des romans des écrivaines francophones suivantes : l'Ivoirienne Véronique Tadjo : *Ombre d'Imana*, *Reine Pokou*, *Loin de mon père*, *En compagnie des hommes*, la Sénégalaise Fatou Diome : *Le Ventre de l'Atlantique*, *Kétala*, *Insassouvies*, *nos vies* et les

¹⁸ *Passeurs de mémoire* est le titre d'un roman d'Alain Duchêne, pour la jeunesse. L'auteur y démontre l'impact de l'éducation occidentale dans la formation du jeune héros, prénommé Zaccharie.

¹⁹ Bakhtin Mikhail : « pluri-stylistique, plurilingue et plurivoque », *Questões de literatura e estética : a teoria do romance* (Des questions de littérature et d'esthétique : la théorie du roman), 5 edição. Trad. Aurora F. Bernardini et al., São Paulo, Annablume, HUCITEC, 2002, p. 73.

²⁰ L'auteure nous a fait part de ses réflexions par courrier électronique le 21.08.2014 : « [...] dans ma vie la littérature – des romans pour la plupart – a toujours joué un rôle fondamental [...], dans le roman tout peut arriver ».

²¹ Contrairement aux Britanniques, qui ont développé un système conservant les pouvoirs africains traditionnels.

Camerounaises Calixthe Beyala : *C'est le soleil qui m'a brûlée*, *Femme nue femme noire*, et Léonora Miano : *Tels des astres éteints*, *La saison de l'ombre*. Ces auteures vivent entre deux continents, fait qui conditionne leur écriture. Et pour donner une autre perspective à notre travail, nous avons inclus le roman *Les nègres n'iront jamais au paradis*, de l'écrivaine Tanella Boni, Ivoirienne ayant habité pendant longtemps en Côte d'Ivoire.

Concernant les écrivaines lusophones, nous avons choisi celles qui habitent en Afrique : la Mozambicaine Paulina Chiziane : *Ventos do Apocalipse*²², *O Sétimo Juramento*²³, *Niketche Uma História de Poligamia*²⁴, et les Angolaises Ngonguita Diogo : *No Mbinda o ouro é sangue*²⁵, *Sinay*²⁶, *Acudam Maria do Rangel*²⁷, et Lueji Dharma : *Aldeia de Deus Tchehunda Tcha Nzambi*²⁸. Nous avons intégré l'auteure angolaise Djaimilia Pereira de Almeida, qui habite au Portugal : *Esse cabelo*²⁹. Le fait de travailler sur les écrivaines de la diaspora et celles résidant en Afrique donne une vision plus large du concept d'identité tel qu'il est présenté par les deux catégories de romancières.

À la lecture de leurs romans, nous pouvons déceler des ressemblances aussi bien au niveau de la thématique que de la structure romanesque. L'identité détruite y est une constante, et résulte du système colonial qui a imposé une langue et une culture étrangères aux peuples des pays colonisés. Par ailleurs, plusieurs romans de notre corpus possèdent un fort caractère autobiographique, ce qui révèle le désir de partager le vécu et de conserver ainsi la mémoire individuelle et collective. La fonction cathartique de l'écriture prend alors tout son sens lorsqu'il s'agit de l'identité détruite et de sa reconstruction ; en effet, la reconstruction de l'identité ne peut se réaliser sans une prise de conscience des situations traumatiques passées, condition *sine qua non* pour leur dépassement et le fait de s'affirmer pleinement. De plus, la démarche d'associer des écrivaines francophones et lusophones permet de mettre en évidence les caractéristiques communes de leurs œuvres malgré les différences linguistiques.

²² Vents de l'Apocalypse.

²³ Le Septième Serment.

²⁴ Niketche Une Histoire de Polygamie.

²⁵ Au Mbinda l'or est du sang.

²⁶ Sinäi.

²⁷ Au secours Marie du Rangel.

²⁸ Village de Dieu Tchehunda Tcha Nzambi.

²⁹ Ces cheveux.

Nous présenterons une analyse comparée des œuvres sous l'optique du postcolonialisme, le courant de pensée dont les principaux fondements se situent dans les œuvres de Frantz Fanon, *Peaux noires masques blancs*³⁰, *Les damnés de la terre*³¹, et dans l'ouvrage d'Edward Saïd, *L'Orientalisme*³². Par ailleurs, l'étude sur le postcolonialisme ainsi que sa définition proposée par Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin : « toute culture affectée par le processus impérial depuis le moment de la colonisation jusqu'à nos jours³³, sont primordiales pour l'analyse des romans africains. Il est important de prendre en compte la continuité entre la période coloniale et la période contemporaine, car les effets de la colonisation ne s'arrêtent pas à l'indépendance.

Le postcolonialisme ne doit pas enfermer l'Afrique dans son passé traumatisant où l'opposition entre le Nord et le Sud est flagrante et conduirait à une impasse. Les études du philosophe Achille Mbembe soulignent l'importance d'une cohabitation harmonieuse entre l'Afrique et le monde contemporain, car celui-ci « trouve son fondement dans une certaine relation à l'Afrique³⁴ ». Les romans du corpus témoignent de cette relation, aussi bien ceux des romancières qui vivent en diaspora, comme Fatou Diome et Léonora Miano, que les fictions de celles qui vivent en Afrique, comme Ngonguita Diogo.

Les travaux d'Homi K. Bhabha, l'un des théoriciens les plus influents des études postcoloniales, sont incontournables eux aussi, car ils attirent également notre attention sur les conséquences du colonialisme, notamment sur « l'hybridité³⁵ » de la population due à l'influence du peuple colonisateur. Cette hybridité est perceptible chez les personnages romanesques féminins et masculins, qui contiennent des caractéristiques africaines et européennes. Toutes les situations consécutives à la colonisation donnent aux romans africains une spécificité, aussi bien en ce qui concerne la thématique que la forme romanesque, et c'est précisément ce que nous observerons dans ce travail. Les personnages essaient de redéfinir leur identité, que ce soit à la suite de la guerre ou au contact prolongé

³⁰ Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Editions du Seuil, 1952.

³¹ Fanon Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.

³² Saïd Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, traduit en français sous le titre *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

³³ Ashcroft Bill, Griffiths Gareth et Helen Tiffin, *L'Empire nous répond : Théorie et pratique des littératures postcoloniales*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012, p.14.

³⁴ Interview de Fatimata Wane, intitulée : « L'Afrique doit redevenir son propre centre », datée du 03.11.2016, publiée dans le site www.france24.com, consultée le 06.03.2017.

³⁵ H.K. Bhabha considère que les sociétés postcoloniales présentent des traces d'interaction culturelle entre les pays colonisateurs et colonisés, ce qu'il définit comme hybridité.

d'autres cultures. Leur quête d'identité reflète un désir d'affirmation, après la longue période de l'oppression occidentale.

La voix féminine ne cherche qu'à s'exprimer afin de raconter les faits passés tels que les femmes les ont vécus et ressentis. Mais la voix féminine a été longtemps réprimée, comme le signale Paulina Chiziane : « As vozes mais profundas das mulheres [...] são sempre excluídas, reprimidas, silenciadas³⁶ ».

Les années 1970 marquent la reconnaissance de la littérature féminine africaine avec le roman épistolaire *Une si longue lettre*, de Mariama Bâ, publié en 1979 : il est le premier à donner la voix et la parole aux femmes à travers le thème de la condition féminine. À partir des années 1980, on assiste au mouvement de la « migritude » auquel Jacques Chevrier fait référence comme celui de la nouvelle « génération d'écrivains et d'écrivaines³⁷ ». Ce « mot-valise³⁸ », composé de migration et négritude, évoque « le désir et le fait de migrer, mais aussi le désir et le fait de retourner au pays natal³⁹ ».

En fait, nous aborderons surtout les œuvres sous une perspective cosmopolite, car tous les personnages font partie d'une culture « afropolitaine⁴⁰ », qu'ils soient partis ou restés au pays natal, alors qu'ils ne sont pas tous concernés par la « migritude ». Pour mieux comprendre la signification d'« afropolitisme », il faut se référer au texte considéré comme fondateur de ce néologisme, qui traduit la nouvelle identité africaine. Il s'agit de *Bye-Bye Babar*, de l'écrivaine, d'origine nigéro-ghanéenne, Taiye Selasi, qui explique le concept en ces termes :

They (read: we) are Afropolitans – the newest generation of African emigrants [...] Most of us are multilingual. [...] We are Afropolitans: not citizens, but Africans of the

³⁶ Paulina Chiziane dans la préface de l'œuvre autobiographique d'Isabela Figueiredo (née en 1963 au Mozambique et descendante d'ex-colons portugais) : « Les voix les plus profondes des femmes [...] sont toujours exclues, réprimées, réduites au silence, *Caderno de Memórias coloniais* (Cahier de Mémoires coloniales), Alfragide, Caminho, 2015, p.18.

³⁷ Chevrier Jacques, *Littératures Francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006, p.159.

³⁸ « Mot résultant de la réduction d'une suite de mots à un seul mot, qui ne conserve que la partie initiale du premier mot et la partie finale du dernier », définition proposée par le dictionnaire Larousse de la langue française, consulté en ligne le 06.03.2017.

³⁹ Malonga Alpha Noël, « "Migritude", amour et identité. L'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul », in *Cahiers d'études africaines* 1/2006 (n°181), p. 169-178.

⁴⁰ On trouve la définition du mot « afropolitain » en ces termes : « Contraction d'"Africain" et de "Cosmopolitain", il est devenu en l'espace de dix ans une véritable bombe marketing à acceptions variées et variables » dans le site www.lemonde.fr/afrique, le 03.06.2015, consulté en ligne le 14.03.2017.

world.[...] If nothing else, the Afropolitan knows that nothing is neatly black or white⁴¹.

Dans le même ordre d'idées, Achille Mbembe explique le concept d'afropolitanisme :

[...] le point de départ de l'Afropolitanisme n'est pas la différence, la séparation ou la sécession. Des termes qui sont moteurs, implicitement ou explicitement, dans les logiques du panafricanisme et dans certaines versions de la négritude, où le point de départ, c'est la différence. Et à partir de la différence, éventuellement, l'imagination d'une communauté universelle. Avec l'Afropolitanisme, le point de départ est le commun, la similitude, ce qui fait de nous des hommes et des femmes comme les autres. C'est en cela que ce concept se différencie des deux autres⁴².

Léonora Miano, elle, crée le terme d'« Afropéen », point de convergence entre l'Afrique et l'Europe⁴³. Ce qui est primordial, c'est la prise de conscience de l'Histoire, comme elle le signale : « J'essaie plutôt d'inviter les gens à se réconcilier avec leur passé, pour se tourner vers l'avenir⁴⁴ ». Elle fait allusion à la reconnaissance, par l'Afrique, de la domination de l'Occident, et à son dépassement nécessaire pour pouvoir avancer et construire des sociétés nouvelles.

Nous observerons la perception des auteures concernant les thèmes qui parcourent leurs fictions, dans une perspective comparatiste. Les écrivaines font preuve d'un engagement certain en se servant de leur plume pour affirmer leurs convictions et dénoncer les idées reçues. Nous analyserons les moyens dont se servent les auteures pour opérer la déconstruction des stéréotypes sur le genre, de ceux liés à l'universalité de la condition féminine, enfin de ceux liés au concept d'identité figée et stable tout au long de la vie et des générations. Pour ce qui est de la « déconstruction » perceptible dans la manière d'aborder certains thèmes dans les romans de notre corpus, il faut citer Jacques Derrida qui donne l'explication suivante de ce concept, que nous appliquerons à l'interprétation des textes :

Il faut entendre ce terme de « déconstruction » non pas au sens de dissoudre ou de détruire, mais d'analyser les structures sédimentées qui forment l'élément discursif, la

⁴¹ Extrait de l'article de Taiye Selasi, dans *The Lip Magazine*, le 03.03.2005, dans le site www.thelip.robertsharp.co.uk, consulté le 13.03.2017 : « Ils [lisez : nous] sont Afropolitains – la toute nouvelle génération d'émigrés africains [...] La plupart d'entre nous sont plurilingues [...] Nous sommes Afropolitains : non pas des citoyens, mais des Africains du monde [...] À défaut d'autre chose, l'Afropolitain sait que rien n'est parfaitement noir ou blanc ».

⁴² Extrait tiré de l'article du 06.06.2016, intitulé : « L'Afropolitanisme c'est la manière dont les Africains font le monde, gèrent le monde et irriguent le monde », dans le site www.illmatik.com/afropolitanisme-mbembe, consulté le 11.03.2017.

⁴³ Cf. Leonora Miano, *Afropean Soul et autres nouvelles*, Flammarion, 2008.

⁴⁴ Extrait tiré de l'article du 19.08.2016, intitulé : « Éclorre en tant que femme sous la plume de Léonora Miano », dans le site www.tdg.ch/culture, consulté le 12.03.2017.

discursivité philosophique dans lequel nous pensons. Cela passe par la langue, par la culture occidentale, par l'ensemble de ce qui définit notre appartenance à cette histoire de la philosophie⁴⁵.

La « déconstruction » que les écrivaines opèrent dans les romans que nous étudions n'a donc pas un sens destructeur, mais vise au contraire un résultat positif, celui de « reconstruire l'Afrique » et de « participer au développement de leur continent⁴⁶ ». L'artiste, en général, est soumis à une exacerbation qui va libérer une force créatrice. Le rôle des écrivaines de notre corpus est d'ébranler les idées reçues à propos de l'Afrique et des Africains, des idées reçues dont les Africains eux-mêmes sont victimes, même s'ils ne s'en rendent pas toujours compte.

Les écrivaines manifestent le désir de déconstruire à travers leurs travaux. Dans une interview, Véronique Tadjo explique son souci de montrer la richesse symbolique africaine à travers les masques :

Ayant toujours eu une véritable passion pour l'art traditionnel africain et les masques en particulier, j'ai conçu un livre ayant pour objet la « déconstruction » d'un masque sénoufo originaire du Nord de la Côte d'Ivoire et très apprécié pour sa richesse symbolique. Le masque est zoomorphique et incarne les qualités de plusieurs animaux nobles comme le caméléon (la capacité d'adaptation), le caïman (la force), l'antilope (l'élégance) et autres. Au-delà de sa beauté, cela en fait un masque très puissant. Avec cet album, *Masque, raconte-moi*, j'ai voulu encourager les jeunes à regarder un masque de près en mettant en valeur toutes ses composantes⁴⁷.

La déconstruction est ainsi essentielle pour explorer toutes les composantes d'une identité plurielle. En s'adressant à la jeunesse, l'auteure trahit son souci pédagogique d'expliquer et de montrer la richesse de l'Afrique. C'est contre « l'invention de l'Afrique » par le colonialisme, la réappropriation ou la redécouverte de l'Afrique par les écrivaines.

La reconstruction de l'identité passe aussi par la réappropriation du vécu, tel qu'il est ressenti par le peuple. C'est la perception de la réalité du point de vue africain. En ce sens, Fatou Diome déconstruit le thème de l'émigration et démontre qu'il ne suffit pas de nommer l'exil pour cerner cette réalité complexe et individuelle. Dans une interview, elle s'exprime ainsi à propos de son roman *Le Ventre de l'Atlantique* :

⁴⁵ Entretien de Roger-Pol Droit en 1992, paru dans le journal *Le Monde* du 12.10.2004 et consulté en ligne le 26.06.2015 dans le site www.lemonde.fr.

⁴⁶ Ouédraogo Angèle, « Et les Africaines prirent la plume. Histoire d'une conquête », *Mots pluriels*, n°8, 1998.

⁴⁷ Extrait de l'article intitulé : « Véronique Tadjo : Écriture et voyages, le parcours d'une écrivaine et illustratrice », consulté sur le site www.takamtikou.bnf.fr le 10.03.2017. L'écrivaine a chez elle une somptueuse niche ornée de statuettes et de masques de toute beauté.

J'en ai un peu assez des clichés : l'immigration ce n'est pas que des pauvres gens exploités, ce n'est pas toujours ça. L'immigration c'est aussi des gens qui partent pour leur émancipation, qui partent au nom de leur liberté...qui partent pour des tas d'autres raisons que la société d'accueil ne perçoit pas forcément. Vous avez donc certes des gens qui partent pour des raisons économiques, mais d'autres qui partent pour des raisons plus vivables. C'est le cas du personnage féminin dans ce roman⁴⁸.

Elle se réfère à l'héroïne de cette fiction, Salie, qui est en partie un double de l'écrivaine elle-même.

Les œuvres des romancières africaines prennent de plus en plus d'importance, que ce soit en Afrique ou en Europe. Ceci témoigne du fait que l'écriture féminine africaine ne cesse de s'affirmer et de susciter l'intérêt du public. Les premiers spécialistes de la littérature africaine ont travaillé surtout sur la littérature masculine du continent africain et cela allait de soi, car la littérature féminine n'était pas assez divulguée. Y avait-il un désir de privilégier la littérature masculine, au détriment de la féminine ? Toujours est-il que les noms masculins cités par la critique étaient plus nombreux que les féminins, comme chez Jacques Chevrier qui, dans *La littérature nègre*⁴⁹, mentionnait peu de romancières. On constate qu'en Afrique, aussi bien qu'en Europe, les premiers romanciers ont été des hommes. Les études concernant les Africaines sont, de ce fait, d'une grande importance, parce les femmes ont été oubliées pendant longtemps dans les ouvrages se rapportant à l'Afrique. D'après l'historienne et africaniste Anne Hugon, « le fait que la colonisation ait été une entreprise masculine explique, en partie, une persistante cécité à l'égard des femmes⁵⁰ ». Existe-t-il une écriture féminine ? En quoi diffère-t-elle de la masculine ?

Dans les années 1970, des spécialistes ont constaté que les individus manifestaient une différence de perception du monde environnant selon leur genre, et c'est pendant cette période que des études genrées ont vu le jour aux États-Unis. Odile Cazenave (professeure d'Études françaises à l'université de Boston) traduit sa conception du roman féminin africain en ces termes :

⁴⁸ Interview d'Hervé Mbougouen le 25.11.2003, parue dans le site www.grioo.com, consulté le 09.03.2017.

⁴⁹ Chevrier Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2003. Dans cet ouvrage, l'auteur ne consacre que deux pages à la littérature féminine ayant pour titre « Une écriture féminine » (p. 156, 157), où il mentionne Mariama Bâ, Awa Thiam, Aminata Sow Fall, entre autres.

⁵⁰ Hugon Anne, *Histoire des femmes en situation coloniale, Afrique et Asie, XX^e siècle*, Paris, Éditions Karthala, 2004, p.8.

Avec la naissance d'une production littéraire africaine francophone au féminin, jaillissent de nouveaux portraits et des voix de femmes diverses, présentant la femme africaine vue de l'intérieur⁵¹.

Selon la chercheuse Hélène Cixous :

C'est par méconnaissance que la plupart des lecteurs, critiques, écrivains des deux sexes, hésitent à admettre ou nient carrément la possibilité ou la pertinence d'une distinction écriture féminine / écriture masculine⁵².

Laura Cremonese s'inscrit dans le même courant, car elle considère que les femmes écrivent en premier lieu en tant que femmes :

J'estime utile de dégager les traits communs, les grandes lignes de force de l'écriture féminine contemporaine, autour desquels s'articulent les différences : la revendication de la spécificité de la « parole » ou de « l'écriture » féminine, la valorisation du corps et de l'inconscient, le refus des mythes féminins élaborés par la littérature masculine et la recherche d'une image littéraire nouvelle de la femme, plus véritable⁵³.

En effet, il est important que le point de vue des femmes soit exprimé, et ceci n'est envisageable que lorsqu'elles communiquent elles-mêmes leurs pensées, leurs aspirations, même si leur liberté n'est souvent qu'apparente, car leur comportement reflète aussi leur éducation. Ngonguita Diogo reconnaît la nécessité de l'affirmation et de l'expression féminine. Elle explique la difficulté de la voix féminine par ces syntagmes :

Em todas as sociedades, o sucesso das mulheres não tem sido um exercício fácil, a mulher precisou emancipar-se para conquistar o seu espaço. As lutas vêm de longe, negras ou brancas têm sido marginalizadas pelos seus parentes e pela sociedade⁵⁴.

Aussi, donne-t-elle la voix aux femmes à travers ses personnages romanesques.

Mais qu'est-ce que le roman féminin africain présuppose ? Une convergence de thèmes, une certaine manière de s'exprimer ? Dans la présente étude, nous nous poserons aussi la

⁵¹ Article d'Angèle Kingué et Odile Cazenave, sous le titre : « Pour l'enseignement des écrivaines femmes africaines dans les cours de français », in *The French Review*, Vol. 70, n° 5, April 1997, consulté en ligne le 18.10.2013.

⁵² Cixous Hélène, *Le rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Éditions Galilée, 1975, p. 51.

⁵³ Cremonese Laura, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Érudition, 1997, p. 17.

⁵⁴ Extrait de l'article intitulé : « Angolana é destaque da 8ª Jornada de Escritoras » (Angolaise participe à la 8^e rencontre d'écrivaines), écrit par Gabriela Delalibera, le 18.08.2015 : « Dans toutes les sociétés le succès des femmes n'a pas été facile, car la femme a dû s'emanciper afin de conquérir sa place. Les luttes datent de longtemps, des Noires et des Blanches ont été mises à l'écart par leurs familles et par la société. Le combat des Africaines continue, aussi bien dans la littérature que dans la société », consulté dans le site www.diariodaregio.com.br le 08.03.2017.

question : en quoi les romans écrits par les femmes possèdent-ils une spécificité ? Et, dans l'affirmative, laquelle ?

On ne doit pas envisager le roman africain comme un genre uniforme, même si on peut y déceler des caractéristiques précises. La dénomination de « roman africain » prête à confusion, car l'emploi du singulier peut supposer une uniformité totale, aussi bien en ce qui concerne le genre, les thèmes et une même langue. Or, il n'en est rien. Il ne faudrait pas oublier que l'Afrique est un continent très vaste, dans lequel les populations possèdent des cultures, des croyances et des langues diverses et toute cette diversité va se manifester forcément dans les travaux littéraires du continent africain.

Cette réflexion sur l'identité féminine se compose de trois chapitres, répartis en sous-parties. La première partie présente des aspects incontournables qui sous-tendent le thème de la reconstruction de l'identité dans la littérature féminine. Elle propose de montrer comment les écrivaines francophones et lusophones contemporaines conçoivent l'identité africaine détruite par de nombreux facteurs. Nous développons le concept de postcolonialisme, tel qu'il est défini par divers penseurs, car il sert de base à cette étude. Le postcolonialisme est lié à l'hybridité culturelle, linguistique et identitaire telle qu'elle est perçue dans les œuvres romanesques. En explorant l'état de la recherche, nous noterons que la littérature féminine intéresse de nombreux critiques aussi bien sur le continent africain qu'ailleurs. Les maisons d'édition sont primordiales, car les œuvres littéraires et leur connaissance au sein du public sont intimement liées à leur publication. Nous réfléchissons à la question de la diffusion des travaux littéraires dans les maisons d'édition africaines, européennes, mais également par des moyens moins conventionnels, comme ceux proposés par le domaine digital. Le monde digital apportera-t-il des solutions à la diffusion des œuvres dans le vaste continent ?

Le premier chapitre analyse l'identité détruite, en rapport avec des thèmes comme l'esclavage, la guerre et la souffrance. Toutes ces épreuves ont transformé l'identité des peuples concernés et provoquent de nombreux questionnements perceptibles dans les romans.

Dans le deuxième chapitre, il est question de l'identité fragmentée, en lien avec la dissolution de la famille, qui aurait perdu son caractère solide d'autrefois. Nous traiterons plutôt de la famille idéale et rêvée, un stéréotype dénoncé par les écrivaines. En effet, il n'est pas rare que les personnages soient délaissés et incompris par leurs familles, ou pire, que les convictions familiales entraînent leur souffrance et même, dans les cas extrêmes, leur mort. Le cadre spatial dans lequel les personnages évoluent est également un élément perturbateur de leur

identité, ce qui nous a conduits à étudier l'exil et leurs conséquences dans l'identité des protagonistes. Les œuvres dans lesquelles nous percevons des traits autobiographiques rendent compte de la situation inconfortable des personnages qui cherchent leur place dans un monde en changement.

Papa Samba Diop a analysé ainsi cette littérature :

Écriture de l'écart, celle des migrants traduit une vie double, conjointement emplie du souvenir du pays réel et des réalités nouvelles du lieu d'accueil⁵⁵.

Cependant, les migrants ne sont pas les seuls à ressentir un écart entre deux cultures, car même ceux qui n'ont jamais laissé leur pays natal se trouvent confrontés à plusieurs cultures, comme le signale Léonora Miano, en parlant de son œuvre et de son expérience personnelle :

Concernant ce qui motive mes choix thématiques, le fait d'avoir quitté l'Afrique pour l'Europe n'a pas vraiment d'incidence. J'appartiens aux deux espaces depuis toujours, parce que je viens d'un territoire dominé par l'Europe, façonné par elle⁵⁶.

Enfin, la troisième partie traite de l'identité reconstruite. Elle montre comment les personnages tentent de reconstruire leur identité en se plongeant dans les souvenirs du passé dans le but d'analyser les événements marquants et de les réinterpréter à la lumière de l'actualité.

Ainsi, notre réflexion nous mène du constat d'une identité effacée, détruite, fragmentée sous l'action de forces telles que la colonisation, les normes familiales ou sociales, les phénomènes migratoires, à une reconstruction de cette identité qui passe par une déconstruction de nombres d'idées préconçues par les auteures de notre corpus. L'identité se reconstruit dans le monde romanesque par le biais de différents moyens et fait l'objet d'une véritable quête de soi. La conclusion de notre travail consolidera notre argumentation sur la reconstruction de l'identité dans le roman africain féminin contemporain francophone et lusophone.

⁵⁵ Papa Samba Diop, « Le pays d'origine comme espace de création littéraire », in *Notre Librairie*, n° 155-156, « Identités littéraires », juillet-décembre 2004, p. 60.

⁵⁶ Philippe Nathalie, « Écrivains migrants, littératures d'immigration, écritures diasporiques », *Hommes et migrations* [En ligne], 1297 | 2012, mis en ligne le 31 décembre 2014, consulté le 11 mars 2017.

Les romans du postcolonialisme

Ce travail concerne les romans du postcolonialisme. Afin de mieux cerner cette notion, nous devons présenter certains aspects de cette littérature, liés aux situations particulières dans lesquelles elle a vu le jour. La littérature francophone et lusophone des différents pays africains a été marquée par des faits historiques, le colonialisme en particulier, dont les empreintes sont perceptibles dans les romans contemporains, ce qui leur confère des traits communs. Il convient de préciser le concept de postcolonialisme et son champ lexical, puisqu'il servira de fil conducteur à ce travail. Le terme « postcolonial » s'utilise pour rendre compte des effets culturels du colonialisme. Étant donné que les écrivaines de notre corpus appartiennent à des pays marqués par le colonialisme, leurs œuvres présentent des caractéristiques particulières. Le postcolonialisme :

[...] toma como realidade fundadora o colonialismo britânico; no campo dos estudos literários começa a desenvolver-se a partir da década de 60⁵⁷.

Mais, c'est surtout à partir de l'œuvre *Orientalisme*⁵⁸ du théoricien palestinien Edward Saïd que les études sur ce concept se développent, commençant ainsi à traiter la littérature africaine, non comme une extension de l'euro-péenne, mais en prenant en considération sa singularité. *L'Orientalisme* est considéré comme le texte fondateur des théories postcoloniales qui ont émergé aux États-Unis. Dans cette œuvre, Saïd dénonce la prétendue supériorité de l'Occident et de sa vision de l'Orient, concept qui a facilité le processus de colonisation. En effet, comme l'Occident était censé détenir le savoir, il lui a été plus facile de dominer les autres pays, considérés comme inférieurs, et même, dépourvus de civilisation. Le terme « postcolonial » avait un sens historique et chronologique, mais sa signification a évolué avec le temps, comme nous pouvons lire dans cet article :

Dans les années 1970, l'appellation « sociétés postcoloniales » désignait la période qui succéda à la décolonisation [...]. En 1990 le « postcolonial » a cessé d'être une

⁵⁷ Leite Ana Mafalda, *Literaturas africanas e formulações pós-coloniais*: « [...] prend comme réalité fondatrice le colonialisme britannique ; le champ des études littéraires commence son développement à partir des années 60 » (Littératures africaines et formulations postcoloniales), Maputo, Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2004, p.7.

⁵⁸ Saïd Edward, *Orientalism*, London: Routledge & Kegan Paul, 1978. Ce titre a été traduit de l'anglais sous le titre *L'Orientalisme*.

catégorie historique. Il n'est plus un projet, ni une politique, mais une représentation sociale de soi comme « Autre », fondée sur une critique idéologique du discours de la modernité européenne [...] ⁵⁹.

La première définition rend compte de la chronologie, tandis que la deuxième se concentre sur un courant d'idées. C'est selon ce dernier concept que nous analyserons les œuvres de notre corpus. Il ne s'agit pas d'adopter un discours binaire opposant l'Afrique à l'Europe, mais au contraire il convient de se réapproprier le passé afin de construire le présent et l'avenir. L'Histoire africaine et son interprétation sont essentielles dans le processus d'identité, comme le signale Mudimbe :

Nous nous savons être des enfants d'un passé. Nous en sommes aussi les maîtres. [...] À nous de le transformer, ce passé ; c'est-à-dire de le coloniser, de l'arranger pour qu'il s'intègre dans les lieux d'accomplissement de notre liberté ⁶⁰.

Le philosophe congolais emploie le verbe « coloniser » afin de montrer que les Africains, malgré le passé colonial, ne doivent pas se comporter en victimes, mais au contraire ont l'obligation de prendre leur destin en main. Ils sont à présent les « maîtres » d'eux-mêmes et non plus des esclaves. Il s'agit d'une reconstruction de l'identité, qui n'est possible que lorsqu'on a conscience de l'Histoire. En ce sens, la mémoire est un leitmotiv dans plusieurs romans de notre corpus. Elle apparaît ainsi lorsqu'il est question d'événements passés, comme les guerres ou des références à des personnages réels, ou comme valeur symbolique incarnée dans les personnages de fiction. Mémoire, le personnage principal du roman *Kétala*, de Fatou Diome, rend compte de l'importance capitale du souvenir dans tout processus identitaire. La mémoire et l'Histoire jouent un rôle fondamental dans les romans. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths et Helen Tiffin ont montré l'étroite relation existant entre l'Histoire des pays marqués par la colonisation et le postcolonialisme. Ils attirent notre attention sur la spécificité de ces littératures, les définissant en ces termes :

Ce que ces littératures ont en commun en dehors de leurs caractéristiques régionales particulières et distinctives, c'est qu'elles ont émergé dans leur forme présente de l'expérience de la colonisation et se sont imposées en mettant au premier plan la

⁵⁹ Assayag Jackie, « Neil Lazarus, ed *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies* », *L'Homme*, 182/ avril-juin 2007, mis en ligne le 16 mai 2007. URL: http://lhomme.revues.org/index_4132.html, consulté le 13.03.2012.

⁶⁰ Mudimbe Valentin-Yves, *Les corps glorieux des mots et des êtres, esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Montréal, Humanitas, 1994, p.121.

tension avec le pouvoir impérial et en insistant sur leurs divergences d'opinion avec le centre impérial⁶¹.

D'autres critiques ont également réfléchi à la notion de postcolonialisme, comme John Mcleod, qui en donne une autre explication :

La lecture des textes écrits par des auteurs venant des pays marqués par l'histoire coloniale, principalement les textes concernés par les actions et les legs du colonialisme, dans le passé comme actuellement⁶².

On s'aperçoit que John Mcleod reconnaît l'influence du colonialisme dans la production littéraire des écrivains issus des pays ayant été sous domination coloniale, et nous voyons cela sous la même optique ; néanmoins, on ne peut pas restreindre ce concept au domaine littéraire, mais il faut le percevoir comme un phénomène englobant diverses disciplines, l'histoire, la philosophie, la sociologie, qui vont avoir une influence sur la littérature. L'impact du colonialisme a eu des répercussions très importantes dans le monde, comme le souligne l'historien Bouda Etemad :

Le fait colonial est, avec la révolution néolithique et la révolution industrielle, l'une des ruptures majeures de l'histoire de l'humanité. À l'instar de ces deux révolutions, la colonisation est un fait massif⁶³.

Ce fait influencera évidemment la littérature, et la critique littéraire ne peut pas faire abstraction de ce phénomène lors de l'analyse des œuvres.

La chercheuse sud-africaine Elleke Boehmer considère la littérature postcoloniale comme :

[...] a literature which identified itself with the broad movement of resistance to, and transformation of, colonial societies⁶⁴.

Cette explication rend compte du désir de rejet du colonialisme et de l'affirmation des spécificités inhérentes aux peuples dominés par l'Europe. Elle fait songer surtout à la littérature engagée, ayant émergé déjà pendant la période coloniale, dans laquelle les écrivains

⁶¹ Ashcroft Bill, Griffiths et Tiffin Helen, *Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/ New York, Routledge, « New Accents », 1989, p.2 (traduction proposée par Louviot Myriam, dans sa thèse intitulée *Poétique de l'hybridité dans les littératures postcoloniales*, Université de Strasbourg, 2010).

⁶² Mcleod John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2000, p.33 (traduction proposée par Jean-Marc Moura, dans l'article intitulé « Postcolonialisme et comparatisme », consulté dans le site www.vox-poetica.org le 28.01.2014).

⁶³ Bouda Etemad, *La Possession du monde. Poids et mesures de la colonisation*, Bruxelles : Complexes, 2000, p.13.

⁶⁴ Boehmer Elleke, *Colonial & Postcolonial Literature, Migrant Metaphors*: « [...] une littérature qui s'identifie avec le mouvement de résistance pour la transformation des sociétés qui ont eu une expérience coloniale », Oxford University Press, 1995, p.184.

manifestaient leur révolte et leur volonté de changement face à la situation dans laquelle leurs pays se trouvaient. On peut citer Agostinho Neto, en Angola, dont la poésie sonnait comme un cri de désespoir et, en même temps, d'espoir d'amélioration. Son poème *Sagrada Esperança* (traduit en français sous le titre *Espérance sacrée*⁶⁵) est assez explicite de son souhait de renouveau annoncé dans le titre de l'œuvre fictionnelle. Le vœu du poète a été exaucé, puisque l'Angola a accédé à l'indépendance en 1975⁶⁶ et il a été le premier président du pays.

Ngugi wa Thiong'o, dans son œuvre *Decolonising the Mind*, prône un retour aux langues vernaculaires, dans le souci de limiter l'influence coloniale, de renforcer l'affirmation identitaire et aussi dans le but d'atteindre un public populaire. Cependant, ce procédé risquerait d'enfermer les populations du fait de la multiplicité des langues vernaculaires à l'intérieur d'un même pays. En effet, même en écrivant en langues européennes, comprises par un public plus large, les auteurs donnent aux textes une empreinte africaine, en incluant des paradigmes en langues locales, expliqués soit en note de bas de page, soit dans les glossaires à la fin des romans. Les langues européennes font partie de l'héritage colonial, certes, mais la différence entre le passé et le présent réside dans le fait que les locuteurs qui les parlent en ont le contrôle, car ils l'adaptent en fonction de leurs désirs et non l'inverse. Fatou Diome s'exprime ainsi à propos de la langue française :

J'ai hérité de la liberté conquise par les pères de la négritude. Vivre la langue française comme une langue imposée, me sentir colonisée serait invalider Senghor et Césaire. Le contexte de domination dans lequel ils vivaient n'est pas le mien. Je suis née dans un pays indépendant, héritière de leurs combats qui sont un socle pour m'élancer⁶⁷.

Le rapport entre les textes postcoloniaux et la politique coloniale est également défini par Jean- Marc Moura. En effet, ce dernier explique que le roman postcolonial répond à :

[...] des pratiques d'écriture et de lecture intéressées par les phénomènes de domination et plus particulièrement par les stratégies de mise en évidence, d'analyse et d'esquive du fonctionnement binaire des idéologies impérialistes⁶⁸.

⁶⁵ Neto Agostinho, *Poésie Complète*, Paris, Éditions Alexandrines, 2014.

⁶⁶ L'association entre littérature et politique est un fait courant et on peut rappeler d'autres poètes comme Senghor et Césaire, qui se sont engagés dans la résistance coloniale.

⁶⁷ Article intitulé : « Entretien-Fatou Diome: écrire pour grandir », par Guylaine Mass, le 19.02.2011, dans le site www.ledevoir.com/culture, consulté le 11.03.2017.

⁶⁸ Moura Jean- Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007, p. 11.

Concernant ces stratégies, le professeur Mustapha Machrafi rappelle les particularités du continent africain dont on doit tenir compte, faute de quoi les efforts de l'Occident restent stériles :

En ignorant les contingences (culturelles, sociales, politiques et historiques) de leurs contextes complexes, les modèles en question contribuent, paradoxalement, à un non-développement. Cette situation s'exacerbe avec le processus de la mondialisation que l'Afrique n'arrive pas à en tirer bénéfice⁶⁹.

Il dénonce ainsi l'eurocentrisme des pays du Nord, qui même armés de bonnes intentions ne parviennent pas à aider le Sud, car ils n'imaginent l'Autre que sous une perspective eurocentriste. Les penseurs africains se rendent compte de la difficulté d'une vraie autonomie, condition nécessaire au progrès et à l'affirmation du continent. Ainsi l'écrivain sénégalais, Felwine Sarr, affirme-t-il :

Or, s'il y a un travail de tri à faire au sein de notre héritage intellectuel, il faut restituer à mon sens cette idée fondamentale : aucun futur n'est envisageable si les Africains ne pensent pas par eux-mêmes et pour eux-mêmes leur présent et leur devenir. La liberté doit être une passion africaine désormais, parce que le continent en a été privé deux fois, ces cinq derniers siècles, avec la traite et la colonisation. On ne peut pas continuer d'être à la remorque des rêves des autres⁷⁰.

Cette définition s'applique aux œuvres de notre corpus, car le souci de présenter l'Afrique de l'intérieur y est une constante. Les écrivaines mettent en scène des personnages africains pour la plupart avec une identité plurielle incontestable, qu'ils soient loin de leurs pays, comme Salie, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome, ou chez eux, comme Rami, l'héroïne de *Nikette*, *Uma História de Poligamia*, de Paulina Chiziane.

Toutes ces réflexions autour du terme de postcolonialisme servent à mieux appréhender les œuvres qui ont surgi dans les pays des anciennes colonies, aussi bien pendant le processus de colonisation qu'au-delà. Étudier la littérature des pays francophones et lusophones affectés par le colonialisme ne serait pas envisageable sans prendre en compte les conditions dans lesquelles elle s'est créée. On ne pourrait pas comprendre le sens des poèmes de Senghor ou d'Agostinho Neto si on ne connaissait pas leur genèse, la période du colonialisme et la lutte idéologique à laquelle ces poètes ont pris part. Cependant, l'indépendance qui met fin au

⁶⁹ Mustapha Machrafi, « Postcolonialisme, développement et futurs africains, in *L'Afrique, trésor de l'imaginaire*, Actes du Colloque 17-18 mai, Université nationale de Séoul, Département des Langues et Littératures Françaises, Centre de Recherches sur la Francophonie, Séoul, 2012, p.113-122.

⁷⁰ Article de Katia Touré, du 10.08.2015, intitulé : « Les Africains doivent penser par eux-mêmes et pour eux-mêmes », dans le site www.lemonde.fr/afrique, consulté le 11.03.2017.

colonialisme n'est pas suivie d'un retour immédiat à la normalité. En effet, les nouveaux pays indépendants traversent ensuite une phase délicate, celle du néo-colonialisme, qui est un colonialisme déguisé, c'est-à-dire que les pays sont libres, mais ceci reste seulement dans le domaine théorique. On peut prendre comme exemple la définition suivante de ce phénomène surgi après les indépendances :

Le néo-colonialisme désigne [...], en accord avec l'étymologie, des formes nouvelles de colonialisme. Il caractérise une politique, poursuivie par les anciennes puissances coloniales dans leurs rapports avec leurs anciennes possessions devenues souveraines, tendant à maintenir, ou rétablir, ces territoires dans une certaine dépendance généralement par l'intermédiaire de liens économiques⁷¹.

Le postcolonialisme est un concept qui s'attribue la tâche complexe d'analyser les sociétés après l'indépendance en prenant en considération tous les faits énumérés. Les écrivaines africaines francophones et lusophones font partie des « enfants de la postcolonie », selon la définition et l'analyse de Waberi qui constate :

Pour forcer un peu le trait, on pourrait dire qu'auparavant on se voulait d'abord nègre et qu'aujourd'hui on se voudrait d'abord écrivain et accessoirement nègre⁷².

Les auteures s'inscrivent dans une hybridité culturelle, car leurs textes dialoguent « avec les autres cultures⁷³ » pour lesquelles les frontières n'existent pas. Elles sont ainsi des écrivaines du « tout-monde⁷⁴ », car elles ne restent pas dans un enfermement identitaire stérile, mais au contraire prouvent qu'elles ont leur place partout.

En somme, nous considérons que les romans de notre corpus s'insèrent dans le courant du postcolonialisme, par les thématiques liées à l'expérience du colonialisme, comme l'émigration, la différence, le genre, entre autres. Leur spécificité est ainsi étroitement liée aux influences endogènes et exogènes.

⁷¹ Article d'Ardant Philippe, intitulé : « Le néo-colonialisme : thème, mythe et réalité », publié dans la *Revue française de science politique*, Année 1965, Volume 15, n° 5, p.838, consulté en ligne dans le site www.persée.fr/web/revues, le 04.07.2015.

⁷² Abdourahman A. Waberi, « Les enfants de la postcolonie. Esquisse d'une nouvelle génération d'écrivains francophones d'Afrique noire », in : *Notre Librairie*, n° 135, 1998, p. 11.

⁷³ Le Bris Michel et J. Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007, p.36.

⁷⁴ Glissant Édouard, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.

État de la recherche

Le roman féminin africain contemporain présente des caractéristiques diverses. Il est une combinaison de traditions africaines, au miroir du colonialisme, ce qui permet de l'insérer dans la catégorie de la postcolonialité, comme nous l'avons expliqué précédemment. De nombreux critiques européens se sont intéressés à la littérature africaine. L'africaniste Jacques Chevrier a écrit des ouvrages sur la littérature africaine, parmi lesquels on peut citer *La littérature nègre*, en 1974⁷⁵ ou *Littératures d'Afrique Noire de langue française*⁷⁶. L'auteur y dresse un portrait de la littérature africaine francophone depuis ses débuts jusqu'à la période contemporaine. Selon Jacques Chevrier, la littérature féminine date des années 1970 avec la proclamation de l'année de la femme en 1975. La pionnière est Mariama Bâ avec son roman épistolaire *Une si longue lettre*, en 1979.

Concernant la littérature lusophone, *Panguila* de l'écrivaine angolaise Lília da Fonseca en 1944 marque le début du roman féminin.

Lilyan Kesteloot, considérée comme une des pionnières des études africaines, a contribué à la diffusion des œuvres, notamment avec sa thèse *Les écrivains noirs de langue française*⁷⁷ et *Histoire de la littérature négro-africaine*⁷⁸. Dans ce dernier ouvrage, elle reconnaît l'importance et l'influence de la littérature orale africaine dans la production de textes écrits, comme *Chaka*, ou *Sarraounia*, qui sont des épopées attestant l'importance des femmes dans la défense des nations. La littérature orale est ainsi définie par Hecquet :

La littérature orale est par nature un phénomène social, qui s'intègre dans le cadre des normes de sa prestation ou de la communication interpersonnelle. Les épopées sont relatées lors de réjouissances populaires et de faits sociaux essentiels pour le groupe, par exemple l'initiation des jeunes. La musique accompagne le récit et participe à la construction du sens⁷⁹.

⁷⁵ Chevrier Jacques, *La littérature nègre*, Paris, Armand Colin, 2003.

⁷⁶ Chevrier Jacques, *Littératures d'Afrique Noire de langue française*, Nathan Université, 1999.

⁷⁷ Kesteloot Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.

⁷⁸ Kesteloot Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.

⁷⁹ Hecquet Vincent, « Littératures orales africaines », in *Cahiers d'études africaines* (en ligne), 195, 2009 (consulté le 02.11.2014).

Même si les ouvrages de Lilyan Kesteloot cités datent de plus de vingt ans, nous constatons que l'influence de la littérature orale se perçoit encore dans les œuvres des écrivaines africaines contemporaines, ce qui constitue une des caractéristiques de la littérature africaine, par opposition à la civilisation occidentale qui attribue plus de valeur à la littérature écrite. La littérature africaine entend rayer l'idée reçue selon laquelle seule l'écriture est synonyme de civilisation. L'écrivain camerounais Belinga explique la portée de la littérature orale en ces termes :

On peut définir la littérature orale comme d'une part, l'usage esthétique du langage non écrit et, d'autre part, l'ensemble des connaissances qui s'y rapportent⁸⁰.

Les légendes et les contes sont des connaissances transmises par voie orale, ce qui donne une liberté à ceux ou celles qui les transmettent, car ils ou elles peuvent les adapter à leurs désirs et objectifs. Le roman *Reine Pokou*, de Véronique Tadjo, rappelle la tradition orale, car ce récit ne reste pas figé ; au contraire, ses multiples dénouements évoquent une histoire dite par divers conteurs qui pourraient la modifier au gré de leurs envies. En ce sens, elle serait une « œuvre ouverte », selon la théorie d'Umberto Eco, car l'œuvre s'adapte à son public. Dans une interview, Véronique Tadjo explique l'objectif de sa création littéraire :

[...] j'aime que le livre soit ouvert et conduise vers d'autres problématiques⁸¹.

Elle fait allusion à l'œuvre pour la jeunesse, intitulée *Ayanda, la petite fille qui ne voulait pas grandir*⁸². En effet, cette histoire est une réécriture d'un conte de l'écrivain Gianni Rodari. À partir d'un conte italien, Véronique Tadjo a écrit l'histoire d'une petite fille africaine qui ne voulait pas grandir pour ne pas affronter les problèmes des adultes, notamment la perte et la souffrance dues à la guerre. Ceci est un exemple de l'universalité de certains thèmes, comme le deuil et la souffrance qui touchent les individus de tous les continents.

La littérature orale se distingue de la littérature écrite, car celle-ci est une « vérité figée », selon la formule du philosophe nigérien Boubou Hama :

⁸⁰ Belinga Samuel Martin Eno, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Édition Saint-Paul, 1978, p.7.

⁸¹ Extrait de l'interview de Jéssica Rodrigues Florêncio et Josilene Pinheiro-Mariz, in *Revista Letras Raras*, vol.5° - ano 5, n°2, 2016 (Revue Lettres Rares), consultée en ligne dans le site www.revistas.ufcg.edu.br, le 18.03.2017.

⁸² Tadjo Véronique, *Ayanda la petite fille qui ne voulait pas grandir*, Paris, Actes Sud Junior, 2007.

À côté de cette vérité figée, veux-tu [...] que je te raconte la vérité vivante, sans cesse dite dans les nuits d’Afrique noire, mais différente d’une nuit à l’autre⁸³ ?

L’oralité possède un côté vivant, parce qu’elle peut se transformer au fil du temps, comme tout ce qui est en vie. Mais, malgré le caractère figé de l’écriture – ce qui est sur le papier s’inscrit dans la durée –, le roman *Reine Pokou* présente une certaine plasticité, chaque chapitre montrant un comportement différent du personnage de Pokou, tantôt mère désespérée, tantôt reine assoiffée de pouvoir et prête à tout pour régner sur son peuple. Dans cette légende avec des dénouements différents, on perçoit le genre épique – une caractéristique de la littérature orale – dans la personnalité de l’héroïne, dans le sens où elle accepte de sacrifier son fils et de supporter la douleur de cette perte pour sauver son peuple. Elle devient une héroïne et sert d’exemple aux générations futures.

De même, le roman *La saison de l’ombre*, de Léonora Miano, prend une forme épique, car les personnages qui partent à la recherche des disparus, sans savoir qu’ils ont été enlevés par les Européens pendant la traite négrière du XVII^e et XVIII^e siècles, possèdent un caractère noble. En effet, ni l’ignorance dans laquelle ils se trouvent ni les difficultés auxquelles ils doivent faire face ne les arrêtent dans leur dessein de trouver leurs concitoyens. L’écrivaine leur donne une image héroïque, ce qui traduit le caractère innovant de cette fiction qui présente l’esclavage sous la perspective de ceux qui l’ont vécu de façon directe ou indirecte. Par ailleurs, lorsque les personnages se trouvent isolés de leur communauté, ils doivent faire appel à leur tradition orale afin de ne pas perdre leur culture pour toujours. Dans le roman *Kétala*, de Fatou Diome, le recours à la tradition orale est l’élément propulseur de l’intrigue. Le lecteur prend connaissance de l’histoire de la vie de Mémoria à travers les récits des objets qu’elle possédait. En effet, Masque, un des personnages de la fiction, s’adresse à l’assemblée des objets en ces termes :

Je viens d’une civilisation où les hommes se transmettent leur histoire familiale, leurs traditions, leur culture, simplement en se le racontant. De génération en génération⁸⁴.

À la manière des griots, les objets passent en revue la vie de leur maîtresse. Cette polyphonie énonciative donne une richesse d’interprétation au texte selon les différents points de vue des personnages. L’auteure revisite ainsi la tradition orale africaine en l’adaptant à ses œuvres littéraires.

⁸³ Hama Boubou, *Le Double d’hier rencontre demain*, Paris, Union générale d’éditions, 1973, p.18.

⁸⁴ Diome Fatou, *Kétala*, Éditions Carrière et Éditions Flammarion, 2006, p.21, 22.

Dans le roman *Ventos do Apocalipse* de la mozambicaine Paulina Chiziane, l'épigraphie : « Vinde todos e ouvi⁸⁵ » rappelle également la tradition orale africaine. Le roman apparaît comme une espèce d'expérience collective, car il ne donne pas l'impression de s'adresser à un lecteur imaginaire, mais plutôt à un groupe de personnages qui se réunissent pour écouter une histoire. Le lecteur perçoit également la voix ancestrale dans l'épigraphie de la première partie: « Nasceste tarde ! Verás o que eu não vi⁸⁶ ». Il s'agit de la parole d'un ancêtre qui s'adresse à la nouvelle génération. Le dialogue entre les morts et les vivants est un élément fondamental de la culture africaine, comme l'on peut lire dans cet article :

Selon la philosophie africaine, on est un être humain dans la mesure où l'on est apparenté aux autres. Ceux-ci sont constitué par trois dimensions, à savoir les vivants, les morts et les non-encore-nés⁸⁷.

Dans la thèse soutenue en 1978, intitulée *Roman africain et tradition*⁸⁸, le Sénégalais Mouhamadou Kane analyse les thèmes les plus marquants chez les romanciers tels que Mongo Béti, Oyono et Philombe, entre autres. Il y étudie, par exemple, les diverses formes d'expression que prend la résistance à la colonisation. Il estime que lorsque les écrivains valorisent la campagne par rapport à la ville, ils le font pour souligner l'identité africaine : « Les Africains se replient sur leurs traditions pour résister à la colonisation⁸⁹ ». Le dilemme entre la campagne et la ville est fondamental, aussi bien dans la littérature africaine qu'europpéenne. On peut rappeler qu'au début du XX^e siècle, l'exode de la campagne vers la ville a été un phénomène social que la littérature a largement exploré. La ville est souvent liée à la prospérité des personnages. Il est intéressant de noter que les romanciers africains privilégient une campagne idéalisée comme si rien n'y avait changé.

Dans sa thèse, Mouhamadou Kane s'est penché sur la production écrite des romanciers africains, uniquement de sexe masculin, de plusieurs pays de l'ouest du continent. Malgré le fait que notre étude porte sur les romancières et dans une période ultérieure à celle étudiée par ce chercheur, nous constatons également que la ville est le lieu où les personnages perdent

⁸⁵ Chiziane Paulina (Venez tous et écoutez), *Ventos do Apocalipse* (Vents de l'Apocalypse), Lisboa, Caminho, 1999, p.13.

⁸⁶ *Ibid*, « Tu es né trop tard, tu verras ce que je n'ai pas vu », p. 23.

⁸⁷ Bujo Bénétzet, « Culture africaine et développement; un dialogue nécessaire », Finance & Bien Commun, 3/2007 (Nien Communp. 40-45, dans le site www.cairn.info/revue, consulté le 18.03.2017.

⁸⁸ Mohamadou K. Kane, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982.

⁸⁹ Mohamadou K. Kane, *op.cit.*, p.123.

leurs références en s'éloignant aussi des traditions. L'exemple de Mémoria dans *Kétala*⁹⁰, qui a perdu ses repères et même sa santé, après son éloignement car elle s'était éloignée physiquement et spirituellement des traditions de son pays, illustre cette idée. On peut voir ceci comme une référence au paradis perdu. L'héroïne veut revenir dans son pays, où elle idéalise son passé et celui de son peuple, mais sa mort est la preuve que rien ne pourrait plus redevenir comme avant. Extrapolant cette idée, on pourrait penser que le paradis perdu serait l'Afrique d'avant la colonisation que l'on ne pourrait plus jamais retrouver, car les bouleversements entraînés pendant le colonialisme ont provoqué la perte irréversible de l'harmonie initiale. Le personnage de Mémoria peut être perçu comme une allégorie de l'Afrique, dans le sens où les traditions et les attitudes passéistes empêchent le développement harmonieux et sont contraires à la vie, dont le changement fait partie. Ainsi, les écrivaines contemporaines ne prônent plus un retour aux traditions africaines comme moyen de réaction au colonialisme, mais au contraire présentent une attitude plus nuancée en signalant les dégâts que les traditions causent dans la vie des personnages.

Outre les aspects traditionnels présents dans les romans, certains critiques soulignent une interaction entre le vécu des écrivains et la fiction romanesque. Ainsi, le critique camerounais, Thomas Melone, y voit la représentation de la vie de l'écrivain, comme dans *L'enfant noir*⁹¹ ou dans *Karim*⁹². Même si Thomas Melone fait allusion aux romanciers masculins, nous constatons qu'au niveau des écrivaines, on relève également de nombreuses similitudes entre les personnages des romans et la vie des écrivaines. C'est ainsi que dans le roman de Véronique Tadjo, *Loin de mon père*, l'héroïne est ivoirienne comme l'auteure et issue d'un mariage mixte. À propos de l'autobiographie dans ce roman, Véronique Tadjo explique :

Loin de mon père est une autofiction, voire une réflexion personnelle sur le Dr Kouadio Yao, mon père, son pays, sa famille. J'utilise des bribes d'autobiographie⁹³.

⁹⁰ Dans ce roman, il est question de la tradition du « Kétala », selon la religion musulmane. Cependant, même si 95 % des Sénégalais pratiquent actuellement la religion musulmane, l'islam n'est pas la religion traditionnelle, mais plutôt l'animisme. En effet, l'islam ne fut introduit au Sénégal qu'au XI^e siècle par les marchands. De ce fait, la pratique de l'islam coexiste avec les rites des croyances animistes, comme celui qui consiste à jeter des offrandes à la mer pour faire pleuvoir. En somme, les traditions ne sont pas pures, mais elles sont composées de plusieurs éléments traditionnels et modernes. Il s'agit donc d'une reconstitution.

⁹¹ Roman du Guinéen Camara Laye, qui raconte l'histoire, à caractère autobiographique, d'un enfant et de sa vie au village jusqu'à son départ pour la France, pour la poursuite de ses études.

⁹² *Karim* est un roman d'apprentissage du Sénégalais Ousmane Socé.

⁹³ Propos recueillis par Monique Chabot : « La réalité peut être plus forte que la fiction. *Loin de mon père*, le dernier ouvrage de Véronique Tadjo ». *Amina* 487 (novembre 2010), p.32, consulté dans le site www.aflit.arts.uwa.edu.au, le 18.03.2017.

Dans le roman de l'Ivoirienne Véronique Tadjo, l'expérience de l'héroïne, Nina, se confond avec celle de l'auteure, car elles sont toutes deux partagées entre la culture africaine et européenne. De plus, leur métissage est visible par tous à cause de la couleur de la peau de Nina, qui résulte de l'association du blanc et du noir. Les thèmes choisis par les romancières de notre corpus sont souvent dictés par leurs expériences personnelles⁹⁴ associées aux pays dans lesquels elles vivent. L'héroïne du roman *Kétala*, de Fatou Diome, est également sénégalaise comme l'auteure et sa vie oscille entre l'Afrique et l'Europe. De ce fait, elle connaît la déchirure de la cohabitation entre deux cultures et deux mondes très différents. Mais *Kétala* n'est pas le seul roman de l'écrivaine sénégalaise à caractère autobiographique. En effet, dans une interview, Fatou Diome dit que son roman *Le Ventre de l'Atlantique* présente une grande part d'autobiographie⁹⁵.

La littérature africaine a été étudiée par des sociologues, des linguistes, des historiens africains (Ki-Zerbo, Mody Cissoko, Cheikh Anta Diop, entre autres). En dehors de l'Afrique, les études d'auteurs africains ne sont pas très répandues dans les milieux scolaires et universitaires. Au Brésil, la loi numéro 10.639 de janvier 2003 préconise l'enseignement de la Littérature, l'Histoire et la Culture africaine dans les écoles, ce qui a contribué à l'expansion de la culture de ce continent au-delà de ses frontières. Néanmoins, la chercheuse brésilienne Rosilene Silva da Costa constate que la littérature africaine a encore une importance mineure dans les universités de son pays⁹⁶.

Le personnage féminin occupe une place de choix dans les romans de notre corpus. L'écriture féminine se consacre ainsi aux personnages féminins, longtemps perçus uniquement de l'extérieur par des écrivains masculins. Ceci traduit le désir de donner la parole à la femme, restée sans voix depuis longtemps. Des chercheuses ont consacré des études à la femme africaine, comme Arlette Chemain-Degrange⁹⁷ qui a étudié les différentes images de la femme africaine, véhiculées par la littérature africaine dans deux périodes distinctes de l'Histoire :

⁹⁴ Cependant, l'étroite relation entre la biographie et la fiction n'est pas une caractéristique typiquement africaine, puisque de nombreux romanciers écrivent à partir de leur expérience personnelle.

⁹⁵ Dans l'émission de télévision intitulée : « Tout le monde en parle », du 06.09.2003, Fatou Diome répond aux questions de Thierry Ardisson et confesse que son roman *Le Ventre de l'Atlantique* est autobiographique à 80 %. (Émission visionnée le 18.03.17, sur le site www.ina.fr).

⁹⁶ Silva da Costa Rosilene, *Ventos do Apocalipse : Ventos de Mudança em tempos de pós*, (Vents de l'Apocalypse : des Vents de Changement dans les temps d'après), thèse présentée à l'Université brésilienne de Porto Alegre (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2009.

⁹⁷ Chemain-Degrange Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, Abidjan, Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

avant les indépendances et après les indépendances. Son corpus étant constitué uniquement d'auteurs africains masculins, par conséquent, la perspective analysée est masculine. Ceci s'explique par le fait que la condition de la femme ait été pensée par les hommes, car la littérature féminine n'a surgi que plus tard.

Odile Cazenave estime que le roman féminin africain francophone de la période comprise entre 1984 et 1994 peut être considéré comme synonyme de rébellion contre la société patriarcale phallocentrique⁹⁸. Cette approche du roman met l'accent sur la condition de la femme dans une société dominée par l'homme. Mais la condition féminine n'est pas le seul thème qui apparaît dans les romans des écrivaines africaines contemporaines analysés par Cazenave. Les récits fictionnels de l'Ivoirienne Véronique Tadjo abordent des thèmes très variés, comme la guerre, la corruption, les valeurs identitaires, entre autres. L'écrivaine ivoirienne s'exprime ainsi à propos des sujets de ses fictions et des raisons de son choix :

Les thèmes me viennent naturellement. Peut-être ai-je tendance à prendre la vie un peu trop au sérieux. Mais comment faire autrement quand on voit tout ce qui se passe sur notre continent : guerres, pauvreté, Sida ? Il n'y a pas vraiment de quoi rigoler. Et pourtant, je trouve que l'humour, par exemple, est une qualité essentielle de la vie. Il aide à surmonter les lourdeurs du monde et j'aime beaucoup rire⁹⁹.

La chercheuse Pascale Abadie¹⁰⁰ reconnaît également l'engagement politique de Véronique Tadjo, notamment dans son roman *L'Ombre d'Imana*. En effet, la romancière ivoirienne se réfère aux horreurs perpétrées pendant le génocide rwandais, afin que le drame ne se reproduise plus jamais, car le pays possède les conditions nécessaires à l'harmonie, à savoir le même dieu, Imana, et la même langue. L'étude de Pascale Abadie est consacrée aux œuvres des romancières africaines, de Mariama Bâ à nos jours, chez qui elle constate que la volonté de réveiller les consciences est une constante. Par ailleurs, elle reconnaît que le « discours sur l'identité [...] ressort maintenant dans ces romans de la "nouvelle génération" ». En effet, il ne s'agit plus de revendiquer la négritude, mais de reconnaître les composantes de l'identité hybride qui caractérise les personnages de beaucoup de romans des écrivaines contemporaines. La chercheuse considère que la littérature des écrivaines des années 2000 est une « littérature sans frontières ». Notre perspective est proche de cette formule, car les romans dénotent une ouverture au monde sans cloisonnements. Fatou Diome utilise la couleur

⁹⁸ Cazenave Odile, *Femmes rebelles : naissance d'un nouveau roman au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996.

⁹⁹ Interview parue dans le site www.planeteafrique.com, en 2003 (visionnée le 18.03.17.).

¹⁰⁰ Abadie Pascale, *Vers de nouveaux horizons dans la littérature féminine d'Afrique subsaharienne : de Mariama Bâ à nos jours*, thèse présentée à l'Université de Cincinnati, en 2005, consultée en ligne le 18.03.2017.

mauve à plusieurs reprises dans ses fictions comme la métaphore d'un monde composite, dont la richesse consiste dans le mélange entre deux continents aux caractéristiques complémentaires.

Une des thématiques qui traverse plusieurs romans de notre corpus est celle du pouvoir, notamment celui des reines, comme la reine Pokou ou la reine Lueji, mais aussi le pouvoir des personnages avec moins d'influence apparente. Le chercheur Jean-Marie Volet, qui s'intéresse aux études littéraires féminines africaines, a écrit une thèse sur ce thème. Dans *La parole aux Africaines : Ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*¹⁰¹, l'auteur analyse les romans de huit romancières africaines du XX^e siècle dans lesquels la thématique du pouvoir est abordée. Ainsi, il note que la notion de pouvoir peut revêtir plusieurs formes, comme le pouvoir exercé par les sorciers ou les sorcières. En effet, ces êtres sont au-dessus des autres, car ils provoquent le respect et la crainte. Un autre type de pouvoir est celui exercé par les hommes envers les femmes, et Jean-Marie Volet donne l'exemple de la question de la pratique de la polygamie chez Mariama Bâ. Dans *Une si longue lettre*, l'héroïne se plaint du malheur que représente pour elle le fait de devoir subir un mariage polygame. Ses interrogations traduisent le désespoir qui l'assaille lorsqu'elle doit supporter le partage de son mari avec sa coépouse :

Partir ? Recommencer à zéro, après avoir vécu vingt-cinq ans avec un homme, après avoir mis au monde douze enfants¹⁰² ?

La polygamie ou le partage d'un homme avec plusieurs femmes est le thème principal du roman de l'écrivaine mozambicaine Paulina Chiziane : *Niketche Uma História de Poligamia* (Niketche Une Histoire de Polygamie). Il faut signaler qu'il ne s'agit pas d'une vraie polygamie, puisque le mari de l'héroïne n'a officiellement qu'une seule femme. En effet, les autres sont ses maîtresses dont il prend bien soin de cacher l'existence. Le fait de partager son mari avec les autres femmes est un motif de souffrance pour son épouse, Rami, comme pour l'héroïne du roman de Mariama Bâ. Dans les deux cas, la suprématie du pouvoir masculin est remise en cause par les narratrices protagonistes des romans. La polygamie est une pratique courante aussi bien au Sénégal qu'au Mozambique. Abdoulaye-Bara Diop a étudié la polygamie au Sénégal où l'on reconnaît ses avantages socio-politiques, surtout en milieu rural, et en a fait le constat suivant :

¹⁰¹ Publiée à Amsterdam-Atlanta, GA, aux Éditions Rodopi, B.V., 1993.

¹⁰² Bâ Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979, p.60.

[...] les hommes font, unanimement, l'éloge de la polygamie dont les avantages, pour eux, l'emportent largement sur les inconvénients¹⁰³.

En revanche, les femmes s'opposent « à la polygamie¹⁰⁴ ». Pour la sociologue sénégalaise Selly Ba, il est impossible de respecter son principal précepte, celui de traiter les femmes d'une manière équitable et elle reconnaît également que les femmes en règle générale n'acceptent la polygamie que pour des raisons pragmatiques :

Les réactions féminines reposent cependant sur un fond latent d'opposition à cette institution. Cependant la pression sociale est telle vis-à-vis du mariage que certaines femmes non mariées sont prêtes à entrer dans une union polygame, et à conforter, malgré elles, cette institution¹⁰⁵.

Rami, l'héroïne du roman de Paulina Chiziane, n'accepte pas de partager son mari avec les autres femmes. Mais, l'on peut se demander si ce refus n'est pas lié à la désagrégation des traditions, due au contact avec d'autres civilisations, que ce soit par la colonisation ou grâce à la mondialisation à laquelle on ne peut échapper. Dans le roman *Loin de mon père*, de Véronique Tadjo, lorsque Nina apprend la polygamie de son défunt père, sa première réaction traduit la surprise. Elle se confie à son ami, Kangha, en ces termes : « Tu ne trouves pas ça scandaleux¹⁰⁶ ? » Nina ne peut accepter la relation polygame de son père et sa réflexion trahit sa culture européenne :

C'était un intellectuel. Il avait voyagé un peu partout dans le monde. Il aurait pu s'adapter à son époque. On attendait beaucoup plus de lui¹⁰⁷.

Néanmoins, lorsque l'effet de surprise s'est estompé, elle perçoit la polygamie sous un autre angle, la voit enfin comme un don de son père, parti sans avoir eu le temps de lui dire adieu : « Était-ce cela, l'héritage de son père¹⁰⁸ ? » Elle fait allusion à ses frères et sœur, les fruits de la relation polygame de son père. En effet, c'est grâce à la polygamie qu'elle se sent liée à l'Afrique : « Ses frères et sœur lui donnaient des racines, la plantaient fermement dans la terre¹⁰⁹ ». C'est la polygamie qui permet de renforcer son identité africaine. Véronique Tadjo s'exprime ainsi à propos de l'autofiction : « Elle m'a invitée à transcender la réalité et à

¹⁰³ Diop Abdoulaye-Bara, *La famille wolof : tradition et changement*, Paris, Karthala, 2012, p.195.

¹⁰⁴ Diop Abdoulaye-Bara, *La famille wolof : tradition et changement*, op.cit., 2012, p.197.

¹⁰⁵ Interview de Cheikh Thiam, intitulée : « La polygamie est mal pratiquée au Sénégal », publiée le 24.10.2015 dans le site www.seneplus.com, consultée le 20.03.2017.

¹⁰⁶ Tadjo Véronique, *Loin de mon père*, Paris, Actes Sud, 2010, p.132.

¹⁰⁷ *Ibid*, p.133.

¹⁰⁸ *Ibid*, p.170.

¹⁰⁹ *Ibid*, p.170.

traiter la polygamie davantage comme une tradition pervertie¹¹⁰ ». Aussi, dans le roman de Paulina Chiziane, c'est la polygamie (dissimulée) du mari de Rami qui permet la libération des personnages féminins. En effet, grâce aux relations extraconjugales du mari de Rami, l'héroïne fait connaissance avec les maîtresses de Tony. À la suite de cette rencontre, les femmes vont comprendre les bénéfices que leur solidarité peut leur apporter pour leur indépendance et leur bonheur. Dans ces deux romans, la polygamie apparaît comme une tradition pervertie, qui après le choc initial s'avère bénéfique pour les personnages féminins.

Outre le pouvoir masculin associé à la polygamie, on peut relever le pouvoir exercé par les sens et l'esprit. Pour cette forme de pouvoir, Jean-Marie Volet a analysé le roman *C'est le soleil qui m'a brûlée*, de Calixthe Beyala. Après l'étude du corpus choisi par l'auteur, il conclut que les auteurs masculins associent souvent le pouvoir à la politique en relevant la tyrannie des dirigeants. Ceci contraste avec la présentation du pouvoir par les romancières qui prend une dimension plus étendue chez ces auteures. Nous constatons également différentes formes de pouvoir dans les romans de notre corpus. Dans *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, la reine Pokou sacrifie son enfant unique pour sauver son peuple et accroître son pouvoir¹¹¹. Ce sacrifice est d'autant plus difficile à accomplir qu'il s'agit d'un garçon destiné lui aussi à devenir le chef de son peuple. Avec la mort de l'enfant, la reine Pokou devient stérile ce qui pose problème dans la société africaine où la reconnaissance de la femme est liée à l'importance de sa progéniture. Dans d'autres romans, le pouvoir est illustré de façon plus subtile, ce qui n'enlève rien à son intérêt. Nous songeons au roman *Kétala*, dans lequel l'héroïne, Mémemoria¹¹² provoque une prise de conscience de la part de son mari à propos des rapports familiaux et des traditions, qui ne tiennent pas suffisamment compte des désirs individuels. Le pouvoir de Mémemoria réside dans son amour pour Makhou. Ce dernier se rend compte de l'absurdité de la tradition du partage des objets à l'occasion de la mort de sa femme. Il reconnaît que les objets ne devraient pas revenir aux membres de la famille de la défunte, mais plutôt aux personnes qui l'aimaient.

Dans les romans de Calixthe Beyala, le personnage féminin exerce son pouvoir sur les autres en se servant de son corps et de ses attributs physiques. C'est le cas d'Ateba, dans *C'est le*

¹¹⁰ Interview par Eugène Ibodé, le 08.10.2010, dans le site www.lecourrier.ch/veronique_tadjo_tous_metis, consultée le 20.03.2017.

¹¹¹ On peut établir un parallèle entre ce sacrifice et celui d'Iphigénie par son père, lors de la guerre de Troie.

¹¹² Notons la symbolique du nom propre « Mémemoria » qui fait songer au paradigme « mémoire », fondamental dans l'affirmation de l'identité de tous les peuples, mais plus particulièrement du peuple africain, dont les traditions ont été combattues par les peuples envahisseurs.

soleil qui m'a brûlée, et Irène, dans *Femme nue, femme noire*. L'expression de la sexualité féminine représente la hiérarchie sexuelle dans laquelle le personnage féminin détient le pouvoir. Dans les deux romans, la libido est associée à la morbidité. En effet, Irène est lynchée à la fin du roman à cause de sa vie sexuelle incontrôlée et Ateba tue son client après leurs ébats sexuels. C'est sa revanche sur le pouvoir masculin, sous-entendu dans la phrase : « Dieu a sculpté la femme à genoux aux pieds de l'homme¹¹³ ».

Dans le roman *Femme nue femme noire*, Irène traduit le pouvoir des personnages féminins par leurs charmes, en ces termes :

Ces fesses, dis-je, sont capables de renverser le gouvernement de n'importe quelle République ! Elles me permettent de faire des trouées dans le ciel et de faire tomber la pluie si je le désire ! Elles sont capables de commander au soleil et aux astres ! C'est ça une vraie femme, vous pigez ? Elles délivrent le monde de grandes calamités¹¹⁴ ».

Le ton provocateur de ce discours lui permet de dire les vérités que tout le monde connaît, mais que la bienséance ne permet pas de divulguer. Par le truchement des personnages féminins, l'auteure essaye de « s'assumer pour briser l'ordre phallocratique de la société¹¹⁵ ». Calixthe Beyala revendique la spécificité de son écriture et affirme ne pas écrire « comme Mongo Béti ni comme Léonora Miano¹¹⁶ ».

Dans l'ouvrage collectif : *Romancières africaines d'expression française, le sud du Sahara*¹¹⁷, Jean-Marie Volet¹¹⁸ et Beverley Ormerod présentent soixante-treize écrivaines africaines d'expression française du XX^e siècle par ordre alphabétique, avec leurs biographies, ainsi que des interviews réalisées par eux-mêmes ou par d'autres personnes, afin de mieux cerner les personnalités de ces femmes de lettres. Dans cette compilation, on peut remarquer que l'éventail « romancières africaines » est assez vaste et inclut diverses catégories de femmes liées à l'Afrique. Certaines y sont nées, mais d'autres sont considérées comme africaines par

¹¹³ Beyala Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, J'ai lu, 1987, p.151.

¹¹⁴ Beyala Calixthe, *Femme nue femme noire*, Paris, Le Livre de Poche, 2003, p.30.

¹¹⁵ Têko-Agbo Ambroise, « Werewere Liking et Calixthe Beyala. Le discours féminin et la fiction », dans le site www.persee.fr/doc/num_37_145_1987, consulté le 24.03.2017.

¹¹⁶ Interview publiée le 07.04.2014 dans le site www.bretagneactuelle.com, consultée le 24.03.2017.

¹¹⁷ Ouvrage écrit en collaboration avec Beverley Ormerod, Paris, L'Harmattan, 1994.

¹¹⁸ Outre ses œuvres publiées, Jean-Marie Volet coordonne un site web, où l'on trouve de riches informations sur les écrivaines du continent noir : www.aflit.arts.uwa.edu.au, régulièrement mis à jour.

les auteurs, parce qu'elles ont épousé des Africains, comme Michèle Assamoua¹¹⁹ ou Nadine Bari¹²⁰. À cette catégorie, ils ont ajouté une troisième que nous pourrions appeler « les amoureuses de l'Afrique ». Ce sont des femmes nées en Europe, qui perçoivent l'Afrique comme leur terre d'adoption et leur attachement se remarque dans leurs écrits. Un exemple serait le cas d'André Clair¹²¹, ainsi que d'autres femmes ayant vécu et travaillé en Afrique. La classification « romancières africaines » relève de la subjectivité liée à la personne qui l'effectue, ce qui témoigne de la difficulté de la détermination de l'identité et des nombreux paramètres dont on doit tenir compte. En effet, l'identité africaine ne se perçoit pas toujours au premier regard, mais, au contraire, nécessite une connaissance profonde du personnage.

D'autres auteures se sont intéressées à la littérature féminine de plus près, comme Pierrette Herzberger-Fofana dans son travail intitulé *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, Suivi d'un dictionnaire des romancières*¹²². Elle situe la littérature féminine africaine après la masculine, en expliquant les causes du retard des romancières de plusieurs pays francophones. La chercheuse effectue une analyse thématique des œuvres des romancières de son corpus, en étudiant la littérature féminine francophone, située entre 1975 et 1995. Dans cette œuvre, on peut relever la variété des thèmes présents dans la littérature féminine africaine, qui n'a cessé de s'enrichir depuis en introduisant d'autres thèmes issus de l'actualité. Notre travail s'inscrit dans cette perspective, à la différence que la littérature lusophone est associée à la littérature francophone en vue d'une étude comparative.

Toutes les écrivaines de notre corpus francophone ont fait l'objet d'articles, de débats ou de thèses dans le cadre d'études universitaires. Dans le magazine *Alternative Francophone*¹²³, on peut lire un article d'Isabella Pelegriano sur les œuvres pour la jeunesse des écrivaines ivoiriennes Véronique Tadjou et Michelle Tanon-Lora. La chercheuse réfléchit aux enjeux de cette littérature, qui vise la formation de la jeunesse dans un pays fortement touché par l'analphabétisme, et elle explique les mécanismes inhérents à la traduction des œuvres et les difficultés rencontrées. Véronique Tadjou a écrit plusieurs œuvres pour enfants, comme *Ayanda*

¹¹⁹ Née en France en 1941, elle a épousé un Ivoirien.

¹²⁰ Née en 1940 en France, elle a épousé un Guinéen.

¹²¹ Pseudonyme de Renée Jung, née en 1916.

¹²² Pierrette Herzberger-Fofana, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*, L'Harmattan, 2000.

¹²³ Pelegriano Isabella, « Réflexions sur la traduction de la littérature enfantine africaine : Véronique Tadjou et Michelle Tanon-Lora », in *Alternative Francophone*, Vol I, 3 (2010), 67-68, consulté en ligne le 07.10.2013 dans le site <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/>.

la petite fille qui ne voulait pas grandir, ou *Mamy Wata et le Monstre*. Isabella Pelegrino estime que les fictions de ces deux écrivaines rejoignent la conception de la pédagogie selon Gianni Rodari, journaliste, poète et écrivain italien, d'après lequel un texte pour enfants devrait être exploité de manière à atteindre l'objectif principal : l'éducation des enfants. En effet, les œuvres pour la jeunesse sont primordiales dans le développement de la personnalité du jeune lecteur, qui sera un futur citoyen; donc, il est important de tenir compte de ce jeune lectorat. En ce qui concerne les autres auteurs que nous étudions, l'Angolaise Ngonguita Diogo a également écrit deux romans pour enfants : *A minha baratinha* (Le petit cafard) et *Weza a Princesa* (Weza la Princesse), dont l'objectif est « [...] de educar e ajudar adolescentes e jovens a mudarem de comportamento¹²⁴ [...] ». Ainsi, on constate que les deux écrivaines citées attribuent une grande importance à la formation de la jeunesse, qui n'a pas besoin uniquement d'ouvrages scolaires, mais également de textes fictionnels pour parfaire son développement. Les institutions publiques telles que les écoles et les bibliothèques jouent un rôle fondamental dans la réception des œuvres chez les plus jeunes lecteurs. Néanmoins, il arrive que la littérature fascine le jeune lectorat même lorsque les conditions minimales de diffusion ne sont pas réunies. On peut donner l'exemple de l'écrivain sud-africain Niq Mhlongo, auquel le journal *Le Monde* a consacré un article :

Enfant, Niq Mhlongo n'a jamais lu un seul album de Niki Daly, l'un des auteurs les plus célèbres de la littérature jeunesse en Afrique du Sud. Ni feuilleté *Alice au pays des merveilles*, de Lewis Carroll ; ni même une bande dessinée de Walt Disney. Né en 1973, à Soweto, dans la banlieue de Johannesburg, le petit Niq, à l'instar de ses neuf frères et sœurs, a passé les premières années de sa vie loin de tout livre pour enfants. À l'école primaire, les cours se donnaient « *sous un arbre : quand il pleuvait, on n'avait pas classe* », précise-t-il [...]. Tout bien considéré, Niq Mhlongo, qui fête ses 40 ans cette année, peut s'estimer chanceux¹²⁵.

La traduction des œuvres, qu'il s'agisse de romans pour la jeunesse ou autres, permet leur diffusion au-delà des frontières des écrivaines, car beaucoup de thèmes ne rendent pas compte d'une situation inhérente à un seul pays, mais au contraire touchent la condition humaine dans sa globalité. La traduction permet, non seulement la diffusion de l'œuvre, mais aussi une plus grande reconnaissance de sa valeur littéraire. Dans la littérature lusophone, on peut citer l'exemple du roman *Ventos do Apocalipse* (Des Vents de l'Apocalypse) de la Mozambicaine

¹²⁴ « d'éduquer et d'aider des adolescents et des jeunes à changer de comportement » (comme on peut lire dans la troisième de couverture de ce roman, dans le commentaire de l'écrivain angolais Akiz Neto).

¹²⁵ Simon Catherine, « Enfances sud-africaines. La littérature jeunesse en Afrique du Sud », 28.11.2013 (article consulté en ligne le 19.11.2014 dans le site www.lemonde.fr/livres).

Paulina Chiziane, publié en 1993 à Maputo (Mozambique), lequel n'a acquis sa popularité qu'après sa traduction, négociée à la foire du livre à Francfort. Si un livre n'est pas traduit, son lectorat se limitera aux locuteurs de la même langue, ce qui restreint fortement le champ de sa diffusion. L'écrivain angolais Pepetela reconnaît également l'importance de la traduction, comme il le dit dans une interview : « [...] a nossa literatura para ser conhecida tem de ser traduzida¹²⁶ [...] ».

La traduction est un vecteur de diffusion des œuvres littéraires, mais on doit aussi prendre en compte d'autres facteurs, comme la distribution des œuvres par le biais des maisons d'édition, des foires aux livres, des colloques, sans oublier le prix de vente.

Pour la diversité des thèmes qui parcourent les fictions féminines africaines constituant le corpus étudié dans notre travail, on peut nommer la chercheuse Viviane Uetto Békrou qui a écrit une thèse intitulée : *Le roman ivoirien au féminin : une écriture plurielle*¹²⁷. Elle analyse le roman ivoirien contemporain, en prenant comme sujet de son travail quatre écrivaines : Tanella Boni, Véronique Tadjou, Régina Yaou et Flore Azoumé. Elle entend ainsi montrer que les thèmes développés par ces auteures sont aussi variés que ceux mis en fiction par des auteurs masculins, c'est-à-dire que les écrivaines ne se cantonnent pas aux problèmes liés à la condition féminine, mais au contraire font preuve d'ouverture au monde pluriel dans lequel elles s'insèrent. Nous partageons son avis sur la grande diversité des sujets abordés par les Ivoiriennes et cette réflexion peut s'appliquer à la littérature féminine africaine contemporaine francophone et lusophone, en général. Dans notre étude, l'auteure ivoirienne Véronique Tadjou figure aussi parmi les francophones, mais nous y avons inclus plusieurs de ses romans, contrairement à Viviane Békrou qui étudie uniquement *Le royaume aveugle*. Nous entendons ainsi élargir le champ de recherche afin de démontrer l'étendue des thèmes explorés par les écrivaines.

L'œuvre de Léonora Miano et les thèmes qu'elle développe intéressent de nombreux critiques, comme Alice Delphine Tang. Dans l'ouvrage collectif *L'œuvre romanesque de Léonora Miano*¹²⁸, les chercheurs reconnaissent la déconstruction sous-tendue dans la présentation des

¹²⁶ « pour que notre littérature soit connue il faut la traduire [...] », propos de Pepetela, à l'occasion de la conférence intitulée : « A Itália encontra Pepetela » (L'Italie rencontre Pepetela), publiée dans le journal angolais *Cultura* (Culture), le 01.12.2012, consulté dans le site www.jornalcultura.sapo.ao, le 05.04.2017.

¹²⁷ Békrou Viviane, *Le roman ivoirien au féminin : une écriture plurielle*, University of Maryland, 2006. Son étude a été publiée sous le titre *Littérature féminine ivoirienne - une écriture plurielle*, L'Harmattan, 2013.

¹²⁸ Tang Alice Delphine, *L'œuvre romanesque de Léonora Miano*, Paris, L'Harmattan, 2014.

thèmes que parcourent ses fictions. On peut donner l'exemple de l'esclavage vu de l'intérieur et de la place du personnage féminin dans le roman *La saison de l'ombre*¹²⁹. La recherche de l'identité africaine est un leitmotiv qui parcourt l'œuvre de Miano dans ses nombreux romans. L'auteure camerounaise se sert de la musique du jazz pour exprimer la quête identitaire des personnages du roman *Tels des astres éteints*¹³⁰. L'ouvrage collectif *Musiques noires, l'Histoire d'une résistance sonore*¹³¹ consacre un chapitre à ce roman pour rendre compte de l'étroite association entre le jazz et le récit dans le sens où les deux formes d'expression ont recours à la polyphonie pour l'affirmation d'une identité plurielle.

Dans la thèse *Le malaise identitaire dans les romans de Ken Bugul, Léonora Miano et Abla Farhoud*¹³², Élodie Carine Tang reconnaît que l'identité hybride est un thème récurrent dans la littérature africaine francophone. En ayant choisi des écrivaines dont l'expérience de vie est associée à l'exil, l'auteure recherche une certaine homogénéité, même si chacune perçoit le monde sous une optique particulière. Il est vrai que l'exil exerce une grande influence sur la question identitaire, mais dans le cas des romans du postcolonialisme les personnages sont influencés par une culture étrangère, parce qu'ils ont été confrontés au colonialisme, ou à d'autres cultures étrangères, même s'ils n'ont jamais quitté leur pays.

Dans un article, Florian Alix considère que Léonora Miano :

[...] inscrit dans la littérature la voix de ceux qui en ont été privés, les Africains réduits en esclavage par la Traite¹³³.

Nous rejoignons le point de vue du critique à propos du dessein de l'auteure du roman *La saison de l'ombre*. En effet, sa fiction s'inscrit dans l'Histoire et transporte le lecteur dans un monde imaginaire, certes, mais fortement ancré dans le réel.

Adrien Huannou a étudié le roman féminin africain dans l'œuvre *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*¹³⁴.

¹²⁹ Miano Léonora, *La saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013.

¹³⁰ Miano Léonora, *Tels des astres éteints*, Paris, Pocket, 2008.

¹³¹ Dagnini Jérémie Kroubo, *Musiques noires. L'Histoire d'une résistance sonore*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2016.

¹³² Tang Élodie Carine, *Le malaise identitaire dans les romans de Ken Bugul, Léonora Miano et Abla Farhoud*, Québec, Université Laval, 2013.

¹³³ Alix Florian, « Léonora Miano. *La Saison de l'ombre* », *Afrique contemporaine*, 4/2013 (n° 248), p. 154-155. URL: <http://www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2013-4-page-154.htm>
DOI : 10.3917/afco.248.0154, consulté le 31.03.2017.

En ce qui concerne le roman lusophone masculin et féminin, on constate qu'il a également fait l'objet de nombreuses recherches. Les études sur la littérature africaine lusophone sont présentes dans de nombreuses universités portugaises, à Lisbonne et à Porto, par exemple, et brésiliennes, à Rio de Janeiro, entre autres. Ainsi, des conférences et des thèses ont été consacrées à Paulina Chiziane, la première écrivaine mozambicaine. Luciana Alberto Nascimento¹³⁵ analyse la structure hybride de son roman *Niketche, Uma História de Poligamia* et l'influence des mouvements féministes européens dans ce roman africain. Elle signale également les tensions et les contradictions de la femme implicites dans le roman de la Mozambicaine. Dans une perspective comparatiste, Debora Leite David étudie la guerre et ses représentations littéraires dans un corpus constitué de deux romans : *A costa dos murmúrios* (La côte des murmures) de Lídia Jorge et *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane. De cette façon, la chercheuse opère la déconstruction des mythes, notamment celui du héros, dans ces deux romans d'écrivaines contemporaines¹³⁶, en établissant des points de convergence et de divergence entre l'écrivaine portugaise et la Mozambicaine. Par ailleurs, l'étroite relation entre l'Histoire et la littérature apparaît en filigrane comme c'est le cas dans plusieurs romans qui composent le corpus de notre travail¹³⁷. Debora Leite David montre la spécificité de la littérature féminine dans le fait que les écrivaines abordent la guerre non pas pour présenter des faits héroïques, mais sous une perspective plus humaine, dans laquelle la souffrance des victimes prend une place prépondérante.

Ana Mafalda Leite¹³⁸ relève le caractère postcolonial de plusieurs romans du Mozambicain Mia Couto et de Paulina Chiziane. Elle attire l'attention sur les marques de l'oralité dans les

¹³⁴ Huannou Adrien, *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*, Bénin, Les Éditions du Flamboyant, 2001. Dans cette œuvre, il est question de la condition féminine et de la libération de la femme, sujets qui sont également présents dans des romans de notre corpus, aussi bien dans la littérature francophone que dans la lusophone.

¹³⁵ Nascimento Luciana, dans la thèse, *A dança das contradições em Niketche, uma história de poligamia, de Paulina Chiziane* (La danse des contradictions en Niketche, uma história de poligamia). Cette thèse a été présentée à l'Université de Mato Grosso (Brésil) en 2011.

¹³⁶ David Debora, dans la thèse, *O desencanto utópico ou o juízo final : um estudo comparado entre A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge e Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane* (Le désenchantement utopique ou le jugement dernier : une étude comparée entre La côte des murmures, de Lídia Jorge et Vents de l'Apocalypse, de Paulina Chiziane). Cette thèse, soutenue à l'Université de São Paulo, au Brésil, en 2010, présente la perspective d'une écrivaine portugaise, ayant vécu en Angola et au Mozambique, en la comparant avec celle de la Mozambicaine, Paulina Chiziane.

¹³⁷ Cependant, il faut signaler que la parenté entre l'Histoire et la littérature n'est ni un fait nouveau ni spécifique à la littérature africaine. En effet, en 1800, dans *De la littérature*, Madame Staël expliquait que la discipline historique était considérée comme un sous-genre littéraire.

¹³⁸ Ana Mafalda Leite est née au Portugal, mais a vécu au Mozambique jusqu'à l'âge de 18 ans. Elle est spécialiste en littérature africaine et exerce les fonctions de professeur de Littérature à l'Université de Lisbonne.

romans de ces deux écrivains mozambicains contemporains. En commentant le roman *Niketche*, qui accorde une place importante à la situation des femmes, elle écrit :

[...] a narrativa de “género” é uma das estratégias discursivas pós-coloniais que pressupõe implícita e explicitamente um diálogo crítico com a narrativa, maioritariamente, centralizada numa tradição masculina¹³⁹.

Les marques de l’oralité dans ce roman se décèlent dans les dialogues entre Rami et les autres personnages féminins. C’est le dialogue et les « histórias das suas próprias dores¹⁴⁰ (p. 15) qui vont permettre à l’héroïne de se rendre compte que le comportement irresponsable de son compagnon est commun à celui de beaucoup de maris. Les personnages féminins apparaissent comme des victimes des hommes volages, selon le constat de Rami :

Não há homens neste bairro, as mulheres é que governam as famílias, mas quando a noite cai, vêem-se muitos homens a entrar e a sair de algumas casas como ladrões, [...]. São homens casados, com certeza, e dessas relações nascerão filhos, muitos dos quais morrerão sem conhecer o pai¹⁴¹.

De nombreux travaux critiques concernant l’œuvre de Paulina Chiziane privilégient la perspective de genre, surtout pour ce qui est du roman *Niketche uma História de Poligamia*. On peut citer la thèse de Bamisile¹⁴², dans laquelle il étudie la production littéraire de cinq écrivaines de la diaspora africaine, en relevant des thèmes comme la marginalisation, la pauvreté, la violence, la discrimination dont les femmes sont victimes. Une des romancières étudiées dans sa thèse est Paulina Chiziane et son roman mentionné plus haut. Bien que l’écrivaine ait traité de nombreux thèmes dans ses œuvres, la critique semble avoir une prédilection pour celui de la condition féminine. Citons également un mémoire de Master consacré à la littérature féminine mozambicaine, prenant comme objet de réflexion deux genres différents : la prose de l’auteure Paulina Chiziane et la poésie, dans l’œuvre de Noémia de Sousa. L’auteure de ce mémoire intitulé *Identidade da Mulher Moçambicana nas obras de*

¹³⁹ Leite, Ana Mafalda, « [...] la narration de « genre » est une des stratégies du discours postcolonial qui présuppose implicitement et explicitement un dialogue critique avec la narrative, centralisée, en majorité, dans une tradition masculine », *Literaturas Africanas e Formulações Pós-Coloniais* (Littératures Africaines et Formulations Postcoloniales), Lisboa, Edições Colibri, 2003, p.77, 78.

¹⁴⁰ «histoires de leurs propres douleurs ».

¹⁴¹ « Il n’y a pas d’hommes dans ce quartier, ce sont les femmes qui commandent les familles, mais lorsque la nuit tombe, on voit beaucoup d’hommes rentrer et sortir de quelques maisons comme des voleurs, [...]. Ce sont des hommes mariés, sûrement, et de ces relations naîtront des enfants, dont beaucoup mourront sans connaître leurs pères », p. 15.

¹⁴² Bamisile Adetunji Sunday, *Questões de género e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana* (Questions de genre et d’écriture au féminin dans la littérature africaine contemporaine et de la diaspora africaine), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2012.

*Noémia de Sousa e Paulina Chiziane*¹⁴³ démontre le rôle de ces femmes de lettres dans la réhabilitation de la femme mozambicaine. Elle décrit les stratégies utilisées par les auteures dans la définition de la femme mozambicaine telle qu'elle est vraiment ou telle qu'elles la perçoivent. La chercheuse étudie les mécanismes employés par les écrivaines afin de déconstruire l'image négative véhiculée à son sujet pendant la période coloniale, que ce soit en Europe ou en Afrique même.

Nous estimons que, dans les romans de notre corpus, le personnage féminin fait preuve de détermination et de pouvoir, que ce soit pour lui-même ou pour les autres. Le personnage féminin donne ainsi une image positive de lui-même. On peut citer Nina, dans *Loin de mon père* de Véronique Tadjo, qui à l'occasion de la mort de son père rentre à Abidjan pour faire le point de la situation et prendre des décisions qui s'imposent aussi bien concernant sa vie privée que celle de sa famille. Même si elle vit à Paris, elle ne veut plus rester éloignée des siens ni laisser ses tantes décider à sa place. Malgré le fait que la date de l'enterrement de son père ait été repoussée et que Frédéric, son compagnon, s'impatiente à Paris, elle prolonge son séjour en Afrique et ne se plie pas toujours aux traditions, mais trouve, au contraire, un terrain d'entente. C'est pourquoi lorsqu'on devait habiller le défunt « tout en blanc » (p.162), comme tante Affoué le suggère, Nina s'insurge contre cette idée, car elle estime qu'il ressemblerait « à un fantôme » (p.162) et répond :

Et puis, de toute manière, je pense que ce serait mieux s'il portait des habits qu'il aimait. Dis à la famille que je vais choisir ce qu'il faut (p. 162).

De cette façon, elle ne suit pas les rites traditionnels, dans ce cas précis, le rite funéraire qui consiste à habiller le défunt « en blanc », mais au contraire présente une attitude critique en contestant cette tradition qui selon elle ne conviendrait pas au goût de son père.

Concernant les traditions, on retrouve un comportement semblable dans un autre roman de notre corpus. En effet, dans *Kétala*, de Fatou Diome, l'héroïne prénommée Mémoria se plie apparemment aux traditions, en obéissant à ses parents et en acceptant le mariage arrangé avec son cousin Makhou, mais cette obéissance n'est pas synonyme d'ignorance ou d'indifférence. En réalité, elle entreprend tout ce qui est possible afin de trouver le bonheur avec son compagnon désigné d'office. Même si elle ne réussit pas à sauver son mariage, sa force de caractère finit par provoquer la réflexion de son mari, notamment concernant la

¹⁴³ Dantas, Luciana Neuma Silva Muniz Meira, *Identité de la Femme Mozambicaine dans les œuvres de Noémia de Sousa et Paulina Chiziane*, Mémoire de Master présenté à l'Université de Paraíba, Campina Grande, 2011.

tradition du « Kétala ». En effet, selon cette tradition, les objets du défunt doivent être distribués aux membres de sa famille, mais Makhou proteste en ces termes :

Rien ne sortira de cette maison ! [...]. Les affaires de ma femme seront mieux ici, chez moi, là où elle a couvé ses dernières plaies, renoncé à ses derniers rêves, éprouvé ses dernières tendresses, et non chez ses sœurs qui l'ont abandonnée à son triste sort ! (p. 283)

C'est comme si Mémoria elle-même avait pris la décision d'abandonner la tradition du Kétala, car l'exemple de sa vie a donné lieu à une prise de conscience de la part de son mari. On pourrait dire qu'elle agit par personne interposée.

Les romans des écrivaines Ngonguita Diogo et Lueji Dharma, qui font également partie de notre travail de recherche, n'ont pas fait l'objet d'études critiques universitaires. Des articles concernant leurs œuvres ont paru dans des journaux en ligne, comme « Angop » (Agence Angola press) ou le « Jornal de Angola » (« Journal de l'Angola ») qui signalent le lancement de leurs travaux, ou des blogs qui présentent leurs romans. Nous pensons que ces écrivaines ne sont pas assez connues en dehors de leur pays, l'Angola, car leurs œuvres ont été publiées pour la plupart par des éditeurs locaux. Comme le souligne Gerald Moser, bien que la littérature africaine lusophone ait été la plus ancienne, elle a été la dernière divulguée¹⁴⁴. Une des raisons de la méconnaissance de cette littérature est d'ordre linguistique. Le fait que les œuvres ne soient pas traduites ne permet pas leur divulgation, comme on peut lire dans cet extrait :

On notera d'ailleurs qu'à l'inverse de la littérature anglophone et francophone, [...], la littérature lusophone reste, en revanche, encore largement méconnue du public cultivé, faute en particulier de traductions en nombre suffisant¹⁴⁵.

Ce constat semble encore d'actualité, en tout cas pour une grande partie des écrivaines lusophones, qui ne sont, de ce fait, pas connues en dehors de leurs frontières. Le Brésil et les autres pays anciennement colonisés représentent des exceptions. Le Brésil a été le premier pays à reconnaître l'indépendance de l'Angola en 1975. Le Brésil et l'Angola entretiennent des liens du fait de leur passé colonial semblable. En effet, tous les deux ont été colonisés par le Portugal. Ainsi, on les désigne sous le terme de « irmãos » (frères), comme on peut lire

¹⁴⁴ Moser Gerald, « African Literatures in Portuguese; The First Written, the Last Discovered », *African Forum*, 2, 4, 1967, p.78- 96.

¹⁴⁵ Brunel Pierre et Chevrel Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1989, p.225.

dans cet extrait : « [...] dois irmãos que crescem separados por um oceano¹⁴⁶ ». Ngonguita Diogo a été invitée à donner une conférence sur le thème « Le rôle de la femme dans la culture angolaise » à l'occasion de la « Huitième journée internationale des écrivaines » au Brésil en 2015, et elle y est retournée en mars 2017 pour parler de l'histoire de l'Angola aux XVII^e et au XVIII^e siècle.

Nous pensons que la littérature féminine africaine lusophone n'est pas suffisamment diffusée, tant au niveau national qu'international, d'une façon générale. On peut imputer ce fait aux faibles moyens économiques dont disposent les maisons d'édition pour la fabrication et la diffusion des œuvres. Dans une réunion d'écrivains lusophones au Cap-Vert, l'écrivain angolais José Luís Mendonça fait le même constat : « Moçambique não [...] consegue produzir e divulgar fora de Moçambique. O mesmo aplica-se a Angola¹⁴⁷ ».

En incluant ces auteurs dans notre étude, nous entendons combler une lacune et donner une visibilité à leurs travaux.

Le roman féminin africain contemporain qui traite de tous ces sujets passionnants ne pourrait jamais se faire connaître du public sans sa distribution par le biais des maisons d'édition¹⁴⁸. La diffusion des œuvres permet de remplir leur mission dialogique, selon le sens donné par Bakhtine :

Tout ce qui est dit, exprimé, se trouve en dehors de l'"âme" du locuteur et ne lui appartient pas uniquement. On ne peut attribuer le discours au seul locuteur¹⁴⁹.

La théorie d'Umberto Eco à propos de la pluralité des sens de l'œuvre d'art en général va dans le même sens. En effet, dans son essai *L'œuvre ouverte*¹⁵⁰ où il s'interroge sur le rôle du lecteur, il explique que l'œuvre artistique porte un message qui peut avoir une infinité d'interprétations, car plusieurs signifiés cohabitent au sein d'un même signifiant. Aussi, pour Roland Barthes, le lecteur a-t-il une fonction capitale, comme on peut lire dans cet extrait :

¹⁴⁶ Goés Paula, « [...] deux frères qui grandissent séparés par un océan » dans l'article intitulé « Angola, Brasil : Um choque cultural » (Angola, Brésil : Un choc culturel), dans le site www.pt.globalvoices.org, le 19.08.2008, consulté le 01.04.2017.

¹⁴⁷ « Le Mozambique [...] ne peut pas faire la promotion en dehors de ses frontières et le même s'applique à l'Angola », article rédigé par Nélío dos Santos, intitulé « Fraca divulgação da literatura da África lusófona », (Faible divulgation de la littérature africaine lusophone), paru dans le site www.d.w.com, le 04.02.2016, consulté le 08.03.2017.

¹⁴⁸ Ceci s'applique à la littérature en général.

¹⁴⁹ Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éditions Gallimard, 1984, p.293.

¹⁵⁰ Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil pour la traduction française, 1965.

le lecteur est l'espace même où s'inscrivent, sans qu'aucune se perde, toutes les citations dont est faite une écriture ; l'unité d'un texte n'est pas dans son origine mais dans sa destination¹⁵¹.

Nous allons étudier les maisons d'édition qui publient les œuvres de notre corpus en essayant de comprendre l'impact de l'édition dans la divulgation de la littérature.

¹⁵¹ Barthes Roland, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, tome III, p.45.

Les maisons d'édition et la réception des œuvres

Les maisons d'édition jouent un rôle fondamental dans la publication et la diffusion des œuvres. Comme l'a remarqué Ambroise Kom : « [...] les institutions littéraires endogènes en Afrique sont moribondes ou inexistantes¹⁵² ». Il faisait référence à la littérature africaine francophone, mais nous pouvons l'étendre aussi à la lusophone. Cette situation conduit à la publication de romans en autoédition, comme *Aldeia de Deus*, de Lueji Dharma. Ce procédé, qui n'est pas exclusivement africain, comporte des aspects positifs : l'écrivain met l'œuvre directement à la disposition du public, sans passer par les éditeurs. Il faut avoir à l'esprit que beaucoup d'œuvres sont refusées par les éditeurs, soit parce qu'elles ne rentrent pas dans les canons esthétiques attendus, soit parce que leur catégorie ne correspond pas aux objectifs financiers des éditeurs. La publication en autoédition permet à l'auteur de contrôler son œuvre à tout moment et d'en conserver les droits. Il peut aussi décider du nombre d'exemplaires qu'il souhaite faire imprimer. Cependant, cette procédure présente également des inconvénients. L'auteur doit s'investir davantage dans son œuvre, en donnant plus de son temps pour sa promotion. En outre, l'aspect financier reste à sa charge. D'une façon générale, les professionnels du livre n'accordent pas la même importance à une œuvre publiée dans ces conditions, à cause de préjugés pas toujours justifiés. La preuve est que des écrivains devenus célèbres ont ainsi débuté leur carrière, comme Lamartine, Rimbaud, Valéry, Poe et beaucoup d'autres. Malgré ces exemples, le fait qu'une œuvre soit acceptée et publiée chez un éditeur peut rassurer l'auteur, dans une certaine mesure. Il est plus intéressant d'être publié par des maisons d'édition connues, car elles lui assurent une plus grande publicité et reconnaissance auprès du public. À ce propos, Romuald Fonkoua a fait le commentaire suivant lors d'un colloque subordonné au thème de la revue *Présence Africaine* :

Senghor a publié très peu de ses œuvres à *Présence Africaine*. Il les a toutes publiées au Seuil. Pourquoi ? Parce qu'il s'est justement aperçu qu'il y avait là une certaine

¹⁵² Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara*, volume 2, 1979 à 1989, Paris, L'Harmattan, 2001, p.11, 12.

sécurité pour son statut d'écrivain et qu'il refusait justement d'être amené à ce lieu, qui sera un lieu de production de littérature noire¹⁵³.

L'intérêt d'une œuvre est l'ouverture qu'elle provoque, la réflexion et la critique qu'elle suscite. On peut donner l'exemple du roman de Paulina Chiziane *Ventos do Apocalipse*, publié d'abord en 1993 en autoédition, à Maputo (Mozambique) où il n'a pas eu un grand impact. C'est grâce à la traversée des frontières que l'œuvre a eu le succès mérité, « após o seu “descobrimento” na Feira do Livro em Frankfurt¹⁵⁴ ». Par la suite, le roman a été traduit en allemand, sous le titre *Wind der Apokalypse*¹⁵⁵. La maison d'édition « Caminho¹⁵⁶ » l'a publié au Portugal en 1999, dans la collection « Outras margens ». Cette division entre les auteurs nationaux et étrangers établit une espèce de frontière à l'intérieur même des auteurs écrivant en portugais. Ainsi, la langue de l'ancien colonisateur serait séparée de celle, la même, des ex-colonisés. Malgré ce fait, les maisons d'édition européennes restent une meilleure option pour que l'œuvre se fasse connaître auprès d'un public plus large.

Concernant l'Angola, également une ancienne colonie portugaise, on peut dire que la situation n'est pas meilleure. Des éditeurs angolais disposent de peu de moyens pour la diffusion des œuvres littéraires si bien qu'elles ne se font que très difficilement connaître en dehors des frontières du pays. Pour la propagation des œuvres au niveau national sont organisées des manifestations culturelles, aussi bien en Afrique qu'en Europe, qui ont une importance considérable dans la divulgation des œuvres et la connaissance des écrivains. Dans une table

¹⁵³ Fonkoua Romuald, « Présence africaine et les revues littéraires noires », in *Littératures noires* (« Les actes »), [En ligne], mis en ligne le 21 avril 2011, consulté le 02 septembre 2014. URL : <http://actesbrandy.revues.org/486>.

¹⁵⁴ Article du professeur de littératures africaines lusophones, Tania Macedo : « après sa ”découverte” à la Foire du Livre à Francfort », paru sous le titre : « Da voz quase silenciada à consciência subalterna : A literatura feminina nos países africanos de língua oficial portuguesa » dans le magazine *Mulemba*. Rio de Janeiro, v.1, n.2, p. 4-13, janvier/juillet 2010 (De la voix presque silencieuse à la conscience subalterne : La littérature féminine dans les pays africains de langue officielle portugaise), consulté en ligne le 03.10.2013). La « conscience subalterne » évoque Spivak et sa conférence en 1988 intitulée « Can the subaltern speak? », texte qui a été traduit en français sous le titre *Les subalternes peuvent-elles parler ?* Spivak alerte sur le fait que la femme ne peut pas parler, ou (ce qui revient au même) lorsqu'elle parle elle n'est pas écoutée. C'est à la suite d'un événement tragique qu'elle a développé sa théorie sur l'absence de voix de la femme. En effet, elle explique dans l'interview intitulée « Un entretien sur la subalternité » (qui a eu lieu le 25.01.2010 à Paris) l'objectif de son article : « C'était un essai contre les Hindous, c'était un essai contre ma propre culture ». Dans les romans de notre corpus le personnage féminin est souvent un « subalterne », dont la voix est ignorée, comme Rami, dans *Niketche* (car le mari agit selon ses propres désirs sans se préoccuper des sentiments de sa femme), ou Mémoria, dans *Kétala* (dont les protestations contre son mariage imposé n'ont pas été prises au sérieux par son père, ce qui a eu comme conséquence sa souffrance et sa mort).

¹⁵⁵ Chiziane Paulina, *Wind der Apokalypse*, Frankfurt a.M., Brandes & Apsel, 1997.

¹⁵⁶ Elle a vu le jour en 1975 et publie des œuvres de fiction, des poésies et des romans pour la jeunesse, pour la plupart d'auteurs portugais contemporains, mais également d'Africains lusophones. Cependant, il faut signaler que les œuvres d'auteurs lusophones qui ne sont pas portugais sont publiées dans une collection appelée « Outras margens » (dont on pourrait traduire par « autres latitudes »).

ronde, Bernard Magnier, directeur de la collection « Lettres africaines » aux éditions Actes Sud, rend compte de la fonction des festivals littéraires en ces termes :

[...] j'ai publié un auteur angolais qui s'appelle Pepetela et j'ai emmené Pepetela dans un tout petit village du Poitou-Charentes : 60 personnes et 50 livres vendus ce jour-là ! Personne ne connaissait Pepetela avant d'entrer dans la salle, je peux vous l'assurer¹⁵⁷.

La diffusion des œuvres se fait également par les moyens de communication sociale, comme la radio ou la télévision. Les écrivaines sont invitées à des manifestations culturelles pour s'exprimer à propos de leurs œuvres et de leurs idées sur les sujets d'actualité¹⁵⁸. Mais l'intérêt des mass media pour les écrivaines africaines contemporaines ne se limite pas à leur production romanesque. Du fait de leur implication et de leur prise de position sur des sujets d'actualité, que l'on soupçonne à la lecture de leurs romans, les journalistes souhaitent connaître leur avis sur certaines questions sensibles. À propos de la situation instable dans laquelle le Mozambique se trouvait en 2013, Paulina Chiziane a répondu dans une interview qu'elle ne se sentait pas rassurée quant à l'avenir proche de son pays¹⁵⁹.

De même, le journal angolais en ligne, « Angop » (Agence Angola Presse), informe ses lecteurs des nouveautés littéraires dans le pays. C'est ainsi qu'il fait connaître le roman *Sinay*, de Ngonguita Diogo :

A escritora angolana Ngonguita Diogo apresenta hoje [...] no auditório da direcção provincial da Cultura, na cidade do Huambo, numa sessão de venda e autógrafos, a sua 3ª obra literária intitulada *Sinay*¹⁶⁰.

Le roman *No Mbinda o ouro é sangue*, de l'auteure citée, a été édité par Chiado Editora. Cette maison d'édition, créée en 2007 à Lisbonne par Gonçalo Martins, est la plus importante au Portugal et l'une des plus grandes au Brésil. Elle est présente dans plusieurs pays européens,

¹⁵⁷ Propos recueillis dans une table-ronde, sous le thème : « L'édition et le marché des littératures noires », à l'occasion d'un colloque intitulé « Littératures noires », organisé en partenariat par le Musée du quai Branly et la Bibliothèque nationale de France, le 30.01.2010. Cette table ronde a été animée par le professeur et rédacteur en chef de la revue *Présence Africaine*, Romuald Fonkoua. Les intervenants ont été le professeur Pierre Halen, Bernard Magnier, et la cofondatrice des éditions « Vents d'ailleurs » et journaliste littéraire Jutta Hepke.

¹⁵⁸ Une des écrivaines de notre corpus, la Sénégalaise Fatou Diome, a animé le programme culturel mensuel « Nuit Blanche », à la télévision France 3 Alsace, dans lequel elle rencontrait et dialoguait avec des personnalités liées à l'art. Les radios participent également à la diffusion de programmes dédiés aux écrivaines francophones ou lusophones. (France Culture, Radio France, Ecclesia, Radio Maria, etc).

¹⁵⁹ On peut écouter l'interview du 29.10.2013, dans laquelle la romancière répond aux questions de Liliana Henriques, sur le site www.rfi.fr/africa (écoutée le 06.11.2013).

¹⁶⁰ Article intitulé « Escritora Ngonguita Diogo apresenta obra literária "Sinay" » (L'écrivaine Ngonguita Diogo présente son œuvre littéraire "Sinay") : « A escritora angolana Ngonguita Diogo apresenta hoje [...] no auditório da direcção provincial da Cultura, na cidade do Huambo, numa sessão de venda e autógrafos, a sua 3ª obra literária intitulada "Sinay", paru dans le site www.portalangop.co.ao, (consulté le 07.06.2012).

aux États-Unis et en Afrique, notamment en Angola et au Cap-Vert. On trouve des genres très divers parmi ses publications, comme la fiction, le roman fantastique, des livres pour la jeunesse, des œuvres philosophiques ou historiques. Un de ses objectifs est celui de « démocratiser le monde éditorial », comme on peut lire dans sa présentation sur son site : www.chiadoeditora.com. Par ailleurs, elle ne se limite pas à publier des auteurs déjà connus, mais donne également la possibilité aux jeunes talents de se faire connaître dans le monde littéraire. Les œuvres se partagent en diverses collections, comme « Prazeres poéticos » (Plaisirs poétiques), « Ecos da História » (Échos de l'Histoire), ou « Viagens na ficção » (Voyages dans la fiction). Le roman *No Mbinda o ouro é sangue* est inclus dans cette collection, qui regroupe des écrivains lusophones ou étrangers.

D'autres romans de Ngonguita Diogo ont été publiés par « Atlântica Editora Yetu », maison d'édition angolaise. C'est le cas de *Sinay* et les romans pour la jeunesse *Weza, a Princesa* (Weza, la Princesse) et *A minha baratinha* (Mon petit cafard). L'Atlântica Editora Yetu existe depuis 2003, date qui correspond à la commémoration de la mort du président Agostinho Neto, considéré comme le plus grand poète angolais. Elle publie tous les genres littéraires, ainsi que des œuvres pour la jeunesse. Son directeur est Jorge Marques Bela, journaliste et écrivain angolais, connu sous le pseudonyme de John Bella.

Quelques œuvres que nous étudions ont été éditées par Actes Sud, comme les romans *Loin de mon père*, *Reine Pokou* et *L'Ombre d'Imana* de Véronique Tadjo. La maison d'édition Actes Sud a été fondée en 1978 par Hubert Nyssen¹⁶¹ et son épouse, Christine le Bœuf, dans un village de la vallée des Baux. Cette maison publie des œuvres de disciplines diverses, comme la Littérature, les Sciences Humaines, Nature et Environnement, entre autres. Elle est ouverte aux littératures étrangères du monde entier. La politique éditoriale est généraliste. À partir de 1995, une nouvelle catégorie destinée à un public plus jeune est apparue. Les livres de Véronique Tadjo sont publiés dans la collection « Lettres africaines », ce qui ne présente aucune ambiguïté quant à l'origine des auteurs.

En ce qui concerne le roman de Fatou Diome, *Le Ventre de l'Atlantique*, il a été édité en « Livre de Poche » (en première édition), ainsi que le roman de Calixthe Beyala, *Femme nue, femme noire*. Le fait que quelques œuvres d'auteurs de notre corpus soient publiées en « Livre de Poche » traduit une certaine démocratisation de ces ouvrages, que l'on peut ainsi

¹⁶¹ Nubert Nissen est né à Bruxelles en 1925, a été naturalisé français par la suite et est décédé en 2011. Il était docteur en littérature et a enseigné à l'Université d'Aix-en-Provence ainsi qu'à l'Université de Liège.

manier facilement, acheter à un prix modique et trouver dans les rayons des libraires aux côtés des classiques, par exemple. Ceci est également un gage de reconnaissance, car ils n'apparaissent pas dans une collection à part, comme il arrive souvent dans d'autres maisons d'édition. Les romancières ont conscience de l'importance des maisons d'édition dans la diffusion de leurs œuvres. En effet, plus une maison d'édition est connue, plus les œuvres ont la possibilité d'être connues mais aussi reconnues.

Les romans de Léonora Miano se trouvent dans la collection « Romans français », alors que les catégories « Romans étrangers » et « Romans féminins » font également partie des collections de cette maison d'édition. Ceci prouve le caractère arbitraire du classement des œuvres dans les diverses collections à l'intérieur des maisons d'édition. Le roman *La saison de l'ombre* a été publié aux éditions Grasset et a obtenu le prix « Femina » en 2013. Cette maison d'édition, fondée en 1907 à Paris par Bernard Grasset, publie surtout des romans et des essais. *La saison de l'ombre* apparaît également dans la collection « Terres solidaires » en 2015 en Afrique « à un prix adapté au pouvoir d'achat des lecteurs¹⁶² ».

Quant à *Inassouvies nos vies*, *Kétala*, de Fatou Diome et *C'est le soleil qui m'a brûlée*, de Calixthe Beyala ce sont des romans qu'on peut trouver dans les éditions « J'ai lu », créées en 1958 et appartenant au groupe Flammarion. Elles publient des auteurs français et étrangers, aussi bien classiques que contemporains. Le lecteur y découvre une grande variété de genres, comme le roman sentimental, fantastique, de la science-fiction, entre autres.

Un facteur important lié aux œuvres est leur prix de vente, qui n'est pas accessible à toutes les bourses. Comme le signale la rédactrice en chef de la revue *Cultures Sud* : « Dans les pays pauvres, acheter un livre peut parfois revenir à dépenser un salaire mensuel¹⁶³ ». Il faut savoir que de nombreux livres africains sont édités en Europe, car le choix des maisons d'édition y est plus aisé. Ensuite pour arriver en Afrique, il faut ajouter des frais de port, de douane, plus la marge du libraire qui va les vendre, ce qui augmente considérablement le prix initial du livre. Face à cette situation, un groupe d'éditeurs a créé en 2002, à Paris, l'Association des éditeurs indépendants (AEI). Son objectif est la promotion des auteurs du Sud. Cette association, composée d'éditeurs francophones (en France et à l'étranger), anglophones,

¹⁶² Information parue dans le site www.alliance-editeurs.org/terres-solidaires-leonora-miano, sous le titre : « Terres solidaires » : Léonora Miano et Hubert Haddad, lauréats 2015 ! (Consulté le 27.09.2016).

¹⁶³ On peut lire plus en détail les motivations de l'Association des éditeurs indépendants dans le site www.artsouk.com, sous le titre « Le livre équitable », par Cécile Cailliez. Ce site a pour mission de promouvoir la culture et l'art du monde arabe, en général (consulté en ligne le 12.12.2013).

lusophones, entre autres, a rendu possible un ajustement des prix des œuvres au coût de la vie des pays où elles sont vendues. C'est ainsi que le roman de notre corpus *L'Ombre d'Imana*, de Véronique Tadjo, se vend au prix de 1500 francs CFA, ce qui correspond à 2,30 euros, environ, alors qu'en France son prix de vente se situe autour de 6,50 euros. Concernant le prix disproportionné des œuvres, on peut également citer en exemple l'écrivain sud-africain Lewis Nkosi qui dépensa son salaire pour acheter le roman *Tell Freedom*, de Peter Abrahams, au grand dam de son oncle, car le salaire était prévu pour aider la famille. Les gouvernements des pays africains sont conscients de la difficulté d'accès aux livres pour des raisons économiques et géographiques. Ainsi, des initiatives intéressantes surgissent dans le but de promouvoir la lecture. Le Sénégal a lancé un programme doublement attrayant, dans la mesure où il associe la lecture à une prise de conscience de la condition féminine. L'objectif serait :

[...] de distribuer des malles de livres sur la thématique de l'égalité homme-femme dans les bibliothèques sénégalaises, et donc de favoriser l'accès et le maintien des filles à l'école en leur fournissant des outils, ainsi qu'en leur proposant des images positives des femmes tirées de la littérature et de l'histoire¹⁶⁴.

La plupart des œuvres de notre corpus ont été éditées en Europe. La raison de ce choix est d'ordre pratique. En effet, les romancières espèrent atteindre un lectorat plus large en publiant leurs romans chez les maisons d'édition connues et réputées. Concernant le manque de visibilité des œuvres des auteurs africains en général, l'écrivain angolais Pepetela fait le constat suivant :

[...] os próprios africanos só conhecem os livros publicados na Europa. Os congoleses conhecem livros de senegaleses publicados em Paris, porque as próprias editoras africanas são fracas e não têm capacidade de publicar livros de outros países, que é o que se passa aqui¹⁶⁵.

Cependant, cette situation pourra peut-être changer dans un avenir plus ou moins lointain. Les éditeurs africains se mobilisent pour la diffusion des œuvres littéraires à l'intérieur du continent. C'est ainsi que l'association « Afrilivres », située au Bénin, réunit plus de quarante

¹⁶⁴ Article paru dans le site www.actualitte.com (site dédié au monde du livre) le 26.11.2014, sous le titre « Sénégal : Distribution de livres, pour promouvoir l'égalité des sexes », écrit par Julien Helmlinger (consulté le 27.11.2014).

¹⁶⁵ Propos de Pepetela à l'occasion de la conférence intitulée « A Itália encontra Pepetela » (L'Italie rencontre Pepetela) : « [...] les Africains connaissent seulement les livres publiés en Europe. Les Congolais connaissent des livres des Sénégalais publiés à Paris, parce que les maisons d'édition africaines ne disposent pas de moyens pour publier des ouvrages des autres pays, et la même chose se passe en Angola », publié dans le journal angolais *Cultura* (Culture) le 01.12.2012, consulté dans le site www.jornalcultura.sapo.ao, le 05.04.2017.

éditeurs de l’Afrique francophone subsaharienne, de Madagascar et de l’île Maurice. Elle propose une littérature hétéroclite pour satisfaire les goûts variés du public. Le Sénégal a vu naître la maison d’édition « Papyrus » en 1988, sous la direction de Seydou Nourou Ndiaye. Elle publie principalement des romans en langues africaines, mais aussi en français. Concernant le lectorat, son directeur est convaincu que ce n’est pas la motivation de la lecture qui fait défaut au Sénégal, mais plutôt la difficulté ou le refus de lire en français, comme on peut lire dans cette interview : « Il n’y a pas une crise du livre, mais plutôt une crise de la langue française¹⁶⁶ ». L’écrivain sénégalais Boubacar Boris Diop partage cette opinion, car « 95 % des Sénégalais ne comprennent pas, ne peuvent pas lire et ne peuvent pas écrire le français¹⁶⁷ ».

En 1992, Aliou Sow a fondé « Gannal¹⁶⁸ » en Guinée. Ses publications concernent des livres pour la jeunesse, des livres scolaires et de la littérature générale. Elle participe à un programme de coédition avec d’autres éditeurs africains et européens.

Marie-Agathe Amoikon-Fauquembergue a fondé en 2001 la maison d’édition « Éburnie » en Côte d’Ivoire. Elle favorise l’émergence de nouveaux auteurs et compte plus de 300 ouvrages diffusés non seulement en Côte d’Ivoire mais également en Afrique francophone et en Europe. « Ifrikiya », créée depuis 2007 à Yaoundé, au Cameroun, est le résultat de la fusion de trois maisons d’édition africaines. Son fondateur, l’écrivain camerounais François Nkeme, s’est assigné la mission de diffuser les œuvres de ses concitoyens, ainsi que celles d’étrangers, au Cameroun, mais aussi en Europe et aux États-Unis. Nkeme est conscient de la difficulté de la diffusion des ouvrages à l’échelle internationale et reconnaît qu’« il est plus facile d’exporter des livres vers la France plutôt que directement vers le Gabon ou le Congo. Pour faire connaître un ouvrage au Gabon, il faudrait d’abord le faire connaître en France¹⁶⁹ ». Il s’agit d’une situation paradoxale. Mais, les maisons d’édition disposent de moyens limités contrairement aux salons des livres, qui bénéficient de nombreux sponsors. On songe au « Pavillon des Lettres d’Afrique » qui s’est tenu au Salon du livre à Paris, en mars 2017. Cette

¹⁶⁶ Article de Fatou Kiné SENE, intitulé : « Seydou Nourou Ndiaye, éditeur, directeur de Papyrus Afrique : ”Il y a une crise de la langue française, pas du livre” », 20.02.2011, consulté dans le site www.francophonie.ch/seydou, le 03.04.2017.

¹⁶⁷ Propos de Boubacar Boris Diop recueillis par Saïd Afoulous dans l’article intitulé : « Des auteurs africains publiés en Europe, réédités par des maisons africaines », dans le journal *L’Opinion*, du 05 et 06.06.2010, consulté en ligne dans le site www.alliance-editeurs.org/IMG/pdf/Article_L_Opinion_terres_solidaires.pdf

¹⁶⁸ « Gannal » est un mot en langue peul qui désigne tout ce qui a un rapport à la culture.

¹⁶⁹ Article de Birgit Pape-Thoma intitulé : « Ifrikiya, une maison d’édition camerounaise ouverte sur le continent », publié le 05.07.2010 dans le site www.afrik.com, consulté le 03.04.2017.

rencontre a permis le rassemblement des pays africains dans le but de faire connaître les auteurs résidant en Afrique ainsi que ceux de la diaspora. En convoquant des écrivains, des journalistes, la télévision et la radio, l'événement a pu donner une image vivante de la culture africaine actuelle. Néanmoins, ces initiatives n'ont pas lieu uniquement en Europe. En effet, l'action culturelle intitulée : « Conakry, Capitale Mondiale du Livre 2017 », qui se déroule du 23.04.2017 au 22.04.2018 rend compte de la volonté de la participation active de l'Afrique dans le monde littéraire. Cette initiative de l'UNESCO prévoit des colloques, des ateliers, des lectures publiques dont l'objectif est la promotion de la littérature guinéenne et internationale, aussi bien dans son support en papier, le livre, mais également par le théâtre ou le cinéma. La foire du livre à Leipzig, en Allemagne, représente aussi un point de rencontre intéressant pour la divulgation de la littérature. À l'occasion de ce grand événement au mois de mars 2017, l'écrivain mozambicain Mia Couto et l'Angolais Kalaf Epalanga y ont présenté leurs derniers ouvrages. Mia Couto fait le commentaire suivant à propos de l'Afrique :

Eu acho que é importante desconstruir aquela ideia de uma África típica, exótica e folclórica [...]. Os africanos são muito como os europeus e é isso que é importante descobrir¹⁷⁰.

Il rejoint ainsi les écrivaines africaines francophones de notre corpus dans le sens où il a le dessein de représenter l'Afrique telle qu'elle est en réalité pour contredire « L'invention de l'Afrique ».

La foire internationale du livre à Cuba est également l'occasion d'échanges entre les professionnels du livre et les amateurs de littérature. En effet, en février 2017, des maisons d'édition angolaises y ont présenté des œuvres littéraires contemporaines ainsi que des classiques angolais. Il faut signaler que les relations politiques entre Cuba et l'Angola ont toujours été privilégiées. Le président cubain Fidel Castro a soutenu le MPLA (Mouvement pour la libération de l'Angola), mais aussi d'autres pays africains dans la lutte contre le colonialisme, comme on peut lire dans cet article :

De la guerre d'indépendance jusqu'à aujourd'hui, pour de nombreux Algériens Fidel Castro est un homme qui a toujours soutenu leur pays¹⁷¹.

¹⁷⁰ Article de Nádia Issupo intitulé: « Mia Couto e Kalaf Epalanga na feira do livro de Leipzig » (Mia Couto et Kalaf Epalanga à la foire du livre de Leipzig) : « Je pense qu'il est important de déconstruire l'idée d'une Afrique typique, exotique, folklorique, [...]. Les Africains ressemblent aux Européens et c'est cette réalité qu'il faudrait découvrir », le 24.03.2017, consulté dans le site www.dw.com/pt, le 07.04.2017.

¹⁷¹ Article intitulé : « Mort de Fidel Castro. Alger et La Havane, des liens ancestraux », publié le 26.11.2016 dans le site www.rfi.fr/afrique, consulté le 07.04.2017.

Cependant, le livre n'est pas l'unique moyen de la diffusion littéraire. En effet, plusieurs romans de notre corpus sont disponibles aussi en format électronique, comme *Femme nue, femme noire*, de Calixthe Beyala, *Inassouvies, nos vies*, de Fatou Diome, *Aldeia de Deus*, de Lueji Dharma, entre autres. La diversité des supports permet de diversifier également le lectorat. Le format électronique séduit de nombreux lecteurs, qui apprécient la légèreté de ces livres que l'on peut lire à n'importe quel moment.

Mais il arrive que l'auteur permette le téléchargement de son œuvre à titre gracieux, ce qui est le cas de Lueji Dharma pour son roman *Aldeia de Deus*. Cependant, on doit signaler que la version électronique de ce roman est plus courte qu'en format papier. Elle contient 22 pages alors que le roman en format traditionnel contient 245 pages. Ainsi, la version électronique sert de présentation du roman. On peut le télécharger sur le site www.bubok.com. Cette plateforme éditoriale permet la publication d'œuvres gratuitement, en plusieurs langues (en ligne ou en papier), ce qui comporte des avantages non négligeables aussi bien pour les écrivains que pour les lecteurs. De cette façon, la littérature ne se destine pas uniquement à une élite et reste accessible au citoyen, à condition que son ordinateur soit connecté à Internet. Le livre électronique pourrait devenir la solution idéale en Afrique du fait de la facilité de sa distribution par Internet. À l'ère du numérique, le marché du livre a aussi évolué, s'adaptant aux nouvelles technologies. C'est un phénomène qu'on peut observer à l'échelle mondiale. Depuis l'année 2000, on peut acheter des livres numériques et leur vente a beaucoup progressé, comme expliqué dans un article du Figaro :

Le marché américain de l'édition a basculé. Au mois de février, il s'est vendu plus de livres numériques (e-books) aux États-Unis que de livres de poche, de livres brochés ou de livres jeunesse¹⁷² [...].

Dans cet extrait, il est question du livre numérique aux États-Unis, mais en France on assiste également au même phénomène, selon cet article :

En six mois, le nombre de Français ayant lu un livre au format numérique a presque triplé (on passe de 5 % à 14 % de la population de plus de 14 ans¹⁷³) [...].

¹⁷² Article intitulé « Le livre numérique dépasse le livre de poche aux États-Unis », écrit par Marie-Catherine Beuth (mis à jour le 18.04.2011) dans le site www.lefigaro.fr, consulté le 20.11.2014.

¹⁷³ Article intitulé : « Où en est le livre numérique en France ? » écrit par Hélène Védrine (maître de conférences de littérature française) le 13.02.2013, paru dans le site www.atlantico.fr, consulté le 20.11.2014.

En Afrique, des initiatives pour la diffusion du livre numérique se multiplient aussi comme on peut lire sur un site congolais concernant la librairie numérique africaine.

La LNA contribue [...] à préserver une partie du patrimoine culturel du continent, le stockage d'œuvres référencées étant accessibles 24h/24 et 7 j/7¹⁷⁴.

Aussi, le ministre de la Culture de la Côte d'Ivoire, Maurice Banadaman, se prononce-t-il en faveur du livre numérique :

Nous devons envisager le livre sous sa forme physique et numérique. Ma propre expérience de l'édition m'apporte une bonne connaissance du secteur. À ce jour, nous savons tous, que les maisons ne sélectionnent qu'une infime partie des ouvrages reçus. Et un autre tri s'opère, puisqu'on n'en retient encore qu'un petit pourcentage. Les éditeurs ne peuvent pas proposer tous les ouvrages [...]. L'édition numérique, qui favorise l'autopublication, ne pose plus cette question. D'autant plus que, dans la mesure où les titres ne sont pas qualitatifs, ils seront sanctionnés, parce que le public n'est pas dupe¹⁷⁵.

L'interaction du public avec l'œuvre devient ainsi plus aisée. La fonction dialogique de l'écriture apparaît encore plus évidente dans l'édition numérique, car la participation du lecteur est primordiale pour la diffusion de l'œuvre littéraire. Le livre numérique sera peut-être de plus en plus présent dans le continent africain, qui se montre très réceptif aux nouvelles technologies, comme partout ailleurs dans le monde.

Un élément important contribuant à la reconnaissance et à la divulgation de l'œuvre est le prix littéraire. Beaucoup de romans de notre corpus ont reçu des prix littéraires. Le roman *Reine Pokou*, de Véronique Tadjo, a été couronné par le Grand prix littéraire d'Afrique noire. *Le Ventre de l'Atlantique*, de la Sénégalaise Fatou Diome, a reçu le prix des Hémisphères Chantal Lopicque¹⁷⁶, le « Literaturpreis » de Francfort et le Prix inter-lycéen de Loire-Atlantique. Le roman *La saison de l'ombre*, de la Camerounaise Léonora Miano, a reçu le prix Femina 2013. Pour ce qui est des lusophones, le roman *Nikette*, de Paulina Chiziane, a obtenu le prix José Craveirinha en 2003.

¹⁷⁴ Article du 05.04.2014, paru dans le site www.adiac-congo.com, ayant pour titre : « Édition : la librairie numérique africaine est en ligne », consulté le 25.11.2014.

¹⁷⁵ Article publié par Nicolas Gary dans le site www.actualitte.com (déjà cité), le 25.08.2014, intitulé : « Afrique : l'ebook, "l'accès le plus démocratique" grâce aux mobiles », consulté le 27.11.2014.

¹⁷⁶ Ce prix a été créé en 1993, sous l'initiative de l'éditeur Christian Sérano et de Chantal Lopicque (attachée de presse des éditions Stock) dans le but de soutenir l'usage de la langue française dans le monde. Sa dénomination initiale était « Prix des Hémisphères », mais le nom de Chantal Lopicque en a été ajouté pour lui rendre hommage après sa mort.

Après ce tour d'horizon sur les éditions des œuvres de notre corpus, nous pouvons conclure que la plupart ont été publiées par des éditeurs européens, condition *sine qua non*, semble-t-il, pour leur diffusion, aussi bien sur le continent africain qu'au-delà de ses frontières.

Nous avons également remarqué que la traduction des romans est un facteur qui permet leur reconnaissance et favorise leur expansion au niveau international. Les maisons d'édition jouent un rôle primordial dans la diffusion des œuvres des romancières, mais le développement des nouvelles technologies permet une meilleure diffusion des œuvres qui seront accessibles à un public plus vaste et diversifié. Il faut avoir à l'esprit l'importance du public, sans lequel la littérature ne peut pas remplir sa fonction dialogique. À propos d'une des fonctions de la littérature, le professeur Perrone commente :

O que torna o real de nosso momento histórico mais agudamente insatisfatório é a maior complexidade de dados de que dispomos, aumentando nossa capacidade de conhecer e, paradoxalmente, impedindo-nos de chegar a uma visão de conjunto. [...] Na sua gênese e na sua realização [...], a literatura [...] diz que o real não satisfaz¹⁷⁷.

Se fondant sur le réel, les romancières francophones et lusophones, marquées par les conflits dans leurs pays, transposent leur expérience dans l'univers de la fiction. Ainsi, nous allons étudier dans le chapitre suivant la thématique de l'identité détruite, comme conséquence de plusieurs facteurs historiques et sociaux.

¹⁷⁷ Perrone-Moisés, Leyla : « Ce qui rend le réel de notre moment historique moins satisfaisant c'est la plus grande complexité des données dont nous disposons, augmentant notre capacité de connaissance et, paradoxalement, en nous empêchant d'avoir une vision d'ensemble. [...] Dans sa genèse et dans sa réalisation [...], la littérature [...] dit que le réel ne satisfait pas», *Flores da escrivantina* (Des fleurs de bureau), Ensaios, São Paulo, Companhia das Letras, 1990, p.103, 104.

I. L'identité détruite ou l'effacement de l'identité

La quête identitaire apparaît de façon obsessionnelle dans les romans de notre corpus. L'identité présente un caractère pluriforme, ce qui ne facilite pas la définition de ce concept.

L'identité n'est pas du tout statique et nous traiterons de son évolution. « Identité » qui vient du latin « *idem* », « le même » est un mot polysémique, car il est associé à plusieurs notions différentes. Chaque personne a son identité, attestée par un document qui mentionne le lieu où elle est née, sa filiation, entre autres. Mais l'identité se réfère aussi aux sentiments ou aux affinités que l'on peut ressentir pour un pays ou l'appartenance à une communauté, et elle est plurielle.

Le professeur américain d'origine indienne, Homi Bhabha, estime que les sociétés ne sont jamais étanches et qu'il existe une interpénétration d'habitudes entre elles. Dans la revue *Multitudes*, il insiste sur cet aspect : « Il s'ensuit qu'aucune culture ne se suffit à elle-même, qu'aucune culture n'accède à la plénitude¹⁷⁸ [...]. En somme, les cultures doivent se montrer ouvertes, afin de donner et recevoir ce qu'elles possèdent de mieux, et au terme de cet échange elles se voient enrichies. L'identité culturelle ne peut se définir facilement et elle est le produit d'influences diverses qui transforment les individus au fil du temps. Aussi, le théoricien Edward Saïd, dans *Culture et impérialisme*, se réfère-t-il à l'identité telle qu'elle se présente à notre époque :

Nul aujourd'hui, n'est *seulement* celui ou cela. Indien, femme, musulman, américain, ces étiquettes ne sont que des points de départ. Accompagnons ne serait-ce qu'un instant la personne dans sa vie réelle et elles seront vite dépassées¹⁷⁹.

Stuart Hall, penseur britannique d'origine jamaïcaine, s'inscrit dans la même lignée :

L'identité n'est pas aussi transparente et évidente que nous le pensons. Peut-être qu'au lieu de percevoir l'identité comme un fait accompli [...] devrions-nous l'aborder comme une "production" jamais achevée, toujours en cours¹⁸⁰ [...].

¹⁷⁸ Article paru dans la revue *Multitudes*, n.26, de 2006 : « Le tiers-espace », par Homi K. Bhabha (consulté en ligne le 02.02.2010).

¹⁷⁹ *Ibid*, p.464.

¹⁸⁰ Hall Stuart, « Cultural Identity and Diaspora », in *Identity: Community, Culture, Difference*, Ed. Jonathan Rutherford, London: Lawrence & Wishart, 1990, p.222. La traduction française a été tirée de l'œuvre : *D'un*

Ces définitions donnent une nouvelle perspective de l'identité, longtemps considérée comme une donnée immuable et définitive. Ce thème est fondamental et apparaît en filigrane dans de nombreux romans. On peut se demander si la mondialisation actuelle ne provoquerait pas une interrogation majeure chez les populations à la recherche d'une différenciation afin de ne pas se dissoudre dans la masse. En ce qui concerne les peuples africains, on observe une quête d'identité reflétant leur désir d'affirmation, après la longue oppression par l'Occident qui ne leur accordait pas le droit d'être eux-mêmes.

Comme on vient de le voir, la notion d'identité est très vaste. Elle est reliée à un processus d'appartenance à des groupes sociaux, des religions, des clans, des régions, des nations, entre autres. En réfléchissant à la problématique de l'identité africaine, Marcien Towa, philosophe camerounais, écrit :

Le problème de l'identité ne s'est posé en fait que parce que notre identité s'est trouvée aux prises avec une autre identité, que dans cet affrontement, notre identité a été ébranlée ou même est rentrée en décomposition. La crise d'identité, qui pose le problème de l'identité, atteste par conséquent que notre être propre, notre identité est chose vivante, dynamique et susceptible d'être détruite¹⁸¹.

Cette destruction de l'identité dont les peuples africains ont été victimes dans le passé à cause du colonialisme représente une blessure aux cicatrices perceptibles dans les romans de notre corpus. Nous verrons les manifestations de l'identité détruite ou effacée à travers plusieurs paramètres.

1. L'esclavage

La traite négrière a duré quatre siècles, du XV^e au XIX^e siècle, et a été légitimée par l'idéologie européenne selon laquelle l'homme noir n'avait pas de valeur, par conséquent n'était pas considéré comme un être humain, mais comme un simple objet appartenant à son maître. L'Orient étant « sujet de découverte, d'étude et de pratique¹⁸² », l'Autre n'avait pas son mot à dire et ne pouvait que subir. La traite négrière et l'esclavage étaient fondés sur le racisme anti-africain, théorisé notamment par Arthur de Gobineau. Dans son *Essai sur*

voyage à l'autre : des voix de l'immigration pour un développement pluriel, Institut Panos, Paris, Karthala, 2009, p.176.

¹⁸¹ Towa Marcien, *Identité et transcendance*, Paris, L'Harmattan, 2011, p.14.

¹⁸² Saïd Edward, *L'Orientalisme, L'Orient créé par l'Occident*, Paris, Le Seuil, 1980, p.91.

*l'inégalité des races humaines*¹⁸³, ce dernier propose une classification et une hiérarchisation des êtres humains en exposant sa vision raciste du monde. Le système esclavagiste s'appuyait sur la conscience de l'infériorité des Africains, idée véhiculée par les Européens et intériorisée par les peuples colonisés.

Un des romans qui présente des réminiscences de l'esclavage est :

Tels des astres éteints¹⁸⁴.

Tels des astres éteints est le troisième roman de l'auteure camerounaise Léonora Miano. Les trois personnages principaux sont des jeunes immigrés. Amok et Shrapnel sont d'origine africaine, tandis qu'Amandla est d'origine caribéenne. Leur point commun, outre leur jeunesse, est leur quête identitaire dans un pays qui n'est pas le leur.

Chaque chapitre de ce roman porte le titre d'une musique de jazz. Le choix de ce genre de musique n'est pas anodin. En fait, le jazz a surgi après le ragtime, genre musical afro-américain né aux États-Unis au XIX^e siècle parmi la communauté noire afro-américaine. Les chants des esclaves, accompagnés de la musique obtenue à l'aide du son de leurs outils lorsqu'ils travaillaient dans les champs de coton et de canne à sucre, sont à l'origine du jazz. En incluant le jazz dans le roman, l'auteure rappelle l'Histoire du peuple africain et sa souffrance rythmée par cette musique. Même si le lecteur comprend que la narratrice évoque le continent africain, l'Afrique n'est jamais nommée dans son roman, car « elle n'existe pas dans la mesure où l'identité que lui confèrent les uns et les autres nie son infériorité¹⁸⁵ ».

Les protagonistes portent en eux une grande souffrance : Amok est descendant d'une famille qui a trahi les siens en aidant le colonisateur, et à cause de ses ancêtres, parce qu'ils ont collaboré avec l'ennemi, il ressent une « blessure inguérissable » (p. 42). Il manifeste un désir d'anonymat, car le poids de cette faute commise par ses ancêtres est trop lourd à supporter. La collaboration entre les colons et les colonisateurs était courante et fondamentale pendant la période coloniale, comme le souligne le maître de conférences martiniquais Louis-Georges Tin : « [...] il est tout à fait impossible de coloniser ou d'asservir une région sans recourir à la collaboration de quelques individus sur place¹⁸⁶ [...] ».

¹⁸³ Gobineau Arthur, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1967.

¹⁸⁴ Miano Léonora, *Tels des astres éteints*, Paris, Pocket, 2008.

¹⁸⁵ Etoke Nathalie, « L'onomastique comme poétique de la (dé) construction identitaire dans *Tels des astres éteints*, in *International Journal of Francophone Studies*, 2009, 12 (4), p.617.

¹⁸⁶ Propos recueillis lors de l'interview de Jean-Marc Soboth, intitulée : « Les anciennes colonies doivent demander des réparations ». L'article a été publié dans le « Journal de l'Afrique », n° 13, septembre, 2015 et

Le sentiment de culpabilité d'avoir un grand-père qui avait fait la guerre et reçu la « *Légion d'honneur* à titre militaire » (p.43) pour avoir collaboré avec le régime colonial provoque chez Amok le refus inconscient de paternité, comme s'il voulait la fin de la génération des fautifs. Ainsi, les relations sexuelles avec sa fiancée ne sont pas toujours possibles : « La plupart du temps, Amok n'arrivait pas à maintenir son érection, restait en berne, comme confronté à une bataille perdue d'avance, se retirait, flasque, le visage défait » (p. 303). Amok ne peut pas accepter son identité et veut oublier ses origines : « La figure du grand-père, le colon noir, le collabo, y était pour beaucoup. Jamais il ne se sentirait légitime sur sa terre natale, en étant le petit-fils d'un homme qui avait trahi les siens, refusait d'être associé à son nom, de le perpétuer » (p. 305). En revanche, son ami Shrapnel, fier de ses origines africaines, veut suivre les pas de sa grand-mère et devenir un passeur de mémoire, pour que les jeunes africains n'oublient pas leurs racines. C'est l'objectif qu'il essaie d'atteindre au sein du groupe auquel il appartient, nommé « Fraternité Atonienne » (p. 134). Mais il décède subitement dans le métro à Paris sans avoir le temps de concrétiser ses rêves. Amandla, la jeune caribéenne, souhaite fonder une famille avec un Africain, mais son rêve ne peut pas aboutir, car elle a choisi Amok pour partenaire, alors qu'il n'a aucune envie de perpétuer son nom, afin que les erreurs commises par sa famille soient oubliées à jamais.

Ces personnages sont comme des « astres éteints », car leurs plans sont voués à l'échec. L'histoire de l'Afrique, notamment la mémoire de l'esclavage, sert de toile de fond au roman, parce que la connaissance du passé est essentielle à la construction identitaire des personnages. Léonora Miano estime que les Africains ne doivent pas ignorer cette période sombre de l'Histoire. Selon ses propos :

Quand je vais au Cameroun et que je mène des ateliers d'écriture avec des gamins de 17 ans qui ne savent pas que la traite négrière a existé, ça me déchire le cœur¹⁸⁷.

Cette affirmation rend compte de l'engagement de l'auteure. En effet, elle ne veut surtout pas que l'oubli s'installe, car seule la connaissance donne le pouvoir. Dans son roman, Amandla, consciente et fière de ses ascendants, veut rendre hommage à ses ancêtres à sa façon : « Lorsqu'elle se lavait les cheveux, elle les caressait amoureusement, songeant aux femmes précipitées dans les cales des bateaux négriers, sans rien pour se coiffer » (p. 84, 85). Elle doit la conscience africaine à sa mère, qui lui « racontait l'Histoire, l'origine » (p. 76). Amandla a

diffusé sur le site www.investigaction.net. Le thème de cet article est la question de la réparation de la traite négrière transatlantique, car il s'agit d'un crime contre l'humanité, d'après la loi n° 2001-434, du 21 mai 2001.

¹⁸⁷ Interview de Stéphanie Dongmo parue sur le site www.mosaiquesafrica.com, consultée le 24.09.16.

appris que son nom signifie « pouvoir » (p. 76) en zoulou, ce qui lui donne une certaine fierté, mais aussi de la responsabilité, car elle sent qu'elle doit accomplir une mission, celle de la réhabilitation de son peuple. Elle tient à maintenir ses origines, contrairement aux « frangines » (p.83), qui « ne voulaient rien que ressembler aux autres, consommer avec acharnement ce qui avait été conçu par d'autres, se défriser les cheveux dans de féroces accès d'automutilation » (p. 83).

Cette envie d'imitation est décrite dans l'œuvre de Frantz Fanon en ces termes :

Le regard que le colonisé jette sur la ville du colon est un regard de luxure, un regard d'envie. Rêves de possession. Tous les modes de possession : s'asseoir à la table du colon, coucher dans le lit du colon, avec sa femme si possible. Le colonisé est un envieux¹⁸⁸.

Même si l'œuvre de Fanon date de 1961, pendant la période coloniale, le « syndrome de Stockholm » (p.91) se manifeste encore longtemps après l'indépendance, puisque les « frangines » continuent d'aimer « leurs tortionnaires » (p. 91) au point de vouloir leur ressembler. Elles ont des regards « d'envie », selon la formule de Fanon. Mais Amandla se distingue de ses concitoyennes, car elle sait qu'elle appartient aux « Kémites authentiques¹⁸⁹ » dont « la femme était le centre » (p. 171). Elle veut suivre les traces de sa mère et mettre en pratique ses enseignements. Amandla entend prendre son destin en main et rêve d'un avenir serein, mais engagé, car transmettre le savoir aux plus jeunes permet de construire une société nouvelle :

La jeune femme imaginerait sa vie future [...]. Ainsi, elle vivrait non pas seulement sur le sol kémite, mais bien dans cette terre [...]. Elle enseignerait une discipline de son invention aux enfants. Ce serait un mélange d'Histoire, de philosophie, de métaphysique (p. 168).

Elle entend ainsi prendre sa revanche sur l'esclavage qui a détruit l'identité de son peuple. Mais comment revenir en arrière et renier le temps révolu ? L'emploi des verbes au mode conditionnel rend compte de l'impossibilité de cette tâche, qui n'est en réalité qu'une chimère. À l'heure actuelle, il n'est plus possible de faire table rase du passé comme s'il n'avait jamais existé. Vivre selon la civilisation kémite relève du domaine de l'« invention »

¹⁸⁸ Fanon Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Éditions La Découverte, 2002 (édition numérique réalisée en 2011 à Saguenay, Québec), p.48.

¹⁸⁹ « L'idéologie kémite promeut la pureté originelle des Noirs d'Afrique et la supériorité des Noirs sur les Blancs », extrait de Gounin Yves, « Alice Delphine Tang (dir.), *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano. Fiction, mémoire et enjeux identitaires* », *Afrique contemporaine* 2/2015 (n° 254), p. 145-147, URL: www.cairn.info/revue-afrique-contemporaine-2015-2-page-145.htm. DOI : [10.3917/afco.254.0145](https://doi.org/10.3917/afco.254.0145).

et s'avère une utopie, car le peuple africain, comme l'européen d'ailleurs, est un être hybride. La recherche d'une civilisation pure ne peut que conduire à une impasse. Pour cette raison, tous les efforts d'Amandla pour revenir à une pureté primordiale ne pourront jamais aboutir. L'idéologie de la civilisation kémite et de sa supériorité fait songer à Kémi Séba¹⁹⁰, pseudonyme de Stellio Capo Chichi, Français d'origine béninoise. Il a fondé le groupe radical « Parti Kémite » en 2002 et la « Tribu Ka », en 2004. Ce mouvement avait pour mission de défendre le peuple noir, mais il a été dissous en 2006 pour incitation à la haine raciale. Ainsi, la recherche d'une identité pure va de pair avec un radicalisme identitaire qui conduit à la violence entre les peuples.

Tandis que l'esclavage dans ce roman fait partie de la mémoire, puisqu'il s'agit d'un fait révolu, dans *La saison de l'ombre*, roman de la même auteure, l'esclavage est un fait actuel, arrivé sans crier gare en bouleversant la vie des populations de façon irréversible.

***La saison de l'ombre*¹⁹¹.**

Le thème de ce roman de Léonora Miano est le trafic négrier, présenté sous le point de vue des populations africaines. La communauté Mulongo, peuple de l'Afrique centrale, s'aperçoit de la disparition mystérieuse de douze personnages masculins, ce qui a provoqué le désarroi de ceux qui n'ont pas été déportés. La symbolique du chiffre douze est très riche, que ce soit dans les religions, dans la mythologie ou dans la numérologie. On peut songer à la Bible et aux douze apôtres de Jésus ou aux douze fils de Jacob qui ont donné naissance aux douze tribus d'Israël. Dans la religion musulmane, ce chiffre est associé à l'existence de douze imams successeurs du prophète Mahomet. Mais la symbolique du chiffre douze dans ce texte se rapproche plutôt de la mythologie, car il évoque Hercule qui doit réaliser douze travaux, des exploits difficiles et périlleux. En effet, pour les personnages disparus comme pour le reste de la population, il s'agit d'une descente aux enfers, parce qu'après l'incendie et l'enlèvement plus rien ne sera comme avant et le peuple connaîtra le malheur pour toujours. Le chiffre douze correspond à l'achèvement d'un cycle, celui où les populations vont perdre pour toujours leur autonomie et tout ce qui fait leur culture.

Le peuple essaye de comprendre le mystère et Eyabe, l'une des femmes dont le fils a disparu, décide d'agir afin de connaître la vérité suite à la vision de son fils en rêve. En effet, les Mulongo vont comprendre que des hommes ont été capturés avec l'aide du peuple voisin, les

¹⁹⁰ Terme égyptien qui signifie « étoile noire » et qui fait écho au titre du roman : *Tels des astres éteints*.

¹⁹¹ Miano Léonora : *La saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013.

Bwele, pour être vendus aux Blancs et déportés par la suite. Ce roman, divisé en cinq chapitres, retrace le vécu des populations de l'Afrique centrale des XVII^e et XVIII^e siècles. L'incipit de la fiction nous apprend qu'un incendie a dévasté le village des Mulongo, événement qui a coïncidé avec la disparition des fils aînés dans des circonstances mystérieuses. Les mères ont été éloignées des autres membres du village, où « elles combattent de leur mieux le chagrin » (p.11). Mais, Eyabe décide de partir à la quête de la vérité. Elle découvrira la raison de leur disparition, liée au commerce des esclaves par les Européens avec l'aide des Africains. Les voix féminines sont ainsi à l'honneur, car c'est grâce à la persévérance de la femme que le mystère va s'éclaircir. On peut établir un parallèle entre le roman de Léonora Miano et celui du Nigérian Chinua Achebe *Le monde s'effondre*¹⁹². Tous les deux développent le thème du choc culturel ressenti par les autochtones à l'arrivée des Européens. Le roman de Léonora Miano se distingue de celui de Chinua Achebe parce que la romancière camerounaise donne la voix aux personnages féminins, auteures actives de leurs destins. En effet, c'est Ebeise, la matrone du clan, qui prend les décisions importantes, notamment celle d'éloigner les mères, accablées par la douleur de la disparition de leurs fils. Elle explique la raison de ce choix en ces termes :

Ainsi [...], leur douleur sera contenue en un lieu clairement circonscrit, et ne se répandra pas dans tout le village. Nous avons fort à faire pour comprendre ce qui nous est arrivé, puis reconstruire... (p. 12).

Le paradigme « ombre » contenu dans le titre évoque l'absence de connaissance, contrairement à la lumière, qui se rapporte au savoir. En effet, le peuple ignorait la raison pour laquelle les hommes avaient disparu sans laisser de trace. L'analogie entre l'ombre et l'ignorance ou la méconnaissance de la vérité est présente dans la philosophie et dans la religion. On peut songer à Platon et l'obscurité de la caverne comme métaphore du monde semi-intelligible. L'ombre dans ce roman symbolise aussi la mort des êtres qui seront enlevés et emportés loin de chez eux pour servir d'esclaves, mais également l'énorme désarroi de ceux qui restent privés de leurs êtres chers sans savoir ce qui leur était arrivé. « Mwititi » (p. 35) signifie « ombre » en douala¹⁹³ et c'est dans cette langue camerounaise que ce paradigme apparaît à plusieurs reprises dans le roman, car il rend mieux compte de l'étendue de ce concept que le mot en français. L'innommable, l'inconnu est ainsi désigné par la

¹⁹² Achebe Chinua, *Le monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1966, traduit de l'anglais *Things fall apart*, London, William Heinemann Ltd. 1958.

¹⁹³ À la fin du roman apparaît un glossaire pour traduire certains mots pour la compréhension du texte.

narratrice : « Oui, Mwititi est la forme que prennent les silences » (p. 35). La personnification de l'ombre par l'emploi de la majuscule fait penser à un être maléfique, car elle est associée aux étranges disparitions des jeunes gens. Le champ lexical de l'ombre est largement présent dans le texte pour désigner les phénomènes incompréhensibles au sein du clan Mulongo.

Un soupçon d'explication du mystère que la raison n'arrive pas à formuler est révélé dans les songes des femmes :

Comme leur esprit navigue dans les contrées du rêve qui sont une autre dimension de la réalité, elles font une rencontre. Une présence ombreuse vient à elles, à chacune d'elles, et chacune reconnaît entre mille la voix qui lui parle (p. 14).

Une femme nommée Ebusi raconte son mystérieux rêve :

La nuit dernière j'ai rêvé. Quelqu'un est venu me voir. Tout était si sombre que je n'ai pas pu voir son visage. Pourtant, je suis certaine d'avoir reconnu la voix de mon premier-né. Il voulait quelque chose. Je n'ai pas entendu. Il semblait si faible¹⁹⁴ ... (p. 39).

Une autre femme, Eyabe, après avoir entendu son fils dans ses songes, part à sa recherche sans l'aide de quiconque. Elle fait confiance à son instinct de mère pour réussir cette dure épreuve :

Quelque chose la pousse, la conduit. L'amour des mères pour leurs fils n'a que faire des astres pour trouver son chemin. Il est lui-même l'étoile (p. 111).

C'est le fort lien affectif unissant les fils à leur mère qui permet d'éclaircir le mystère de leur disparition, suite au « grand incendie » (p. 11) dont il est question à l'incipit du roman. Incendier des villages était un procédé courant pour installer la confusion au sein des populations africaines et les enlever pour en faire des esclaves. Ce fléau et ses conséquences sont ainsi décrites par l'anthropologue Tidiane N'Diaye :

L'incendie des villages, des récoltes, des greniers et des « guerres d'approvisionnement », encouragées et armées par les nations européennes, ont décimé des communautés de vie entières¹⁹⁵ [...].

Cet extrait rend compte de l'ampleur des dégâts causés par cette pratique pendant la période coloniale.

Un épisode semblable est illustré dans le roman *Reine Pokou*, de Véronique Tadjou.

***Reine Pokou, Concerto pour un sacrifice*¹⁹⁶**

¹⁹⁴ Les dialogues ainsi que les monologues apparaissent en italique dans le texte.

¹⁹⁵ N'Diaye, *La longue marche des peuples noirs*, Saint-Denis, Publibook, 2001, p.77.

Ce roman de Véronique Tadjo a été publié en 2005. Le temps fictionnel est très éloigné du temps de l'écriture. En effet, ce roman revisite la légende de la reine Pokou, qui a vécu au XVIII^e siècle et évoque le périple de Pokou, accompagnée de son peuple à la recherche de la paix. Son histoire tragique a inspiré d'autres écrivains, comme Bernard Dadié, dont l'œuvre *Légendes africaines* en 1954 témoigne également de l'importance de la reine dans la formation de la Côte d'Ivoire. Sylvia Serbin, dans *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*, en 2004, évoque également sa vie. Le septième art n'est pas en reste : en 2013, le film *Pokou Princesse Ashanti* a permis à un jeune public de découvrir cette figure fondatrice de la Côte d'Ivoire. Elle a été également adaptée par le comédien ivoirien Bauginard Gnoumbley Freddy au théâtre à Paris en octobre 2015, sous le titre *Baouli le sacrifice*. La légende de la reine Pokou devient un conte musical, sous la direction de Jérôme Berney, compositeur suisse et canadien. Le thème de cette légende est universel dans le sens où les personnages de tous les pays se trouvent confrontés aux sacrifices liés au pouvoir. Le quotidien suisse *Le Courrier* a consacré un article au spectacle de cette reine mythique, sous le titre « Magnifique Reine Pokou¹⁹⁷ ». Cet événement est le résultat de la collaboration entre Jérôme Berney et Véronique Tadjo et le succès de cette entreprise se devine à la lecture de l'extrait :

Vendredi dernier à Montreux, l'auditorium Stravinski était plein à craquer pour la seule et unique représentation de Reine Pokou, magnifique spectacle musical mêlant jazz, musiques africaine et classique, chanté par des centaines de choristes, inspiré par le livre Reine Pokou de l'écrivaine ivoirienne Véronique Tadjo [...]. Durant la semaine qui a précédé le spectacle, elle a sillonné la Suisse romande pour parler de son livre, qui a reçu le Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 2005, ainsi que de la belle aventure de cette création musicale¹⁹⁸.

Se souvenir de la légende de la reine Pokou est également un moyen pour comprendre que les sociétés en général sont formées par une population hybride, comme le souligne Véronique Tadjo dans le même article :

Au départ, dit-elle, c'était pour moi une façon de questionner l'identité ivoirienne. Une partie d'entre nous venaient d'ailleurs, nous sommes des migrants¹⁹⁹.

¹⁹⁶ Tadjo Véronique, *Reine Pokou, Concerto pour un sacrifice*, Paris, Actes Sud, 2004.

¹⁹⁷ Titre de l'article du journal *Le Courrier*, du 10.05.2017, écrit par Catherine Morand, paru dans le site www.lecourrier.ch, consulté en ligne le 12.05.2017.

¹⁹⁸ Extrait de l'article intitulé « Reine Pokou, l'oratorio mutin d'une reine africaine sur le Léman », dans le site www.letemps.ch, consulté en ligne le 12.05.2017.

¹⁹⁹ Ibid.

Reine Pokou, Concerto pour un sacrifice est un roman de quatre-vingt-seize pages divisé en trois chapitres numérotés et précédés d'un prologue. Le deuxième chapitre est sous-divisé en cinq parties dont les intitulés sont en rapport avec les thèmes abordés dans la fiction.

La particularité de ce récit réside dans le fait que chaque chapitre présente un dénouement différent ; seul le premier correspond à la légende de la reine Pokou selon la tradition, tandis que dans les deux autres la reine n'accepte pas le sacrifice de son descendant. L'histoire de la reine Pokou se passe en Afrique, dans le « royaume ashanti » (p. 11). Pokou est née au XVIII^e siècle et était la nièce du roi Ossei Tutu. À sa mort, son neveu lui succède, mais une lutte fratricide commence, car le jeune frère de Pokou et son oncle se disputent pour le pouvoir. Quand son frère est assassiné, Pokou décide de quitter Kumasi, au Ghana, pour éviter le massacre et conduit son peuple pendant sa fuite. Lorsqu'ils arrivent devant le fleuve Comoé (entre son pays et la Côte d'Ivoire), la reine demande à son devin ce qu'il faut faire pour traverser le fleuve et ainsi pouvoir échapper aux ennemis qui les poursuivent. À quoi le sorcier répond que le génie du fleuve exige la mort d'un enfant. Alors, Pokou met son unique enfant dans le fleuve et ainsi le peuple peut traverser les eaux sans se noyer. À la fin de ce douloureux périple, la reine dit « Ba ou li », ce qui signifie « l'enfant est mort ». Et c'est pour cela que l'ethnie a été nommée « Baoulé ».

Dans cette légende et la traversée du fleuve, on trouve des similitudes avec le passage biblique décrit dans le chapitre 14 de l'Exode, qui raconte la fuite du peuple d'Israël, parti d'Égypte, poursuivi par les Égyptiens²⁰⁰. Lorsque Moïse lève son bâton sur la mer, d'après les conseils de Dieu, un grand vent se lève et fait reculer la mer des deux côtés, formant ainsi un chemin, par lequel les fils d'Israël peuvent avancer sans se noyer dans les eaux, mais se refermant après leur passage, afin de tuer leurs ennemis. Dans le texte biblique et dans cette légende, les dirigeants du peuple ont tous les deux levé, soit les bras, comme la reine Pokou, ou bien le bâton, comme Moïse, vers le haut, ce qui symbolise le pouvoir du surnaturel par rapport à l'être humain. Dans les deux cas, les ennemis ont péri dans l'eau après que les élus se sont échappés grâce à l'aide divine. Le sacrifice du fils de Pokou rappelle le « Livre des Juges », 11, 29-40, dans *La Bible*, où il est écrit que Jephté offre sa fille pour que vive Israël. Dans la mythologie grecque, nous pouvons songer au roi d'Argos et de Mycène, Agamemnon, qui a immolé sa fille Iphigénie pour obtenir les bonnes grâces des dieux ; toutefois, la déesse

²⁰⁰ Verset 14.21 : « Moïse étendit sa main sur la mer. Et l'Éternel refoula la mer par un vent d'orient, qui souffla avec impétuosité toute la nuit ; il mit la mer à sec, et les eaux se fendirent ».

Diane lui a substitué une biche, et le sacrifice humain n'a pas eu lieu, contrairement à ce qui s'est passé selon le récit légendaire de Pokou.

Dans son roman, Véronique Tadjo imagine d'autres dénouements possibles pour cette légende avec laquelle elle a grandi. Dans une des versions de son récit, la reine ne sacrifie pas son enfant pour sauver son peuple, malgré tout l'amour qu'elle ressent pour lui ; ici, la recherche du bonheur d'une mère prime sur le salut du peuple. En effet, la reine, après avoir été stérile et malheureuse pendant de nombreuses années, finit par donner la vie et devient une mère comblée. La romancière demande si les dieux sont sensibles au bonheur des hommes, ou s'ils veulent uniquement la mort et les sacrifices humains. Si tel est le cas, les dieux seraient mauvais et égoïstes et ne serviraient à rien. En fait, s'ils existent, ce serait pour aider les êtres humains, et ceci depuis toujours.

Dans l'incipit du roman, l'écrivaine explique comment elle a pris connaissance de l'histoire de Pokou : « *La légende d'Abraha Pokou, reine baoulé, m'a été contée, pour la première fois quand j'avais autour de dix ans* » (p.7). De cette façon, le lecteur sait qu'il va lire une légende, qui n'a pas été inventée par Véronique Tadjo et qu'il s'agit d'une histoire qui contient une part de la vérité, selon la définition de légende:

Une légende est un récit à caractère merveilleux, où les faits historiques sont transformés par l'imagination populaire ou l'invention poétique²⁰¹.

En se référant à cette histoire, l'auteure nous apprend qu'elle lui a été « contée », alors qu'elle était une enfant. Les enfants ont une vision particulière du monde, regard qui change pendant l'adolescence et qui se modifiera encore à l'âge adulte. Celui qui écoute une histoire va l'interpréter selon le point de vue de celui qui la raconte, mais aussi selon son point de vue, qui dépend de l'âge, mais aussi du contexte dans lequel il l'apprend. C'est ainsi que plus tard, la narratrice lit « le récit du sacrifice » dans son « livre d'histoire » (p. 7). Ici, on peut noter deux changements dans la lecture du récit de Pokou ; d'une part, la narratrice n'est plus une petite fille, mais se trouve « au lycée » (p. 7), donc doit posséder une maturité qui lui permet de percevoir la vie d'une façon différente, et d'autre part, la légende se trouve dans un livre d'études. Elle n'écoute pas un récit, mais le lit ; l'oralité a donc cédé la place à l'écriture, donnant ainsi une autre dimension au mythe qui n'est plus raconté par un conteur d'histoires, mais apparaît dans un manuel scolaire.

²⁰¹ Définition de « légende » dans le dictionnaire Larousse de la langue française.

Le livre d'histoire vise à transmettre les faits qui ont été significatifs pour le développement de la nation. Ici, il ne s'agit pas de divertir, ou de susciter son « imagination » (p. 7), comme ce fut le cas la première fois, quand l'histoire lui avait « été contée » (p. 7), probablement par un membre de sa famille. Le manuel d'Histoire confère plus de véracité à la légende et présente la reine comme un élément crucial, la montrant comme une « figure historique » (p. 7), digne de respect et d'admiration, donc un exemple à suivre.

Et dans un troisième temps, Véronique Tadjo, devenue une femme adulte, se rappelle la reine Pokou, mais ne sait pas comment elle doit interpréter l'acte du sacrifice de l'enfant. La maturité et l'esprit critique de la narratrice la font réfléchir et se poser des questions concernant la reine. Est-ce que la reine Pokou était juste une mère cruelle, capable d'envoyer son enfant à la mort, sans état d'âme ? Doit-elle penser qu'il s'agissait d'une sainte, sauvant son peuple par amour ? Son attitude fait-elle songer plutôt à une « héroïne-amazone » (p. 7) ? Ou doit-on voir dans cet acte le portrait d'un personnage sans cœur, pour qui seul le pouvoir compte et le reste n'a aucune importance ? Toutes ces interprétations, selon des points de vue différents à partir de la même histoire, ont conduit l'écrivaine à se pencher sur cette légende, connue d'elle-même et des Ivoiriens, en général, pour essayer de comprendre une partie de l'histoire de son pays d'origine.

Les différentes versions de ce récit rappellent aussi les contes oraux, qui peuvent facilement s'adapter au public auquel ils sont racontés, ce qui les empêche de se figer dans le temps et laissent au lecteur la possibilité de choisir la version préférée de la légende, selon son humeur ou ses goûts. De cette façon, on peut considérer cette adaptation de la légende comme une « œuvre ouverte », dans le sens utilisé par Umberto Eco. Les légendes ou les contes n'ont pas uniquement une fonction ludique, mais ils servent également à transmettre des idées et une certaine philosophie du monde, donc il existe une interaction entre les histoires racontées et le public, qu'il s'agisse de lecteurs ou d'auditeurs. Dans notre cas précis, Véronique Tadjo guide le lecteur en lui proposant plusieurs dénouements possibles à l'histoire de la reine et de son enfant unique. Dans le roman de Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana*²⁰², des histoires se mêlent également à la fiction et le passé et le présent sont en étroite relation.

Dans le chapitre intitulé « La traversée de l'Atlantique », lorsque Pokou et son peuple essayaient d'échapper à l'armée du roi, « une lueur étouffante tira les dormeurs de leur lourd

²⁰² Ce roman existe aussi en allemand sous le titre *Der Schatten Gottes: Reise ans Ende Ruandas*. Wuppertal, Hammer, 2001.

sommeil. Les cases brûlaient » (p. 56) et Pokou comprit « qu'un sort pire que la mort leur était réservé » (p. 57), car, à l'instar des personnages masculins disparus dans *La saison de l'ombre*, de Léonora Miano, ils allaient perdre leur identité : « Les esclaves, nus sous le regard des étrangers, savaient que leur passé avait disparu. La mer les encerclait. Leur terre s'éloignait » (p. 58). La destruction des personnages était inévitable. Les négriers se servaient des éléments naturels pour anéantir les populations avant de les transformer en esclaves en leur ôtant toute humanité. Dans *La saison de l'ombre*, même la terre avait gardé l'empreinte de la destruction par le feu, car elle avait changé de couleur :

La terre, habituellement rouge, est encore striée de noir par endroits. Les femmes ont beau balayer au cours des trois semaines écoulées, l'empreinte du malheur ne s'est pas effacée (p. 40).

La terre noire est liée aux ténèbres, à l'ombre ou à la mort. Contrairement à la couleur blanche utilisée en Afrique pour exprimer le deuil, le noir symbolise la mort définitive, sans espoir de salut, ou d'une vie après la mort. En effet, le peuple africain serait mort pour toujours, car il était dépouillé de sa terre et de ses traditions. Ebeise, le personnage féminin dont le mari avait disparu en même temps que les autres après l'incendie, réfléchit à la meilleure façon d'agir face à ces disparitions soudaines et, en même temps, elle se souvient du pouvoir féminin dans les temps anciens sans comprendre la raison de son affaiblissement :

Pourtant, lors de son initiation, leurs aînées racontaient l'histoire du clan, évoquant avec fièvre la reine Emene, qui avait conduit les siens jusqu'en leur territoire actuel, les préservant ainsi de massacres » (p. 42).

L'adverbe de liaison « pourtant » reflète l'incompréhension du changement du statut de la femme. L'histoire de cette souveraine rappelle celle de la reine Pokou dans le roman éponyme de Véronique Tadjo, qui « décida d'organiser l'exode de tous ceux dont la sécurité était menacée à l'intérieur du royaume » (p. 26). Dans le passé, aussi bien Emene que Pokou ont fait preuve de beaucoup de courage et de détermination afin de sauver leur peuple. Emene reste dans la mémoire des femmes comme un exemple de courage et elles lui demandent du soutien, en tant qu'ancêtre : « *Emene, toi qui as marché de pongo jusqu'à Mikondo pour donner une terre aux tiens, assiste-moi...* » (p. 44).

L'esclavage apparaît également dans le roman *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome, mais contrairement aux romans cités précédemment, la référence à ce thème y apparaît implicitement, en commençant par le titre :

*Le Ventre de l'Atlantique*²⁰³.

Il s'agit d'un roman de 255 pages, divisé en quatorze chapitres, qui ne sont pas intitulés. Dans le titre *Le Ventre de l'Atlantique*, on remarque la personnification de l'océan Atlantique, car s'il possède un ventre, on présuppose qu'il possède un corps, comme les êtres humains et les animaux. Dans la littérature, l'Océan est souvent personnifié, à cause de son caractère changeant et dangereux.

Pendant la période de l'esclavage et de la colonisation, des esclaves ont été transportés et ont franchi l'Océan, que ce soit en provenance de l'Afrique vers l'Europe, ou vers l'Amérique²⁰⁴. La traite atlantique qui s'est étendue du XV^e au XIX^e siècle a profondément marqué les populations concernées. Le temps du roman de Fatou Diome ce sont les XX^e et XXI^e siècles, donc l'esclavage traditionnel n'existe plus, mais l'océan Atlantique se montre toujours capricieux et des personnages innocents continuent d'y laisser leur vie. Le jeune garçon, appelé Moussa, a été victime du mirage français. Suite au désenchantement de sa vie en France où il a vécu dans l'illégalité, ajouté au désespoir de ne pas suivre le dessein de son père, il n'a pas vu d'autre alternative que le suicide dans l'Océan. Moussa voulait améliorer sa situation financière, mais surtout avoir la reconnaissance des autres. Le regard des autres a une importance capitale pour la conscience et l'estime de soi. En effet, selon Sartre : « ce moi que je suis, je le suis dans un monde qu'autrui m'a aliéné, car le regard d'autrui embrasse mon être²⁰⁵ ». Le personnage n'existe pleinement qu'à travers le regard des autres. Moussa est parti du Sénégal vers la France de son plein gré, mais les conditions de son départ et le séjour en Occident font songer à l'esclavage moderne. Tel un esclave, il a quitté son île natale avec l'aide d'un Français, prénommé Jean-Charles Sauveur. Néanmoins, les promesses de bonheur et de libération implicites dans le nom de cet entraîneur de football s'avèrent trompeuses. En effet, Moussa ne rencontre que des désillusions et il se rend très vite compte que le recrutement des joueurs de football est un « procédé esclavagiste » (p. 97) et que Jean-Charles Sauveur, malgré son nom, ne porte pas une aide désintéressée, mais au contraire, « attendait patiemment qu'il confirme ses talents pour rentabiliser son investissement » (p. 97). Malgré tous les efforts et les rêves de Moussa, ce dernier n'obtient pas le succès attendu, ce qui ne lui donne pas d'autre alternative que de travailler dans un bateau afin de rembourser les frais

²⁰³ Diome Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.

²⁰⁴ On peut voir, dans les annexes, une carte géographique, intitulée « La traite Atlantique », qui montre les points de départ et d'arrivée des esclaves en provenance de l'Afrique, en passant par l'océan Atlantique.

²⁰⁵ Sartre Jean-Paul, *Cahiers pour une Morale*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, p.319.

avancés par Jean-Charles Sauveur. Sa vie à bord du bateau s'apparente à celle d'un esclave : « Travailler, encore et encore, jusqu'à ce que la nostalgie lui suinte des pores » (p. 105).

L'espoir et le désespoir de Moussa font songer à Adel, le héros du premier roman de l'écrivain français Loïc Barrière : *Le voyage clandestin*²⁰⁶. En effet, tous les deux ont été des victimes du mirage européen et ont vécu les affres de l'émigration clandestine. On remarque que la fiction du romancier français fait partie de la littérature pour la jeunesse, ce qui nous amène à conclure que l'écrivain a une visée pédagogique. En effet, en présentant un thème inspiré de faits actuels, l'auteur essaye de sensibiliser les jeunes lecteurs à comprendre les motivations de nombreux Africains lorsqu'ils quittent leurs pays. De plus, la vie pénible du héros en Europe propose une réflexion sur les dangers de l'émigration clandestine, contrairement aux stéréotypes de l'Europe comme Eldorado.

Le jeune Moussa ne perd pas l'espoir d'améliorer sa situation financière et celle de sa famille, jusqu'à ce que la police l'enferme pour le reconduire au pays. Ce retour forcé et imprévu met fin à tous ses rêves de prospérité et de bonheur. Sa désillusion est renforcée par l'attitude des habitants de Niodior, aussi bien celle de sa famille que celle de ses amis : « Presque tout le monde le méprisait » (p. 109). Dans son désespoir il ne voit d'autre issue que de demander refuge à l'Océan : « Atlantique, emporte-moi, ton ventre amer me sera plus doux que mon lit » (p. 111) et plus tard « les pêcheurs avaient pris dans leurs filets le corps inerte de Moussa » (p. 114). Ainsi, la mort représente la fin d'un rêve impossible à concrétiser, pas seulement pour le personnage lui-même, mais également pour sa reconnaissance au sein de la communauté. Ayant comme devise: « *Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité* » (p. 119), Moussa finit dans l'Océan à l'instar de Sédar, personnage d'une légende de Niodior. Suite à l'impuissance révélée « sur la place publique » (p. 111) par sa belle-mère, Sédar a cherché refuge dans l'Océan. L'impossibilité d'affronter le regard des autres face à l'échec a conduit aussi bien Sédar que Moussa à chercher du réconfort dans l'océan Atlantique. La reconnaissance des autres et le maintien de leur dignité face à la société amènent les personnages à des actions extrêmes, comme ce fut le cas du père de Sankèle. En effet, il ne pouvait pas accepter le fait que sa fille, nommée Sankèle, soit mère avant le mariage et déclara : « Un enfant illégitime ne peut grandir sous mon toit » (p. 134). Après la naissance du bébé, « il arrima le corps à une grosse pierre, le plongea au fond de l'Atlantique

²⁰⁶ Barrière Loïc, *Le voyage clandestin*, Paris, Seuil Jeunesse, 1998.

et reprit son sillage à l'envers » (p. 134). Cet être innocent est une victime de plus qui finit sa vie dans le ventre de l'Atlantique. Mais selon la légende, ils ne sont pas vraiment abandonnés, puisque les dauphins leur tiennent compagnie :

Des dauphins, accompagnés de leurs petits, piquèrent un plongeon derrière la pirogue. Ils sont restés amis des humains. Parfois, ils s'approchent du village et semblent s'amuser à faire la course contre les pirogues. La légende dit que Sédar et Soutoura ont maintenant une grande famille : ils transforment les bébés noyés en dauphins et les adoptent (p. 134).

Cette légende sous-tend l'idée de la communion entre les animaux et les êtres humains. Le « Ventre de l'Atlantique » représente un tombeau pour de nombreuses personnes innocentes, notamment des esclaves pendant la période de l'esclavage. Afin d'honorer les morts sans sépulture, comme conséquence de l'esclavage, l'Assemblée générale des Nations Unies a décidé d'instaurer une journée internationale de commémoration qui coïncide avec le bicentenaire de l'abolition de la traite transatlantique des esclaves. Ainsi, depuis l'année 2008, le 25 mars est une date importante pour tous ceux qui sont concernés par la problématique de l'esclavage.

L'Afrique a été déstabilisée par l'Europe par le passé, comme le signale le professeur d'histoire Bintou Sanankoua : « Deux faits majeurs, la traite négrière et la colonisation, ont durablement marqué le destin de l'Afrique contemporaine [...]. L'Afrique [...] a été profondément déstabilisée et ébranlée dans ses fondements dans tous les domaines matériels et spirituels²⁰⁷. » L'esclavage est une violation des droits fondamentaux des êtres humains. La déshumanisation des Africains par les anciens colons a eu des conséquences très douloureuses pour les victimes. Même si l'esclavage traditionnel n'existe plus, les descendants des esclaves portent cette période dans leur mémoire et continuent de souffrir. À l'heure actuelle, l'esclavage se présente sous d'autres formes, mais il ne reste pas moins douloureux pour autant. L'article intitulé « Trente millions d'esclaves dans le monde²⁰⁸ » rend compte du fléau qui perdure dans de nombreux pays :

Travail forcé, enfants vendus, jeunes femmes mariées de force, servitude pour dette, enfants soldats...L'esclavage existe encore [...], il concerne près de 30 millions de personnes dans le monde selon une enquête d'une nouvelle O.N.G. basée en Australie, Walk Free.

²⁰⁷ Sanankoua Bintou, *Les États-nations face à l'intégration régionale en Afrique de l'Ouest, Le cas du Mali*, Paris, Éditions Karthala, 2007, Volume 2, p.47.

²⁰⁸ L'article « Trente millions d'esclaves dans le monde » paru dans le site www.liberation.fr le 17.10.2013 a été écrit par Cordélia Bonal.

Les romans du postcolonialisme évoquent l'esclavage de façon explicite, comme *Reine Pokou* et *La saison de l'ombre*, ou de façon implicite, comme dans le roman *Le Ventre de l'Atlantique*, où il est question de la mémoire de l'esclavage dans sa forme traditionnelle, mais aussi dans sa forme moderne. En effet, les migrants qui quittent leurs pays de leur plein gré à la recherche de meilleures conditions de vie se retrouvent dépossédés de leur identité, tels des esclaves de jadis. La destruction de l'identité atteint son paroxysme lorsque le personnage sort de son pays en ignorant tout ce qui l'attend de l'autre côté de l'Océan, non pas parce qu'il est dans l'impossibilité de voir, mais parce qu'il poursuit aveuglement « le rêve européen ». Cet aveuglement provoque dans des cas extrêmes la désolation et la mort.

Mais l'esclavage n'est pas le seul élément perturbateur et destructeur de l'identité africaine. Un autre fléau auquel les populations ont été longuement confrontées est la guerre. Les conflits armés surgissent lors des processus de décolonisation, ou suite à des conflits identitaires.

Nous analyserons les procédés romanesques employés par les auteures pour décrire la guerre ainsi que les conséquences qui en découlent.

2. La guerre dans les romans

« Les écrivains parlent-ils d'autre chose que de la vie²⁰⁹ ? »

Comme Tanella Boni, nous sommes conscients que la littérature n'est pas une production *ex nihilo* et qu'elle se base souvent sur des faits réels. Dans cet ordre d'idées, on ne s'étonnera pas de retrouver la thématique de la guerre dans les œuvres littéraires. Ainsi, des références à la guerre sont explicites ou implicites dans les œuvres de notre corpus.

Le roman *Aldeia de Deus Tchehunda Tcha Nzambi*²¹⁰ de l'Angolaise Lueji Dharma fait référence à la guerre, même s'il ne s'agit pas du thème le plus important de cette fiction. Ce roman se passe au XXI^e siècle et l'héroïne s'appelle Lueji, comme la reine fondatrice de l'empire Lunda, situé à l'est de l'Angola. La reine Lueji a vécu au XVI^e siècle et son histoire a

²⁰⁹ Boni Tanella, « Vivre, apprendre et comprendre », in *Notre Librairie*, 144, avril-juin, 2001, p.6, consulté en ligne le 23.11.2013.

²¹⁰ Dharma Lueji, *Aldeia de Deus, Tchehunda Tcha Nzambi*, Luanda, Éditeur Lueji Dharma, 2011.

intéressé d'autres écrivains. On peut citer *Lueji, o nascimento de um império*²¹¹, de l'Angolais Pepetela, ou le livre de contes *Calenga*²¹², de Castro Soromenho.

La narratrice intradiégétique du roman se souvient du temps où elle était « rainha²¹³ » (p. 37) de l'« Império Lunda-Tchokwe²¹⁴ » (p. 5). L'ange Lueji raconte son histoire et celle de Lueji, sa protégée. Après sa mort, elle a accédé au « Aldeia de Deus » (Village de Dieu), lieu spécial réservé aux « pessoas de bom coração²¹⁵ » (p. 5). Devenue ange, sa mission est la protection de la jeune Lueji, mais la patience lui fait parfois défaut et elle s'indigne contre le comportement de sa protégée, en ces termes :

Afinal fui uma mulher guerreira e lutadora ! O meu percurso tinha sido trilhado à custa da minha vontade de viver em liberdade²¹⁶ (p. 77).

Le nom commun « liberté » revêt une grande importance dans ce roman, ce qui explique qu'il apparaît à plusieurs reprises. Souvent les personnages ne peuvent accéder à la liberté que s'ils font la guerre afin de lutter contre les ennemis qui les empêchent de vivre comme ils l'entendent. La reine Lueji luttait pour sa liberté comme personnage, signalée par le fait qu'elle ne voulait pas renoncer à son amoureux, « o caçador » (p. 36) (le chasseur), comme l'auraient souhaité ses frères. Mais la liberté qu'elle réclame se réfère également à son pays, l'Angola, qui était alors sous la domination impériale. En rappelant cette période-là, elle reprend :

E nunca aceitei a escravidão que o Ocidente tentava impingir ! Perdi com dignidade ! Não obstante, a vitória conquistava-a sempre pela ousadia e integridade do meu ser²¹⁷ (p. 77).

La succession de phrases exclamatives rend compte de la détermination dont elle avait fait preuve pendant sa vie de guerrière et montre sa force de caractère (même au-delà de sa vie

²¹¹ Pepetela, *Lueji, O Nascimento de um Império*, (Lueji, La Naissance d'un Empire), Alfragide, Dom Quixote, 1990.

²¹² Soromenho Castro, *Calenga*, Lisboa, Editorial Inquérito, 1945. Dans le conte « Lueji et Ilunda na terra da amizade » (Lueji et Ilunda dans la terre de l'amitié), l'auteur évoque la reine Lueji et la formation du pays des Lundas.

²¹³ « reine ».

²¹⁴ « l'Empire Lunda Tchokwe ». Au XVII^e siècle, le roi Kondé (de l'empire des Lunda) a désigné sa fille Lueji pour lui succéder à la suite d'une dispute avec ses fils.

²¹⁵ « personnes de bon cœur ».

²¹⁶ (Finalement, j'ai été une femme guerrière et lutteuse ! Mon parcours avait été effectué grâce à ma volonté de vivre en liberté).

²¹⁷ (Et je n'ai jamais accepté l'esclavage que l'Occident essayait de nous imposer ! J'ai perdu avec dignité ! Nonobstant, j'avais toujours conquis la victoire à force d'oser et aussi du fait de conserver mon l'intégrité!)

matérielle), qui la conduit à donner une impulsion aux agissements de sa protégée, qui manque d'ambition, à son avis. On peut faire un rapprochement entre l'amoureux de Lueji, un chasseur qui « nem Lunda é²¹⁸ ! » (p. 37) et « Karim, un marchand des territoires désertiques » (p.75), qui avait séduit Pokou, dans le roman de Véronique Tadjou. En effet, les deux reines ont donné leur cœur à des étrangers. Dans le cas de Lueji, le fait que son amant ne vienne pas de la même région que celle de la reine a provoqué des conflits entre Lueji et ses frères. Pour ce qui est de la reine Abraha Pokou, la différence de religion existant entre les deux a causé un fatal désaccord entre Pokou et Karim. Au moment où le grand-prêtre a dit « que le sacrifice d'un enfant pourrait les sauver » (p. 76), Karim s'est manifesté pour défendre son enfant : « Abraha, tu sais bien que la vie est sacrée. Dieu nous la donne et il n'appartient qu'à lui seul de nous la retirer » (p. 77). Mais Pokou respecte la religion traditionnelle et ses croyances selon lesquelles les sacrifices servent à amadouer les dieux, afin qu'ils exaucent les souhaits des hommes. Ainsi argumente-t-elle :

Je suis la mère de l'enfant et je l'aime, mais tu dois savoir qu'il ne m'appartient pas. Il appartient au peuple. Tu vois tous ces gens à bout de forces qui m'attendent sur la rive, là-bas, c'est pour les sauver que je dois le sacrifier (p. 77).

Pokou voulait sauver son peuple, certes, mais elle « convoitait le pouvoir depuis longtemps » (p. 80). Et à cause de son désir de pouvoir, elle perdrait par la suite tout le reste : son amant et son fils :

le marchand fut ligoté, emmené dans la forêt et égorgé. Le garçon, on peut le redire, fut jeté dans les eaux du fleuve (p. 81).

Son désir de pouvoir a été plus fort que son amour de mère et de femme. Le syntagme rapporté par la narratrice à propos du pouvoir de la femme donne raison à la sagesse populaire : « On dit qu'une femme ne peut atteindre les hauts du pouvoir qu'en refusant l'enfantement » (p. 80). De cette façon, elle démontre l'incompatibilité entre le pouvoir et la maternité. D'ailleurs, le titre de ce sous-chapitre : « Dans les griffes du pouvoir » (p. 74), présente le pouvoir comme une bête sauvage qui emprisonnerait ses victimes dans ses « griffes », en les anéantissant. Ainsi était Pokou, complètement subjuguée par le pouvoir et prête à tout pour l'obtenir.

Dans le roman *Aldeia de Deus*, l'évocation de la guerre passée fonctionne comme un moteur de propulsion dans le but de faire agir le personnage de Lueji (jeune). L'héroïne de la guerre

²¹⁸ (n'était même pas Lunda !)

pendant la domination occidentale (l'ange Lueji) revêt la fonction traditionnelle du personnage épique servant de modèle aux générations futures. Mais, à la différence des héros ou héroïnes exemplaires du passé, dont les faits sont généralement racontés par d'autres personnages, dans ce roman *Aldeia de Deus*, c'est l'héroïne elle-même qui rappelle ses actes de bravoure, afin de reproduire des schémas semblables chez la jeune Lueji. Ainsi, la rencontre entre deux générations prouve que les moments différents de l'Histoire ont plus de points communs que l'on pourrait croire au premier abord. Trouvant son pouvoir limité en tant que figure angélique, l'ange Lueji se sert du rêve pour conduire Lueji à la connaissance que celle-ci cherche inconsciemment. Le rêve est le moment idéal de la manifestation de l'inconscient, et c'est pour cette raison que l'ange provoque des :

[...] sonhos para revelar mensagens e sinais que [...] conduzem à concretização de [...] desejos, muitas vezes esquecidos ou reprimidos²¹⁹ (p. 55).

Selon la conception freudienne du rêve²²⁰, il serait l'accomplissement d'un désir ; ainsi, l'ancienne guerrière Lueji aiderait sa protégée à prendre conscience de ses véritables désirs, à savoir la recherche de la terre de ses ancêtres.

Dans *Aldeia de Deus*, la guerre est perçue d'une manière positive, dans le sens où elle sert à lutter pour le bien-être du peuple ; c'est ainsi que l'ange de celle qui fut la guerrière Lueji vit après sa mort dans « Aldeia de Deus » (p. 9) (Le Village de Dieu). L'ange Lueji, le double de l'héroïne, est un démiurge, cohabitant avec les autres anges et le « patrão²²¹ » (p. 58). Ce paradigme, employé pour désigner Dieu, de façon ironique, rapproche métaphoriquement le Tout-Puissant du monde matériel des vivants, où les employés travaillent pour les patrons, et signifierait que les humains sont au service de Dieu. Ainsi, le monde spirituel serait, en quelque sorte, une copie du monde matériel, et il fonctionnerait comme un double ou un monde inversé. La phrase « O que está em baixo é como o que está em cima²²² » (p. 12) tirée de la *Table d'Émeraude*, d'Hermès Trismégiste, symbolise l'union de l'homme à l'Univers, condition nécessaire pour atteindre l'harmonie. Ceci signifierait également que les forces

²¹⁹ ([...] rêves pour révéler des messages et des signes qui [...] conduisent à la concrétisation des [...] souhaits, souvent oubliés ou réprimés).

²²⁰ Freud Sigmund : « ces rêves [...] sont les réalisations voilées de désirs refoulés », *Le rêve et son interprétation*, Traduction de l'Allemand par Hélène Legros, 1925. Paris : Les Éditions Gallimard, 1925, 118 pp. Collection NRF, p.51.

²²¹ (patron).

²²² (Ce qui est en bas est comme ce qui est en haut).

divines auraient approuvé la guerre à laquelle l'ange Lueji avait participé de son vivant, sans quoi elle ne serait pas devenue un ange après sa mort.

La guerre est traitée sous une autre perspective dans le deuxième roman de Paulina Chiziane, *Ventos do Apocalipse*. Le ton y est plus proche de l'humain, plus dramatique.

*Ventos do Apocalipse*²²³

La thématique principale est la guerre civile qui a opposé les deux partis, FRELIMO (Front de libération du Mozambique) et le RENAMO (Résistance nationale du Mozambique), de 1975 à 1994, mais les guerres précoloniales y sont également évoquées. L'écrivaine s'inspire fortement des événements tragiques vécus pendant cette longue période, où elle a fourni son aide aux victimes en tant que membre de la Croix-Rouge.

Ce roman a été d'abord édité au Mozambique, à Maputo, Edição da Autora, en 1993. On le trouve aussi sous forme électronique. Il a été traduit en plusieurs langues, entre autres en allemand, sous le titre *Liebeslied an den Wind*, à Francfort-sur-le-Main, Brandes Rapsel, en 2001. Il raconte l'histoire des survivants du village de Mananga, qui se situe à l'intérieur du Mozambique, après le massacre qui a eu lieu pendant la guerre civile. Le narrateur omniscient emploie surtout des verbes au présent de l'indicatif pour raconter le récit comme si l'histoire n'était pas encore terminée, ou qu'elle pouvait se répéter. La structure éclatée du roman fait écho à l'éclatement du Mozambique face à la guerre.

Les villageois cherchent le village de la Montagne pendant 21 jours, comme s'il s'agissait de la Terre promise. Et, semblables au peuple d'Israël, lorsqu'il est parti d'Égypte, ils font face à de nombreuses souffrances : la faim, la maladie et la mort. On trouve beaucoup de similitudes avec la Bible, à commencer par le titre même du roman. En effet, *l'Apocalypse* est le dernier livre du Nouveau Testament. C'est le livre de la fin des temps. Dans ce roman, il s'agit également de la fin, parce que le peuple ne cesse de souffrir, tout d'abord avec la guerre coloniale, qui a duré de 1964 jusqu'à 1974, et ensuite avec la guerre civile, commencée en 1975 juste après l'indépendance jusqu'en 1992. Cette fiction s'inspire fortement de la guerre qui a secoué le Mozambique pendant de nombreuses années et témoigne également de l'héritage religieux laissé par le pays colonisateur: le christianisme. Par le biais de ce récit, l'auteure évoque les atrocités conséquentes à la guerre auxquelles elle-même a assisté.

²²³ Chiziane Paulina, *Ventos do Apocalipse*, Lisboa, Caminho, 1999.

Ce roman de 267 pages est composé de deux parties précédées d'un prologue et comporte 25 chapitres numérotés. Les parties et le prologue sont précédés d'épigraphes qui contiennent des éléments de l'oralité africaine. L'épigraphe du prologue est une exhortation à écouter une histoire ou des histoires, à la manière d'un griot : « Vinde todos e ouvi²²⁴ » (p. 13). Le narrateur a la fonction de raconter une histoire. L'écriture est ainsi étroitement liée à l'oralité et la barrière existante entre les deux est très mince ou inexistante.

On perçoit également le rapport entre oralité et écriture dans le roman *Reine Pokou* de l'Ivoirienne Véronique Tadjo. La narratrice raconte comment elle a pris connaissance de la légende au sein de sa famille pendant son enfance et la relecture du parcours de la reine Pokou dans un livre d'histoire à l'école, quelques années plus tard. Dans ce roman, des histoires se mêlent également à la fiction et le passé et le présent sont en étroite relation.

Le même cas de figure apparaît dans l'œuvre :

*L'ombre d'Imana*²²⁵

Il s'agit d'un roman de 135 pages, divisé en six chapitres non numérotés, sous-divisés à leur tour en de nombreuses parties de longueur inégale. Les titres des sous-parties sont très éclectiques. C'est ainsi que l'on peut lire des noms de villes : « Durban, Afrique du Sud » (p. 13), ou « Paris-Bruxelles » (p. 14), ce qui fait penser à un carnet de bord, mais aussi des noms de personnages vivants ou décédés : « Tonia Locatelli » (p. 25), « Karl » (p. 81). Ce procédé ressemble à des scènes courtes ou longues dans lesquelles le lecteur a parfois la sensation d'assister à un film où des séquences diverses défilent devant ses yeux comme si, pour raconter l'indicible, les mots n'étaient pas suffisants et que des images viendraient ainsi apporter une aide nécessaire à la compréhension de cette tragédie. La juxtaposition des scènes symbolise l'éclatement du Rwanda face au génocide. Sur la couverture du roman, deux enfants africains s'embrassent tendrement. Cette image d'amour et d'harmonie contraste avec les horreurs de la guerre dont il est question dans le roman. Le texte est en quelque sorte en contradiction avec l'illustration de la couverture, ce qui provoque une perte de repères chez le lecteur, car la fiction est tragique mais l'image traduit un souhait de paix et d'harmonie dans un avenir plus ou moins proche. Le thème du roman est le génocide du Rwanda, qui est également une guerre, mais sa spécificité est qu'elle vise à détruire uniquement un groupe ethnique.

²²⁴ (Venez tous et écoutez).

²²⁵ Tadjo Véronique, *L'ombre d'Imana, Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000.

Le génocide n'est pas une invention du XX^e siècle, loin de là. On peut songer à la Bible, qui fait allusion aux Amalécites, une tribu de nomades ayant l'intention d'exterminer les Hébreux. Le XX^e siècle a été témoin de nombreux génocides : Arménie, Shoah, Cambodge et Rwanda. En 1944, le juriste polonais Raphaël Lemkin emploie le mot de « génocide », pour la première fois, pour désigner l'extermination d'un groupe donné. Il emploie un mot nouveau pour un crime qui ne l'est pas. Ce paradigme a été construit à partir du mot grec « *genos* », signifiant « espèce » et le suffixe « cide » qui dérive du latin « *caedere* », voulant dire « tuer ». Le génocide du Rwanda a ému et révolté des personnes de toutes les sphères sociales, qui se sont manifestées en écrivant des livres, que ce soit des autobiographies, comme ce fut le cas des Rwandais Rusesabagina et Annick Kayitesi, ou en participant à des colloques. Il est très difficile de trouver des mots pour décrire les faits de 1994. Aurélia Kalisky se sert de l'expression « mal absolu²²⁶ » pour traduire ces événements tragiques. Véronique Tadjo emploie également le terme de « Mal » à plusieurs reprises dans son roman, pour désigner la haine qui s'est abattue sur le peuple ; mais en transformant le nom commun en nom propre par l'emploi de la majuscule, elle opère une sorte de personnification, comme lorsqu'elle écrit : « Le Mal change de tactique et de camp de bataille » (p. 19). Cela évoque un être rusé décidé à tromper l'autre, celui qui est devenu, à son insu, l'ennemi et l'indésirable.

« Imana » est le nom que les Rwandais donnent à Dieu. Le sous-titre de cette œuvre : « *Voyages jusqu'au bout du Rwanda* » fait songer au roman de Céline, *Voyage au bout de la nuit*. En effet, les deux romans abordent le problème de la déshumanisation propre aux périodes de guerre. En ce qui concerne le roman de Céline, le moment historique est celui de la Première Guerre mondiale, et pour le roman de Véronique Tadjo, il est question du génocide du Rwanda, dans lequel les ethnies des Hutus et des Tutsis étaient ennemies. L'écrivaine part d'un événement réel pour construire une fiction. C'est sa façon de questionner les responsabilités des peuples face aux conflits dans le monde.

Dans une interview, à la question : « À quel moment de la rédaction t'est venue l'idée de mélanger ainsi la fiction et la réalité dans ce livre ? », elle répond : « [...] la littérature a une

²²⁶ Dans un article publié dans « La Revue Humanitaire », n°10, printemps/été 2004 sur les génocides des Juifs et des Tutsis, des spécialistes s'expriment sur ces crimes contre l'humanité, dix ans après la grande tragédie qui a secoué le Rwanda et le monde. Aurélia Kalisky était doctorante en Littérature comparée, à cette époque-là. Elle assure la charge de vice-présidente de l'Association internationale de recherches sur les crimes contre l'humanité et les génocides (créée en 1997). Elle a écrit un ouvrage collectif avec le professeur de littérature comparée, Catherine Coquio : *L'enfant et le génocide-témoignages sur l'enfance pendant la shoah*, Paris, Robert Laffont, 2007. Pour compléter la table ronde autour de ce sujet, se trouvait Annick Kayitesi, qui a témoigné en tant que rescapée du génocide du Rwanda, aussi bien que des historiens et des psychanalystes.

fonction très spécifique, celle d'aller au-delà des faits et de s'adresser directement à l'émotion du lecteur²²⁷ [...] ». Ainsi, la romancière sous-entend l'idée que la littérature représente un ensemble d'échanges entre l'écrivain et le lecteur et que l'art littéraire est un acte engagé. En employant le paradigme « fonction », Véronique Tadjo fait comprendre son souhait d'agir par la littérature. En ce sens, on peut penser à Sartre, qui dans *Qu'est-ce que la littérature* affirme :

L'écrivain "engagé" sait que la parole est action : il sait que dévoiler c'est changer et qu'on ne peut dévoiler qu'en projetant de changer²²⁸.

En dévoilant toutes les horreurs commises lors du génocide du Rwanda, l'auteure ivoirienne veut sensibiliser le public pour que des actes semblables ne se reproduisent plus.

Dans ce roman se trouve la confrontation entre le Bien et le Mal, symbolisée par le dialogue entre les morts et les vivants, caractéristique de la tradition africaine selon laquelle les morts continuent à observer et même à intervenir dans les décisions des vivants. L'idée que les défunts sont en liaison avec les vivants et savent ce qui se passe dans le monde est une croyance également répandue en Europe. C'est pourquoi il arrive souvent que les personnes « parlent » avec les défunts devant leurs tombes au cimetière, pour leur raconter des faits ou demander des conseils. C'est une façon pour eux de se sentir moins seuls et de mieux supporter l'absence définitive des êtres chers.

D'autres écrivains ont écrit des fictions sur le génocide, comme Boubacar Boris Diop qui, à l'instar de Véronique Tadjo, a participé à la résidence d'écriture au Rwanda, d'après le projet intitulé « Écrire par devoir de mémoire ». Il a rédigé le roman *Murambi, le livre des ossements*²²⁹. La polyphonie de ce roman permet de donner la parole à tous, aussi bien les victimes que les bourreaux, comme le roman de Véronique Tadjo. Les voix narratives fictionnelles font écho aux auditions publiques en 1998, au cours desquelles tous ont eu droit à la parole, qu'il s'agisse des victimes ou des bourreaux. Les auditions publiques ne sont pas spécifiques au Rwanda. En effet, on peut citer la Commission de vérité de l'Argentine, en 1983, dans laquelle il était question de faire la lumière sur les crimes commis pendant la dictature, afin de punir les coupables. De même, en 1996, la Commission de vérité et de réconciliation, présidée par l'archevêque Desmond Tutu, visait à établir la vérité sur plus de

²²⁷ Propos recueillis par Boniface Mongo-Mboussa, dans une interview auprès de Véronique Tadjo, en 2004, parue dans le site www.veroniquetadjo.com (consulté en ligne le 06.04.2012).

²²⁸ Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948, p.30.

²²⁹ Diop Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 1999.

cinquante années de violation des droits de l'homme, à accorder l'amnistie aux bourreaux repentants et reconnaître les victimes. Dans le cas du Rwanda, le fait que les écrivains se soient rendus sur les lieux de la tragédie augmente leur sensibilité, car ils ont pu mesurer l'ampleur des conséquences de la destruction des Tutsis et de tous ceux qui ne voulaient pas participer au massacre. D'un autre côté, ce drame permet une certaine identification, comme l'explique Boris Diop : « le Rwanda, c'est moi, noir et africain, pareil pour la Centrafrique²³⁰ ». Le fait de se trouver à l'endroit des massacres lui a fait comprendre que ce qui s'était passé au Rwanda aurait bien pu se dérouler n'importe où.

Vivre intimement le drame de perdre une partie de sa famille et de ses amis donne une autre perspective à la tragédie. C'est le cas de la Rwandaise Annick Kayitesi qui raconte, dans un récit à caractère autobiographique, le génocide du Rwanda en 1994, dont le monde entier a pris connaissance sans vraiment se rendre compte de l'ampleur du phénomène²³¹.

Les thèmes des romans de l'auteure ivoirienne et de la mozambicaine sont très proches, puisque dans les deux cas il s'agit de guerre et de destruction. Toutes les guerres sont fratricides, car les êtres humains s'entretuent, alors qu'ils appartiennent tous à la grande famille humaine. C'est la fin des êtres humains au Rwanda et au Mozambique, raison pour laquelle on relève dans les deux romans le terme « Apocalypse ». Paulina Chiziane explique ainsi le titre choisi pour son roman dans une interview :

É Apocalypse porque eu busquei a inspiração no Apocalipse de São João. Tenteo criar uma relação entre o Apocalipse bíblico e a vida que se passa em Moçambique²³².

L'Apocalypse est un thème récurrent en littérature, signe du questionnement sur la fin de l'homme comme sujet et de l'humanité en général. Paulina Chiziane s'est servie de ce thème universel, mais lui a donné des caractéristiques particulières du Mozambique. Dans le roman *L'Ombre* d'Imana, le terme « apocalypse » (p. 83) apparaît dans une sous-partie consacrée au personnage appelé Karl dont la compagne était Rwandaise. Même s'il n'était pas au Rwanda pendant le génocide, il était très inquiet pour sa femme et ses enfants restés là-bas. De son point de vue, la situation au Rwanda était une « apocalypse ». Ce n'était pas la fin du monde,

²³⁰ Interview par Mehdi Ba, à Dakar, le 04.04.2014, parue sur le site www.jeuneafrique.com, sous le titre : « Boubacar Boris Diop : Au début du génocide au Rwanda je confondais victimes et bourreaux » (consulté le 24.10.2014).

²³¹ Kayitesi Annick, *Nous existons encore*, Paris, Michel Lafon, 2004.

²³² Laban Michel : (C'est Apocalypse parce que j'ai cherché l'inspiration dans *L'Apocalypse de Saint Jean*. J'essaie de créer une relation entre l'Apocalypse biblique et la vie au Mozambique), *Encontro com Escritores*, (Mozambique. Rencontre avec des écrivains), III vol. Porto : Fundação Eng. António de Almeida, 1998, p.991.

en général, mais la fin de son monde personnel et de sa famille. En effet, il ne pouvait pas aller au Rwanda, car « le trafic aérien avec le Rwanda était interrompu » (p. 81). La suite du roman montre que Karl avait raison de s'inquiéter et de vivre l'éloignement comme une « apocalypse », parce que le génocide rwandais provoquerait des changements irréversibles dans sa famille et rien ne serait plus comme avant. Les références bibliques ou les allusions à Dieu sont bien présentes dans les romans, car lorsque les êtres humains sont désespérés face à la guerre, ils cherchent le salut auprès du divin. Ainsi, dans *L'Ombre d'Imana*, la référence à Dieu apparaît dès le titre même. En effet, *L'Ombre d'Imana* pourrait s'intituler « *L'Ombre de Dieu* », car Imana est le nom de Dieu du peuple rwandais. Les figures spirituelles qui aident et guident les personnages dans l'adversité peuvent donc prendre divers noms, selon les pays. Henri Maurier propose le nom « englobant » pour désigner l'être ou les êtres spirituels dont les peuples ont besoin pour les soutenir et les encourager à aller de l'avant dans des périodes difficiles de leur vie²³³. Faisant allusion aux êtres spirituels auxquels les êtres humains croient, le narrateur de *Ventos do Apocalipse* déclare :

Os deuses são o alicerce do homem. O que seria do desespero dos seres humanos sem esses onnipotentes invisíveis ? Em cada alma há lamentos mas os deuses são a esperança²³⁴ (p. 58).

Cette citation traduit le besoin spirituel de communiquer avec le divin, besoin qui se voit renforcé en temps de guerre ou de crise. Mais la référence à l'Imana, dans *L'Ombre d'Imana*, peut sembler paradoxale, alors que des êtres humains s'entretuent. On peut se poser la question : où était-Il pendant le génocide ? S'Il était présent, comment a-t-Il pu laisser les hommes s'entretuer sans rien faire ? Peut-être qu'Il était aussi mort, comme environ un million de personnes tuées en quelques mois, et il ne restait que Son « ombre ». L'ombre est une absence de lumière qui avait empêché le peuple rwandais de réfléchir en l'entraînant dans une espèce de folie collective du fait qu'il n'arrivait plus à distinguer le Bien et le Mal, ce qui conduisit à l'extermination des Tutsis par les Hutus. La lumière est ce qui permet de voir ou, symboliquement, de comprendre. Or, comme c'est le nom commun « ombre » qui apparaît dans le titre, cela signifie que le peuple était dans l'incompréhension, dans l'ignorance, ce qui causa le génocide. Mais, on désigne également les morts par le paradigme « ombres », que les

²³³ Maurier Henri, *La religion spontanée, Philosophie des religions traditionnelles d'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1997. L'auteur explique que l'englobant est « absolument séparé du vivant et lui est absolument nécessaire » (p.50). Il s'agirait des conditions de vie (bonnes ou mauvaises) qui accompagnent les individus.

²³⁴ « Les dieux sont les supports de l'homme. Qu'advierait-il du désespoir des êtres humains sans ces omnipotents invisibles ? Dans toutes les âmes il y a des lamentations mais les dieux sont l'espoir ».

vivants ne peuvent pas voir, mais qui sont partout autour d'eux et voient ce qui se passe : « Ils flottaient parmi les vivants qui menaient leur existence quotidienne » (p.51).

Les dates des événements tragiques sont données avec précision dans *L'Ombre d'Imana* : « C'est le 15 avril 1994 de 7h30 du matin à 14h que le massacre s'est déroulé à Nyamata » (p. 21). Ce souci de donner des détails à propos de ce qui se déroula dans la réalité s'explique par le désir d'inscrire, dans les mémoires de tous les êtres humains, la gravité des actes commis, et à souligner la rapidité avec laquelle ils peuvent détruire leurs semblables. Des documentaires nous informent de la violence du massacre de 1994 : « 800 000 hommes, femmes et enfants ont été abandonnés à une mort certaine, la plus violente et la plus inhumaine qui soit, infligée par leurs propres voisins²³⁵ [...] ». Mais, la fonction du roman diffère de celle du documentaire. Les écrivains donnent la parole à ceux qui ne peuvent pas s'exprimer et s'interrogent sur le pouvoir de la littérature dans l'expression de l'indicible : « La fiction peut-elle témoigner des horreurs des massacres²³⁶ ? » Malgré cette interrogation, les écrivains accomplissent leur tâche de passeurs de mémoire en écrivant des récits fictionnels sur cette période sombre de l'Histoire. À propos du génocide du Rwanda et de la responsabilité de la France dans le massacre des Tutsis, Boubacar Boris Diop (un des écrivains ayant participé au projet d'écriture évoqué ci-dessus) s'interroge : « Pourquoi [...], faire semblant d'ignorer que le génocide des Tutsis du Rwanda, c'est un moment de l'histoire de France à la fin du vingtième siècle²³⁷ ? » Boubacar Boris Diop s'est rendu compte des enjeux politiques du génocide rwandais à l'occasion de la résidence d'écriture au Rwanda. Il explique dans une interview les conditions dans lesquelles il a écrit le roman, *Murambi*, sur le génocide :

J'ai ressenti la profonde différence qu'il y a entre parler de quelque chose à partir de ses préjugés et en faire directement l'expérience. J'ai écrit *Murambi* avec beaucoup de dépouillement et de simplicité. Je ne pouvais envisager de me livrer à des effets de style après ce que j'avais vu et compris au Rwanda. Auparavant, mes romans étaient des textes d'avant-garde, expérimentaux, des jeux de piste où je m'amusais avec le

²³⁵ Information contenue dans le site www.ladocumentationfrancaise.fr, sous le titre : « Le génocide rwandais de 1994 (consulté en ligne le 09.02.2014).

²³⁶ Semujanga Josias, dans *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, sous la direction de Kanaté Dahouda & Sélom K. Gbanou, Paris, L'Harmattan, 2008, p.86.

²³⁷ *Boubacar Boris Diop*, textes réunis et présentés par Liana Nissim, Lecce, Interculturel Francophonies, n° 18, nov-déc.2010, Alliance Française, p.44.

lecteur. J'ai complètement laissé tomber cette approche après Murambi. J'ai simplifié mon écriture²³⁸.

Il associe ainsi littérature et engagement dans ses romans, car il veut véhiculer un message à travers ses fictions, dans lesquelles le pragmatique prime sur l'esthétique.

Dans le roman *L'Ombre d'Imana*, les visiteurs sont ébranlés par les terribles images du génocide et certains s'écrient : « Plus jamais ça » (p. 23), afin que les horreurs passées ne se répètent plus. Cette phrase nominale sonne comme un cri de désespoir, qui doit être entendu, aussi bien au Rwanda que dans le reste du monde.

Contrairement à Véronique Tadjo, Paulina Chiziane, dans *Ventos do Apocalypse*, ne donne pas de précisions chronologiques à propos de la guerre. Ceci pourrait s'interpréter comme un désir d'exprimer l'universalité de la guerre et la souffrance. En effet, toutes les guerres se ressemblent dans la mesure où elles provoquent la mort, la destruction et des souffrances en tout genre.

Les romans analysés dans ce chapitre adoptent un procédé qu'on pourrait appeler « metaficção historiográfica », sont « intensamente auto-reflexivos e [...] de maneira paradoxal, também se apropriam de acontecimentos e personagens históricos²³⁹ [...] ». Ainsi, l'histoire du Mozambique, de l'Angola, du Rwanda et de la Côte d'Ivoire est le point de départ de ces romans. Aussi bien dans les romans de Véronique Tadjo que dans celui de Paulina Chiziane se mêlent la réalité et la fiction afin de raconter l'indicible. On peut ainsi dire que ces œuvres se construisent sur un socle commun, car elles visent à représenter la face hideuse de la guerre et la souffrance qu'elle provoque chez les personnages.

Comme nous venons de le voir, les guerres servent de toile de fond aux romans du corpus. Ainsi, dans le roman *Ventos do Apocalypse*, le thème est la guerre civile qui a dévasté le Mozambique pendant de longues années. Pour ce qui est de *L'Ombre d'Imana*, le moteur de la fiction est le génocide du Rwanda. Dans *Reine Pokou*, c'est la soif du pouvoir qui provoque la guerre. La fiction de Véronique Tadjo a pour objectif l'analyse du mythe de la reine Pokou sous plusieurs angles et propose d'autres solutions moins drastiques pour sauver son peuple. L'aspect polyphonique est présent dans tous les romans évoqués dans ce chapitre, soit lorsque l'on a affaire à plusieurs narrateurs, qui traduisent leur point de vue par rapport à l'histoire,

²³⁸ Interview de Mehdi Ba, à Dakar, le 04/04/2014, dans le site www.jeuneafrique.com (consulté le 30.10.2014).

²³⁹ « metaficção historiográfica », intensément autoréflexifs et [...] de manière paradoxale, s'approprient également des événements et des personnalités historiques [...], Hutcheon Linda, *Poética do pósmodernismo* (Poétique du postmoderne), Rio de Janeiro, Imago, 1999, p.20.

soit dans le roman *Reine Pokou*, dans lequel la fiction prend dans chaque chapitre une tournure différente. La littérature fait ainsi jouer son pouvoir de création à l'infini, en présentant plusieurs issues pour la même histoire. Et finalement, en ce qui concerne *Aldeia de Deus*, c'est l'évocation d'une figure emblématique angolaise, la reine Lueji, qui donne corps au roman. Le souci de mémoire traverse tous ces romans.

Les souvenirs des guerres, surtout lorsqu'elles sont plus éloignées chronologiquement, privilégient la mémoire de héros ou d'héroïnes, devenues des figures emblématiques africaines, comme la reine Lueji, en Angola ou la reine Pokou, en Côte d'Ivoire.

Nous constatons que la perspective des écrivaines à propos de la guerre est en rapport avec le moment où elle a eu lieu. Ainsi, en ce qui concerne le roman *Ventos do Apocalipse*, Paulina Chiziane fait ressortir la souffrance des personnages et les conditions dans lesquelles ils ont effectué leur exode pour échapper à la faim et aux attaques des ennemis. Elle focalise l'attention du lecteur sur les conséquences immédiates de la guerre, comme la peur conduisant Doane (p.159) à la folie, ou les « pesadelos » (cauchemars) (p. 158) des autres²⁴⁰. Les romans *Ventos do Apocalipse* et *L'Ombre d'Imana* font ressortir les aspects négatifs de la guerre, que ce soit au moment même où elle a lieu ou dans la vie ultérieure des personnages, marqués à tout jamais dans leurs corps ou dans leur esprit. Cela s'explique par la proximité chronologique des événements qui ont servi de base à leurs fictions. En effet, Paulina Chiziane a souffert de la guerre civile mozambicaine et, de ce fait, elle a voulu témoigner, en quelque sorte, des horreurs auxquelles elle a assisté. Véronique Tadjo n'était pas au Rwanda pendant le génocide, mais elle s'est rendue sur place, ce qui lui a permis de prendre conscience de son effet dévastateur.

Concernant les événements historiques des romans *Aldeia de Deus* et *Reine Pokou*, on constate qu'ils se situent à une époque plus éloignée. Cette distance temporelle coïncide avec une distance affective, qui minimise les souffrances et les horreurs liées à la guerre en privilégiant son caractère idéologique. Même si Véronique Tadjo mentionne la souffrance des personnages pendant la guerre, l'aspect le plus important reste la reine Pokou et la manière dont on doit la comprendre, c'est-à-dire comme une héroïne qui a sacrifié ceux qu'elle aimait pour sauver son peuple. Une approche semblable est celle réservée à la reine Lueji par la romancière angolaise. Dans son roman *Aldeia de Deus*, la figure de Lueji est présentée

²⁴⁰ Il faut signaler que l'auteure a été témoin de la détresse de nombreuses personnes, puisqu'elle a travaillé pour la Croix-Rouge pendant la guerre civile, ce qui fait d'elle une observatrice privilégiée des conséquences que la guerre entraîne au niveau humain.

comme un modèle à suivre, et la souffrance et la mort comme conséquences de la guerre n'y sont pas évoquées. Le caractère postcolonial de ces romans est donné, aussi bien par la thématique des fictions, qui apparaît en conséquence de la période coloniale, que par l'aspect formel des textes. On peut citer l'exemple du roman *L'Ombre d'Imana*, dans lequel la narratrice mentionne la responsabilité européenne : « Une des raisons pour lesquelles les Tutsis ont été pourchassés vient des hypothèses évoquées par des historiens européens, belges en particulier, vers la fin du XIX^e siècle, qui leur attribuèrent une appartenance étrangère » (p. 31). Aussi, dans *Aldeia de Deus*, l'allusion au colonialisme apparaît dans les souvenirs évoqués par la reine Lueji.

La guerre s'accompagne inévitablement de destruction aussi bien au niveau humain qu'au niveau matériel. Néanmoins, cette destruction va permettre une reconstruction dans la mesure où les personnages essaient de reconstruire leur vie après la guerre qui les avait douloureusement marqués. Les figures emblématiques comme la reine Lueji et la reine Pokou sont primordiales. En effet, c'est l'âme de la reine Lueji qui va permettre la reconstruction du personnage de la jeune Lueji, en l'incitant à partir en Angola à la recherche de ses racines. En ce qui concerne le roman *Reine Pokou*, de Véronique Tadjo, on perçoit la reconstruction par les diverses interprétations du mythe. En effet, la reine Pokou prend des aspects différents dans les chapitres du roman, comme une variation à l'infini. Elle apparaît tantôt comme princesse, déesse de la mer, ou esclave, et toutes ces figures sont le résultat de la reconstruction ou de l'actualisation du mythe par l'écrivaine ivoirienne.

Cependant, la guerre n'est pas le seul fléau qui affecte l'identité des personnages. Au même titre que la guerre, les épidémies sont des événements cycliques qui ébranlent l'identité et provoquent la mort.

3. Les épidémies

Parmi les maladies qui frappent le continent africain, il convient de citer le sida, qui « reste la deuxième cause de mortalité des 10-19 ans dans le monde, et la première cause de mortalité dans cette tranche d'âge en Afrique²⁴¹ ». Même si le nombre de nouvelles personnes infectées diminue peu à peu grâce au progrès des sciences médicales, on estime que « vingt-six millions

²⁴¹ Selon le constat du directeur exécutif de l'Unicef, Anthony Lake que l'on peut lire dans l'article daté du 18.07.2006, intitulé « Le sida, première cause de mortalité en Afrique chez les 10-19 ans » dans le site www.lemonde.fr, consulté le 08.03.2018.

de personnes sont atteintes du VIH en Afrique subsaharienne²⁴² ». Les romancières se sentent concernées par ces fléaux, directement ou indirectement, et c'est ainsi que le sida sert de toile de fond au roman *Sidagamie*²⁴³. Le premier opus de l'écrivaine sénégalaise, Abibatou Traoré, présente la pratique traditionnelle de la polygamie dans un contexte moderne. Le titre « Sidagamie » annonce les thèmes principaux de la fiction, le sida et la polygamie, qui font du personnage féminin une victime du régime matrimonial imposé par la société patriarcale. L'œuvre de Traoré démontre les méfaits de la polygamie, en renouvelant ce thème traditionnel de la littérature féminine francophone africaine. Elle présente cette coutume sous un aspect encore plus grave que ne le fit Mariama Bâ en 1979 avec son roman épistolaire *Une si longue lettre*, car la polygamie n'entraîne plus seulement une souffrance psychique, liée au partage forcé des maris avec d'autres femmes, mais elle peut également provoquer la maladie et la mort.

Une autre maladie mortelle est celle provoquée par le virus Ebola, qui, selon l'OMS, fait partie des affections les plus virulentes au monde. Adam Huebner²⁴⁴ estime que « les effets de cette épidémie sans précédent risquent d'être comparables à ceux des guerres civiles qui ont touché ces pays de l'Afrique de l'Ouest dans les années 1990²⁴⁵ ». Cette maladie virale, identifiée en 1976 au Soudan et au Congo²⁴⁶, doit son nom à la rivière congolaise éponyme. Ce virus très grave et souvent mortel se propage par le contact avec le sang ou les sécrétions corporelles.

Véronique Tadjó s'inspire de cette terrible maladie surgie tout d'abord en République démocratique du Congo et au Gabon, puis réapparue en Guinée, au Liberia et en Sierra Leone où elle fait des ravages, pour écrire sa nouvelle fiction :

En compagnie des hommes²⁴⁷.

Ce roman polyphonique de seize chapitres met en scène de nombreux protagonistes qui racontent leurs expériences en rapport avec la maladie. Le lecteur ne connaîtra jamais leur

²⁴² Selon l'article daté du 08.06.2016, intitulé « Sida : Vingt-six millions de personnes sont atteintes du VIH en Afrique subsaharienne », dans le site www.rfi.fr, consulté le 08.03.2018.

²⁴³ Traoré Abibatou, *Sidagamie*, Paris, Présence Africaine, 2000.

²⁴⁴ Coordinateur médical à Handicap International.

²⁴⁵ Article paru sous le titre : « Ebola : des conséquences graves dans tous les domaines » le 22.09.2014, dans le site www.handicapinternational.be, consulté en ligne le 04.03.2018.

²⁴⁶ C'est le professeur congolais, Jean-Jacques Muyembe, qui a permis d'identifier le virus Ebola et dont les travaux ont été récompensés.

²⁴⁷ Tadjó Véronique, *En compagnie des hommes*, Paris, Don Quichotte, 2017.

nom, mais ils se distinguent soit par des liens familiaux, soit par leur fonction. L'écrivaine ivoirienne s'exprime ainsi à propos de cette fiction :

« J'avais envie de faire entendre plusieurs voix parce qu'il a fallu que plusieurs énergies convergent pour faire reculer la maladie. Les frontières se sont effacées parce qu'Ebola ne connaît aucune frontière. Mais le virus ne représente ni le bien ni le mal, car ce n'est pas ainsi que fonctionne la nature. Le virus est là pour dire que le plus grand danger pour les hommes, ce sont les hommes eux-mêmes. Comment peut-on vivre dans un monde où existe le principe de destruction mutuelle assurée²⁴⁸ ? »

L'oralité contribue au réalisme de l'histoire, comme dans *L'Ombre d'Imana*, de la même auteure, où les victimes et les bourreaux parlent sur le génocide rwandais. Véronique Tadjou avoue qu'elle a « été profondément inspirée par la littérature orale africaine qui continue d'influencer les écrivains contemporains »²⁴⁹. Ces deux romans nous présentent un témoignage des faits par la littérature. Comme le signale le théoricien Alfredo Bosi :

[...] o espaço da literatura, considerado em geral como o lugar da fantasia, pode ser o lugar da verdade mais exigente²⁵⁰.

Par la parole, les personnages racontent leurs expériences sur cette « épidémie qui a tué plus de 11 000 personnes en moins de deux ans²⁵¹ ». Au début du roman, dans la partie intitulée « Au commencement », le narrateur raconte l'histoire de deux garçons, qui, après avoir mangé des chauves-souris, « étaient à l'agonie. Le sang coulait par tous leurs orifices » (p. 16). La fièvre hémorragique fait partie des symptômes de cette maladie dont l'origine supposée est la consommation des chauves-souris, porteuses saines du virus. En effet, les « chauves-souris sont un réservoir naturel de nombreux virus responsables de zoonoses, [...] dont la rage et Ebola²⁵² ». Ces animaux vivent dans la forêt, mais lorsqu'ils ne trouvent plus de nourriture, ils « recherchent la compagnie des hommes » (p. 26). Ce syntagme qui reprend le titre du roman traduit la fonction primordiale des chauves-souris dans l'hécatombe. À

²⁴⁸ Article intitulé « Littérature – "En compagnie des hommes", de Véronique Tadjou : le virus et le baobab », paru le 21.11.2017 dans le site www.jeuneafrique.com, consulté le 16.03.2018.

²⁴⁹ Paroles prononcées lors d'une interview donnée par Tewfik Hakem, le 09.10.2017, écoutée dans le site www.franceculture.fr, le 17.03.2018.

²⁵⁰ Bosi Alfredo, « [...] l'espace de la littérature, considéré en général comme le terrain de la fantaisie, peut être le lieu de la vérité la plus exigeante », *Literatura e resistência* (Littérature et résistance, en français), São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 135.

²⁵¹ Article intitulé « Ebola, une épidémie qui a tué plus de 11000 personnes en moins de deux ans », paru le 14.11.2016, sur le site www.lemonde.fr, consulté le 05.03.2018.

²⁵² Extrait de l'article écrit par Marine Van Der Kluit, le 14.06.2017, intitulé « 10 % des chauves-souris contaminées par des coronavirus », dans le site www.sciencesetavenir.fr, consulté le 23.03.2018.

l'instar de la fiction de Paule Constant *Des chauves-souris, des singes et des hommes*²⁵³, ce sont les enfants les premiers contaminés, ce qui rend les romans plus émouvants, car l'insouciance juvénile ne les met pas à l'abri de la terrible maladie. Par ailleurs, en choisissant les enfants comme des transmetteurs de cette affection, les auteures véhiculent l'idée selon laquelle l'humanité devrait arrêter son insouciance et le non-respect envers la nature, car tout est inévitablement lié et les mauvaises conduites seront punies tôt ou tard. Face au danger de contagion, un infirmier interdit le contact de la famille avec les jeunes malades et il :

[...] dit au père : surtout ne les touche pas, n'essuie pas leurs larmes. Ne les prends pas dans tes bras. Éloigne-toi, vous êtes en danger, j'appelle l'équipe (p. 16).

Néanmoins, ces consignes sont difficiles à respecter, voire impossibles, car l'amour parental s'avère plus fort que la crainte de la contagion. La mère refuse d'abandonner ses enfants et les accompagne « dans l'ambulance » (p. 18). Les relations familiales sont maintenues, ce qui entraîne la décimation de familles entières. Une des conséquences de l'épidémie est la destruction des relations humaines traditionnelles à cause du danger de contagion et c'est pour cette raison que le père est contraint d'abandonner sa fille. Les phrases impératives et courtes à l'incipit du roman rendent compte de son désespoir : « Pars, va-t'en. Va chez ta tante dans la capitale. Le village est maudit. Ne reviens plus jamais » (p. 13). Face à la gravité de la situation, car « il suffit aux humains de se toucher pour se contaminer » (p. 36), le personnage ne trouve pas d'autre issue que de se séparer de sa fille pour toujours et c'est la preuve d'amour la plus grande qu'il puisse lui donner, puisque cette décision va permettre de sauver la vie de son enfant. Au chapitre VIII, la fille raconte son douloureux parcours parsemé de souffrances et d'incertitudes depuis que le père l'a envoyée à la ville. En effet, à la suite du violent mal de ventre dont la cause était inconnue et au « communiqué retransmis à la radio, à la télévision et dans tous les journaux » (p. 88) par le ministre de la Santé, sa tante a appelé « une ambulance » (p. 89) qui l'a conduite à l'hôpital. Après le diagnostic de la terrible maladie, elle raconte les symptômes en ces termes : « Je saignais du nez, vomissais du sang, souffrais atrocement » (p. 89).

À travers son récit, on remarque deux attitudes différentes face à cette maladie extrêmement contagieuse : d'un côté ceux qui sont submergés par la peur et nourrissent les malades en leur lançant « des morceaux de nourriture de loin » (p. 89), et les autres, comme certaines infirmières qui les soignent « sans protection alors que le carrelage était souillé de vomissures

²⁵³ Constant Paule, *Des chauves-souris, des singes et des hommes*, Paris, Gallimard, 2016.

et de selles » (p. 89). Désormais, la jeune fille n'a plus de famille, car ses parents et frères ont succombé à l'Ebola et sa tante la croit responsable de la maladie de ses cousins, refusant pour cette raison de la recevoir. Elle est ainsi exclue, mais cette situation lui permet d'aider d'autres malades, car elle est bien placée pour comprendre leur état : « Si je vois qu'ils se découragent et disent qu'ils vont bientôt mourir, je leur réponds qu'eux aussi peuvent survivre comme moi je l'ai fait » (p. 92). Ce personnage fait preuve de solidarité envers ses compatriotes par ses actes mais aussi par ses réflexions. Elle exprime ainsi ses sentiments :

Oui, c'est vrai, j'ai eu de la chance de m'en sortir. Mais, au fond de moi, je ne peux m'empêcher de penser que ce n'est pas moi qui aurais dû être épargnée. L'homme qui devait coûte que coûte survivre, c'était notre médecin en chef, qui, lui, avait guéri des centaines de malades. C'était le seul spécialiste en fièvres hémorragiques que nous avions dans le pays. (p. 93).

Elle s'inquiète de la perte de ce professionnel de santé, car sa mort signifie la mort de beaucoup de patients qu'il ne pourra plus sauver. Lorsqu'ils ont appris sa maladie, ses « collègues se sont immédiatement mobilisés. Ils ont demandé à l'antenne locale d'une grande organisation de santé de le faire évacuer d'urgence en Europe » (p. 94). Malheureusement, cette solidarité qui se manifeste parmi les Africains ne trouve aucun écho en dehors des frontières du Continent et la lenteur de la bureaucratie internationale qui retarde « son évacuation à l'étranger » (p. 95) finit par lui coûter la vie. Et l'empathie que les personnages peuvent manifester vis-à-vis de ceux qui sont atteints par le virus ne suffit pas pour les sauver. C'est le cas du personnage qui recourt à la littérature pour atténuer la souffrance due à la séparation d'avec sa fiancée atteinte par le virus :

Dès que j'ai terminé de recopier un poème, je déchire la page de mon cahier, la plie en quatre et la remets à un infirmier afin qu'il la dépose au pied du lit de ma fiancée. (p. 123).

La poésie est le lien entre les deux amoureux. Malheureusement, un infirmier lui annonce la triste nouvelle : « je suis désolé pour ta fiancée... » (p. 128). Elle fait partie de ceux qui n'ont pas gagné la « guerre » (p. 126) contre l'Ebola, car le virus détruit les êtres aussi efficacement que les combats armés. La comparaison de l'Ebola avec la guerre traduit la gravité de la maladie : « Il suffit aux humains de se toucher pour se contaminer. Pire que la guerre » (p.36). Ainsi, le champ lexical de la guerre apparaît à plusieurs reprises dans la fiction, comme dans le témoignage de l'infirmière : « Nous avons lutté comme des soldats sur le champ de bataille sachant que chaque minute comptait » (p. 65). L'Ebola est un ennemi puissant contre lequel il

est difficile de lutter. Les propos du jeune homme volontaire sont aussi révélateurs de la difficulté de leur mission :

Nous faisons de la résistance et nous sommes unis par le même objectif, mais nous n'avons pas encore réussi à l'arrêter. Cette guerre prendra-t-elle fin un jour ? (p. 73).

Il explique sa fonction en ces termes :

Quand tu te bats contre l'Ebola, tu ne peux faire que cela. Tu dois être totalement concentré sur ta tâche (p. 67).

Le langage familier qu'il emploie est caractéristique de l'oralité et indique le statut du personnage.

Le personnage du Baobab accuse la cupidité des êtres humains :

Du jour au lendemain, quand de l'or fut trouvé dans la région, mon village changea. Défiguré. De l'or sauvage. Les hommes se mirent à tout saccager afin d'arriver au plus vite jusqu'au métal maudit (p. 32).

À l'instar du roman *No Mbinda o ouro é sangue*, de Ngonguita Diogo, l'avidité sera lourde de conséquences, car elle apportera la destruction et la mort. Tandis que dans la fiction de l'écrivaine angolaise, le fils aîné tue le cadet afin de régner sur l'empire du café, dans le roman de Véronique Tadjou, les êtres humains détruisent la nature de façon démesurée, ce qui provoque un « déséquilibre » (p. 33) fatal pour le règne végétal et animal et c'est ainsi que « les hommes tombèrent malades » (p. 33). Dans les deux cas, le déséquilibre est la conséquence de la destruction provoquée par les êtres humains. Dans « La terre du café. Lettre à mon grand-père à propos de la France qui ment²⁵⁴ », Patrice Nganang dénonce l'homogénéisation de la politique coloniale ayant introduit la monoculture du café dans un but économique sans prendre en compte la préservation de l'espace géographique. L'auteur camerounais fait référence à l'Afrique francophone, mais on observe le même phénomène du côté de l'Afrique lusophone, comme on peut lire dans cet extrait :

[...] a monocultura durante o período colonial acelerou a pobreza de algumas província angolanas²⁵⁵ ».

²⁵⁴ Nganang Patrice, Louis-Philippe Dallembert, Raharimanana et al. « La terre du café. Lettre à mon grand-père à propos de la France qui ment », in *Dernières nouvelles du colonialisme*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'Ailleurs, 2006.

²⁵⁵ Cysne Maurício, Amador Teresa, « [...] la monoculture pendant la période coloniale a accéléré la pauvreté de la terre de quelques provinces angolaises », *Direito do ambiente e Redacção Normativa: teoria e prática nos países lusófonos*, (en français, *Droit de l'environnement et Rédaction Normative : théorie et pratique dans les pays lusophones*), Gland, UICN, 2000, p. 23.

Baobab dit que « l'or avait semé la catastrophe et le deuil » (p. 34). Il est le témoin immobile et impuissant de la terrible maladie : « Une épidémie d'Ebola se déclara soudainement et traversa la région de part en part, devenant la plus importante jamais documentée dans l'histoire du virus » (p. 35). Cette maladie est terrible et elle provoque la destruction de l'identité, car les populations touchées par l'Ebola n'ont pas le droit d'honorer leurs morts selon leurs coutumes : « Aucun rite traditionnel pour préparer les défunts à entrer dans l'autre monde. Pas de funérailles pour honorer leur mémoire » (p. 51). L'interdiction d'extérioriser leurs sentiments face à la perte des êtres chers provoque une grande souffrance. Le jeune homme volontaire s'exprime ainsi à propos des malades :

Ce qui me rend le plus triste, c'est l'humiliation des malades avant la mort. Ils deviennent méconnaissables, perdent leur identité et leur passé. Pourtant, ils ont été aimés et ont aimé (p. 75).

La destruction opérée par le virus est double : d'une part, il détruit les personnages de leur vivant – ils « n'avaient plus rien d'humain » (p. 75) – d'autre part il provoque leur mort, symbole de la destruction ultime.

Les épidémies provoquent donc des blessures physiques et psychologiques qui se manifestent de diverses façons.

Ainsi, nous allons voir dans le chapitre suivant les manifestations de la souffrance et les différentes formes qu'elle prend dans les romans de notre corpus.

4. Le corps et la souffrance

Le corps des personnages témoigne de la souffrance qu'ils endurent aussi bien dans le présent que par le passé. La souffrance peut avoir des origines diverses, comme le signale Freud :

La souffrance menace de trois côtés, en provenance du corps propre qui, voué à la déchéance ou à la dissolution, ne peut même pas se passer de la douleur [...], en provenance du monde extérieur qui peut faire rage contre nous avec des forces surpuissantes, [...], et finalement à partir des relations avec d'autres hommes²⁵⁶.

Les personnages de notre corpus sont plus souvent confrontés à ces deux dernières explications freudiennes de la souffrance. Ainsi, celle-ci est provoquée par une situation extérieure au corps, comme la guerre, ce qui nous porte à croire que sans la guerre et les conséquences qui adviennent de cette situation, le corps serait vigoureux et ne souffrirait pas.

²⁵⁶ Freud Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Paris, Quadrige, PUF, 1995, p.19.

Dans le premier chapitre de *Ventos do Apocalipse*, nous pouvons lire que « Sianga sente o peito comprimido, o ar falta-lhe²⁵⁷ » (p. 25). Si le lecteur pense, à la lecture de cette phrase, que le personnage est peut-être malade, il est vite détrompé, car dans les phrases qui suivent, le narrateur rassurant précise : « Não sofre de doenças pulmonares não, que [...] é homem rijo²⁵⁸ » (p.25). Ce n'est pas le corps lui-même qui pose problème et ce malaise ressenti est plutôt un pressentiment de tous les malheurs qui s'abatront sur lui et les autres villageois ; des signes révélateurs annonçant la guerre se succèdent alors. Tout d'abord, ce sont ses « sonhos » (rêves) et ses « pesadelos » (p. 25) (cauchemars) qui le perturbent et provoquent des « insónias » (p. 25) (insomnies). Il partage son état d'esprit avec sa femme, Minosse, en lui racontant les rêves qui l'inquiètent :

Tenho viajado em florestas calcinadas, regadas de sangue e ossos humanos espalhados por todo o lado. Esta noite estava rodeado de espectros dançando à minha volta. Bebiam vinho tinto em taças feitas de crânios dos mortos passados e recentes. E o vinho que bebiam era sangue puro, sangue inocente²⁵⁹ (p. 33).

Son rêve macabre annonce ce qui se passera ultérieurement dans le récit fictionnel : la guerre, avec son spectacle désolant, le sang des blessés et les cadavres. Sianga aimerait oublier les prémonitions de ses rêves et cherche un ami pour le calmer, mais celui-ci ne fait que confirmer ses appréhensions, car son :

[...] sobrinho vindo de Macuácuá [...] lhe contou histórias terríveis de guerra e de morte²⁶⁰ (p. 33).

Sianga n'a aucun doute sur le caractère prémonitoire de ses rêves et prend conscience de la venue d'un danger certain. C'est pour cette raison qu'il invoque la protection des ancêtres. Ce dialogue est transcrit dans une langue bantoue dans le texte : « *Gugudja, gugudja Mambo, ndirikuzá*²⁶¹ ! » (p. 26) L'appel à l'aide des défunts, caractéristique de la religion traditionnelle africaine, doit être effectué dans leur langue, celle qu'ils connaissaient avant le colonialisme. Et son dialogue est accompagné d'« oferendas para acalmar a sua fúria²⁶² » (p. 26). On voit dans cette phrase l'adoration mais aussi la crainte, ce qui caractérise l'attitude des croyants.

²⁵⁷ « Sianga sent la poitrine comprimée, l'air lui manque ».

²⁵⁸ « Il ne souffre pas de maladies pulmonaires non, car [...] il est fort. »

²⁵⁹ « J'ai voyagé dans des forêts calcinées, arrosées de sang et d'os humains éparpillés partout. Cette nuit j'étais entouré de spectres, dansant autour de moi. Ils buvaient du vin rouge dans des tasses faites avec les crânes des morts passés et récents. Et le vin qu'ils buvaient était du sang pur, du sang innocent. »

²⁶⁰ « [...] neveu venant de Macuácuá [...] lui avait raconté des histoires terribles de guerre et de mort. »

²⁶¹ La traduction dans le glossaire à la fin du roman indique qu'il s'agit d'une invocation aux dieux.

²⁶² « offrandes pour calmer leur furie. »

En effet, qu'il s'agisse de dieux ou des ancêtres, ils suscitent l'adoration, car ils sont censés aider les humains, mais aussi la crainte, parce qu'on évite de les fâcher pour ne pas qu'ils se vengent. Néanmoins, les mauvais présages continuent, augmentant les craintes de Sianga. Un épisode inattendu bouleverse ce moment spécial :

[...] o galo maluco precipita-se sobre as ofertas dos defuntos e abocanha todos os grãos de milho e mapira²⁶³ » (p. 26).

Ceci porte à croire que l'hommage aux ancêtres ne servira à rien et que les funestes événements s'abattront, malgré tout, sur les villageois. L'inutilité de l'hommage aux ancêtres peut être expliquée par l'abandon des pratiques traditionnelles pendant la période coloniale. Comme les personnages avaient adopté une autre religion, venue de l'étranger, même si cela s'était fait sous la contrainte, les ancêtres ne voudraient plus les aider, à présent.

Un autre signe avant-coureur de l'arrivée de la guerre dans la ville de Mananga, le lieu qui sert de cadre à la fiction *Ventos do Apocalipse*, est « o vento » (p. 39) (le vent). Cet élément de la nature, qui apparaît à de nombreuses reprises dans le texte (en commençant par le titre) signifie le changement et le bouleversement de la situation initiale. Sianga, l'ancien roitelet, et ceux qui étaient à son service ont vu leur situation changer avec « os ventos da independência » (p. 49) (les vents de l'indépendance), car ils ont perdu leur pouvoir. L'expression « les vents de l'indépendance » semble une référence implicite au roman d'Ahmadou Kourouma *Les soleils des indépendances*, par la ressemblance du titre et aussi par le sort réservé aux personnages masculins, destitués de leurs fonctions de dirigeants. Dans les deux titres des romans, l'indépendance est liée à la nature : le soleil ou les vents, qui sont des éléments changeants, comme la situation des deux pays africains, ou de façon générale, tous les pays africains qui ont connu l'indépendance après une longue période de colonisation.

Sachant que les vents ne soufflent pas toujours dans la même direction, Sianga fait preuve d'espoir dans l'avenir : « Sopram ventos de novas mudanças e tudo voltará a ser como antes²⁶⁴ » (p. 49). Ce syntagme souligne l'aspect cyclique de la vie.

Le vent apparaît également dans *Reine Pokou*, annonçant les changements qui se préparent dans le roman. En effet, celle qui deviendra reine Pokou est née « par un jour d'harmattan » (p. 11). L'harmattan, le vent sec qui vient du Sahara, souffle en même temps que le bébé vient

²⁶³ « [...] le coq fou se précipite sur les offrandes des défunts et mange tous les grains de maïs et orge. »

²⁶⁴ « Des vents de nouveaux changements soufflent et tout sera comme avant. »

au monde. C'est un signe avant-coureur qui annonce le destin particulier de la princesse. Son enfance ressemble à celle de beaucoup d'enfants, c'est le temps de l'insouciance. On peut imaginer la vie de la princesse en lisant l'extrait suivant :

Elle était libre de gambader dans les clairières, de se baigner dans les rivières et de chasser au lance-pierre les margouillats ou les petits rats palmistes (p. 121).

La description du royaume de l'enfance laisse imaginer un enfant libre de faire ce qu'il lui plaît en communion parfaite avec la nature. C'est l'image paradisiaque de l'enfance avant l'arrivée de l'âge adulte et des soucis inévitables qui arrivent avec le temps. On peut songer ici au mythe originel, commun à de nombreuses sociétés, selon lequel l'homme vivait libre, en harmonie avec la nature, où le travail, la souffrance, la maladie et la mort n'existaient pas. C'est également l'image du paradis avant le péché, ou de l'Afrique avant la période coloniale. La grand-mère de la jeune Pokou essaie de la mettre en garde contre les tentations qui surgissent inévitablement à l'âge adulte et qui s'accompagnent de souffrance. En prenant la nature comme exemple, elle lui explique la vie en ces termes:

Mon enfant, observe bien la nature à la tombée de la nuit. Entends comme elle soupire après les excès du soleil. L'obscurité apporte le recueillement. La lumière de l'or nous éblouit. (p. 14).

En employant des métaphores empruntées à la nature, l'aînée aimerait que Pokou discerne le bien du mal, afin de ne pas souffrir et ne pas provoquer la souffrance autour d'elle. N'étant pas sûre de la clarté de son explication, la grand-mère devient plus explicite en lui conseillant : « Ne te laisse jamais emporter par la cupidité » (p. 12). La grand-mère, par son âge et son expérience, est la personnage idéale pour lui donner l'éducation requise. Elle est la figure du sage, par excellence, qui jouit du respect de ses semblables. De plus, elle fait office de griotte, dans la mesure où elle « se chargea personnellement de lui enseigner la généalogie de la famille et des hauts faits de ses illustres membres » (p. 12). Selon la tradition africaine, il est important de faire des louanges d'une personne devant la communauté pour que tout le monde soit au courant de ses exploits et le respecte davantage. Cependant, ce procédé a également pour objectif de responsabiliser la personne, afin qu'elle ait toujours à l'esprit la conduite à tenir pour ne pas décevoir ceux qui la respectent et l'admirent. Elle ne doit pas chercher son bonheur individuel, mais plutôt essayer de se rendre utile à la communauté afin que tous continuent à ressentir de la fierté à son égard.

Après les louanges de la grand-mère, présentées entre guillemets dans le récit pour signaler la parole du personnage, le lecteur découvre un petit poème qui fait allusion une fois de plus au pouvoir royal et à l'influence directe qu'il exerce sur les autres citoyens. On peut penser qu'il s'agit d'une petite chanson. L'anaphore « Si le roi », qui apparaît quatre fois dans ces vers, rend compte de la dépendance de ses sujets.

En voici un court extrait :

*Si le roi se porte bien,
La prospérité règnera
Si le roi danse
L'allégresse sera dans tous les cœurs [...] (p. 13).*

La grand-mère a raison de se soucier de l'avenir de sa petite-fille, car elle est née sous le signe du vent « un jour d'harmattan » (p. 11). Le vent, qui est synonyme de bouleversement, annonce que des événements imprévus auront lieu dans « le puissant royaume ashanti » (p.11). Après un « coup de vent » (p. 11) qui a effrayé la petite fille, sa mère a remarqué un changement physique inhabituel : « elle constata avec effarement que ses cheveux avaient poussé comme de la mauvaise herbe » (p. 11, 12). Ce brusque changement inquiète sa mère, car il n'est pas normal que les cheveux poussent aussi vite. De plus, l'étrange comparaison entre les cheveux et la mauvaise herbe est alarmante. On s'attendrait plutôt à une comparaison entre les cheveux de « la nièce du grand roi » (p. 11) et une belle plante, par exemple, mais en aucun cas à de l'herbe, et de surcroît « mauvaise » (p. 11). On est conscient que le vent dans ce roman aussi est un signe de changement défavorable. Les parents de Pokou ont également compris que les présages étaient inquiétants, ce qui les a décidés à « consulter l'un des meilleurs devins du royaume » (p. 12). Ils voulaient se rassurer quant à l'avenir de leur fille chérie. Cependant, le voyant ne les a pas vraiment tranquilisés, car son présage a été le suivant : « Je vois la douleur et la gloire. Beaucoup de douleur dans la gloire » (p. 12). Comme tous ceux qui prédisent l'avenir, il n'avait pas dit concrètement ce qui allait se passer dans la vie future de la princesse et n'a donc pas réussi à rassurer ses parents. Et, malheureusement il ne s'était pas trompé, car son destin sera tragique.

Tragique aussi est le sort des villageois dans le roman *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane. Le narrateur omniscient termine le deuxième chapitre avec la prédiction : « É o prelúdio da desgraça, a procissão ainda vai no adro²⁶⁵ » (p. 45). Dès lors, le lecteur n'a plus

²⁶⁵ « C'est le prélude de la fatalité, on n'est pas sorti de l'auberge ».

guère de doute à propos des faits qui vont suivre au cours de la fiction. Même s'il ne sait pas exactement ce qu'il va se passer, il est sûr qu'il assistera à de nombreux malheurs. Le proverbe utilisé par le narrateur confirme ainsi les rêves prémonitoires de Sianga et les autres signes présents dans le texte, comme l'aspect de la nature, qu'il s'agisse du règne végétal ou animal. Pour ce qui est du règne végétal, le « figueira enlutada » (figuier endeuillé) ou le « sangue das ervas » (p. 15) (sang des herbes) traduisent la communion de la nature avec les êtres humains et annoncent les calamités à venir. Aussi, l'agitation des animaux présage-t-elle des événements néfastes :

Lá fora os cães ganem com fúria, [...]. Os grilos cantam com mais força. Há algazarra na capoeira, a jibóia abocanha os ovos e as galinhas²⁶⁶ (p. 52).

La faim dont les villageois souffrent les conduit à chercher des vivres et à manger des aliments auxquels ils n'auraient pas songé si les circonstances n'avaient pas été catastrophiques. C'est ainsi que des enfants chassent des oiseaux pour se nourrir, et lorsqu'ils attrapent un corbeau, ils expriment leur contentement :

Hoje haverá petisco [...]. Mas o povo diz que os corvos não se comem porque cheiram mal e dão muito azar. Preconceitos dos tempos da fartura. Agora o lema é: aquilo que não te come, come-o tu²⁶⁷ (p. 27).

En temps de guerre tout est différent, car on adapte les maximes en fonction de la situation nouvelle. Symboliquement, les oiseaux établissent la communication entre le ciel et la terre. En Occident les corbeaux sont des oiseaux de mauvais augure. Et le fait que des personnages les mangent entraîne davantage de malheur encore, car le mal ne se limite plus au seul dehors, mais il entre désormais dans leurs corps par l'absorption de ces oiseaux.

On retrouve cet oiseau de malheur dans un autre roman de notre corpus. En effet, dans *L'Ombre d'Imana*, alors qu'un détenu attend son jugement depuis plusieurs années et « essuie ses mains l'une contre l'autre » (p. 105), indice de sa nervosité, un épisode accentue le caractère tragique de sa situation : « Un corbeau, perché dans un des grands arbres qui surplombent le bâtiment, lance un cri de détresse » (p. 105). Est-ce que cela signifie que le prisonnier ne s'en sortira pas ? On peut le supposer, mais on ne le saura pas avec certitude,

²⁶⁶ « Dehors les chiens aboient furieusement, [...]. Les criquets chantent plus fort. Il y a du bruit dans le poulailler, le python mange les œufs et les poules ».

²⁶⁷ «Aujourd'hui on aura de la nourriture, [...]. Mais le peuple dit qu'on ne mange pas les corbeaux parce qu'ils sentent mauvais et apportent le malheur. Préjugés des temps d'abondance. Maintenant le mot d'ordre est : mange ce qui ne te mange pas ».

puisqu'à la fin de la sous-partie, la narratrice nous informe que l'audience sera « remise au 24 août 1999 à 10 heures » (p. 107).

La guerre provoque d'évidentes souffrances. C'est ainsi que les seins des femmes ont perdu leur pouvoir esthétique et érotique, à cause de la faim et semblent « duas papaias caídas e flácidas²⁶⁸ » (p. 57). L'adjectif « pendantes », qui matérialise la chute, rend compte de l'état physique et psychique du peuple du village de Mananga. Néanmoins, il n'y a pas que les seins qui soient tombants. Tout le corps pointe vers le bas, vers la terre, signe que la mort n'est pas loin :

Corpos outrora robustos são apenas sacos de ossos, tronco curvado, braços caídos e pés rastejantes²⁶⁹ (p. 57).

Notons que dans ce roman le corps est souvent comparé à des éléments appartenant au monde végétal. La nature est en communion avec les gens, puisque les champs sont en «luto » (p. 57) (deuil). Les végétaux meurent à cause de la sécheresse et les humains meurent aussi à cause de la sécheresse et de la guerre. La nature présente des images qui ne rassurent pas les habitants quant à leur avenir : « A terra abre violentas fendas ávidas de água²⁷⁰ » (p. 31). La terre aurait besoin de la bénédiction du ciel sous forme de pluie, mais il ne donne pas de signes d'espoir : « O céu [...] torna-se mais azul [...]. O cinzento é uma miragem matinal²⁷¹ [...] » (p. 31).

Alors que la couleur bleue du ciel est souvent synonyme de beauté dans la littérature, ici elle est synonyme de tristesse, car si le ciel est bleu, cela veut dire que la pluie ne tombera pas et que la faim continuera à menacer les personnages. La métaphore du mirage fait songer à un désert, dans lequel les personnages assoiffés croient apercevoir l'eau à l'horizon, car il s'agit de leur désir le plus cher et de leur besoin le plus urgent. Le mirage est aussi le souhait d'une vie meilleure qu'ils souhaitent trouver, mais rien n'est sûr. L'absence de vie de la nature va de pair avec le destin des personnages :

²⁶⁸ « deux papayes pendantes et flasques ».

²⁶⁹ « Des corps auparavant robustes ne sont désormais que des sacs d'os, des troncs courbés, des bras ballants et des pieds rampants ».

²⁷⁰ « La terre ouvre de violentes fentes avides d'eau ».

²⁷¹ « Le ciel [...] devient plus bleu [...]. Le gris est un mirage matinal [...] ».

Tudo morre. As plantas, os rios, a vida, acuda-nos Deus do céu, acudam-nos deuses do fundo da terra e do mar ! Mandem-nos chuva, uma gota de chuva²⁷² ! (p. 57).

Face au malheur lié à l'absence d'eau, nécessaire à la vie de tous, les humains demandent de l'aide à « Dieu » (la majuscule indiquant un Dieu unique, caractérisant une religion monothéiste) et aux « dieux » (symboles des religions polythéistes). L'important ici n'est pas de savoir qui aidera le peuple du village de Mananga, s'il s'agit d'un Dieu ou de plusieurs, mais le peuple est conscient que le salut ne peut-être que transcendant. Ce syntagme rend compte de l'hybridité de la population, qui mêle ses croyances traditionnelles à celles apportées par les colons. Les phrases exclamatives traduisent un appel au secours.

Alors que dans ce roman, la sécheresse menace la vie végétale et animale, dans *L'Ombre d'Imana*, les habitants craignent pour leur vie à cause de la « pluie diluvienne » (p. 52). En effet, l'élément naturel, l'eau, semble décidé à tout détruire par son abondance. Et contrairement au peuple de Mananga, qui doit partir pour d'autres contrées censées être plus clémentes, au Rwanda, « les gens restaient enfermés dans leurs demeures » (p. 53). L'adjectif « diluvienne », qualifiant la pluie, vient du mot latin « *diluvium* », qui fait songer au déluge, auquel la Bible fait référence²⁷³. Aussi, dans le roman *Reine Pokou*, l'eau est assimilée à la destruction, puisque « les eaux turbulentes » (p. 29) du fleuve Comoé²⁷⁴ ne veulent pas laisser passer le peuple de Pokou sans le sacrifice d'un innocent. Le devin qui accompagne Pokou et ses alliés présente la seule solution pour pouvoir traverser le fleuve et échapper aux ennemis : « Personne ne pourra passer tant que nous n'accomplirons pas un sacrifice » (p. 29). Comme dans tous les rituels de sacrifice, il est impératif que la victime soit un animal ou un enfant innocent. Henri Maurier explique la signification des sacrifices et la raison du choix des victimes innocentes : « Un sacrifice consiste à tuer une victime, homme ou animal, [...] : il faut envoyer dans la mort un animal vivant pour ne pas y aller soi-même²⁷⁵ ».

Cette explication convient tout à fait à la fiction de l'Ivoirienne Véronique Tadjou, car les personnages n'ont guère le choix : soit sacrifier l'enfant soit le peuple tout entier. Le devin traduit la volonté du fleuve, à ce moment précis : « Il veut un sacrifice sans égal. Celui d'une

²⁷² « Tout meurt. Les plantes, les rivières, la vie, aidez-nous Dieu du ciel, aidez-nous dieux du fond de la terre et la mer ! Envoyez-nous de la pluie, une goutte de pluie ! »

²⁷³ Dans la Genèse, chapitre 6.17 : « Et moi, je vais faire venir le déluge d'eaux sur la terre pour détruire toute chair ayant soufflé de vie sous le ciel : tout ce qui est sur la terre périra ».

²⁷⁴ Le Comoé est un fleuve de 813 kilomètres qui coule au Burkina Fasso et en Côte d'Ivoire.

²⁷⁵ Maurier Henri, *La religion spontanée*, p.172, 173.

âme pure. Je veux dire, le corps d'un enfant » (p. 30). Parmi les fugitifs il y avait plusieurs enfants, mais le vieil homme explique l'exigence du fleuve ou le prix à payer pour la liberté : « Il s'agit du corps d'un enfant noble » (p. 30). Le fleuve marque une frontière matérielle, mais aussi imaginaire, puisqu'il symbolise souvent le passage entre la vie et la mort. De plus, ce fleuve représente une menace car ses « eaux » sont « turbulentes » (p. 29), ce qui signifie qu'elles manifestent un certain caractère, comme si elles étaient dotées d'un pouvoir de décision. Conscients de la dépendance des personnages vis-à-vis de l'élément liquide, « le grand-prêtre se retira pour interroger l'Esprit des eaux²⁷⁶ » (p. 29). Ayant obtenu une réponse à sa question, il comprit que le périple du peuple traqué ne se terminerait que lorsqu'ils sacrifieraient un être innocent, mais pas n'importe lequel. En effet, le seul être vivant que l'Esprit des eaux accepterait serait le fils unique de Pokou. Le sacrifice a lieu et la tristesse de Pokou est immense, puisqu'elle « répétait inlassablement “*Ba-ou-li*” : “L'enfant est mort” » (p. 31). L'adverbe « inlassablement » révèle le désespoir et l'obsession de la reine face à la perte de son unique enfant. Les paroles de Pokou, en langue vernaculaire dans le texte de Véronique Tadjo, expriment la tristesse profonde de la reine. Les paradigmes dans une langue africaine confèrent plus de véracité au texte, puisqu'il s'agit des paroles d'une reine africaine. Cependant, la traduction de la phrase prononcée par Pokou en français est essentielle pour la compréhension du texte, puisqu'il se destine aux lecteurs africains, mais aussi européens. Sans la traduction, le lecteur pourrait penser que le sacrifice de l'enfant n'avait pas été pénible pour Pokou. La gestuelle s'associe aux mots pour rendre compte de l'énorme tristesse de Pokou, car elle marche avec la « tête baissée » (p. 31) après la perte de son enfant. En effet, elle vient de perdre ce qu'elle avait de plus précieux au monde, ce fils tant souhaité pour lequel elle avait offert « des sacrifices aux dieux » (p. 16). Cette épreuve illustre la cruauté des dieux envers les humains. Même lorsqu'ils semblent se plier à leurs désirs, ils ne font que leur volonté, se trouvent au-dessus de tout sans se soucier du bonheur des hommes.

Pokou et son peuple doivent trouver une stratégie pour essayer de vaincre l'armée du roi. Il est nécessaire de mettre à l'abri les plus faibles. Et pour cette raison, ils ont voulu « cacher

²⁷⁶ « L'Esprit des eaux » est aussi la traduction du roman de l'Angolais Pepetela *O Desejo de Kianda* (Le Désir de Kianda, en français), publié en 1995. Dans cette fiction, il n'est pas question de sacrifice d'innocents. Néanmoins, on peut établir un parallèle entre les deux histoires, dans le sens où dans les deux cas les divinités des eaux agissent à leur guise sans se soucier des êtres humains. Ainsi, dans *Reine Pokou*, le fleuve exige le sacrifice du fils de la reine et, dans *L'Esprit des eaux*, la déesse Kianda provoque l'effondrement des immeubles de la capitale angolaise, afin que les habitants partent en lui laissant sa demeure initiale.

enfants et vieillards dans le ventre de la forêt » (p. 54). La personnification de la forêt, qui possède un « ventre », la rend semblable à une mère qui porte ses enfants à l'intérieur de son corps, dans lequel ils sont protégés des attaques extérieures. Mais la forêt est un endroit ambivalent. Il s'agit d'un lieu où l'on risque de trouver des bêtes sauvages, mais également la paix, loin des hommes qui sont souvent des ennemis de leurs semblables. La forêt est aussi un lieu sacré, dans lequel les personnages ressentent la protection de leurs ancêtres et des dieux. Pendant un premier temps, la chance est avec Pokou et son peuple : « Tout se passa comme prévu » (p. 54), ce qui leur a donné de l'espoir pour continuer l'exode et penser que le « calvaire n'avait pas été vain » (p. 56). Le mot commun « calvaire » est issu du nom propre « Mont Escalvaire²⁷⁷ », que le Christ gravit en portant la croix et où il fut crucifié. Ce nom propre est devenu un nom commun, qui signifie un « monument composé d'une ou de trois croix (celles de Jésus et de deux larrons crucifiés avec lui) » et sert aussi à désigner une « souffrance morale, épreuve²⁷⁸ ». L'emploi de ce syntagme pour traduire les sentiments de la reine pendant ce périple l'associe symboliquement au Christ et à son chemin de croix : le Christ perdit la vie et Pokou perdra son enfant, lequel représente sa raison de vivre. Après une longue période de stérilité, la perte de son unique enfant provoque une souffrance indescriptible. La stérilité est un malheur et en Afrique il est courant de chercher un coupable pour justifier l'arrivée de tout malheur. La notion de hasard n'existe pas et il faut donc un fautif. Certains croyaient que « Pokou avait fâché les esprits » (p. 15), tandis que d'autres disaient : « Non, son mari était sans sève » (p. 15). Le professeur et missionnaire Henri Maurier explique la relation de cause à effet que les Africains ont avec le malheur :

Personne ne croit au hasard comme rencontre inattendue de séries causales déterminées. L'englobant est impliqué, mais comme conséquence d'une faute de quelqu'un²⁷⁹.

Ainsi, dans le roman, la coupable présumée de l'infertilité de Pokou était elle-même, puisqu'elle « avait fâché les esprits » (p. 15). Le fait de ne pas avoir d'enfants semble tellement étrange à son entourage qu'ils ont pensé que son infertilité « était une preuve de sorcellerie » (p. 17).

²⁷⁷ Selon des informations dans le site www.cnrtl.fr (Centre national de ressources textuelles et lexicales), consulté le 23.07.2013.

²⁷⁸ Selon le dictionnaire Larousse de la langue française.

²⁷⁹ Maurier Henri, *La religion spontanée*, p.119. On doit préciser que l'auteur se sert du paradigme « englobant » pour désigner une divinité dans n'importe quelle croyance et indépendamment des divers noms qu'on puisse lui donner.

La littérature africaine présente d'autres personnages féminins sans enfants qui n'hésitent pas à faire des sacrifices afin de pouvoir donner la vie et perpétuer leur descendance. On peut penser à Salimata dans *Les soleils des indépendances*, d'Ahmadou Kourouma, par exemple. Sa supposée stérilité l'a poussée à chercher un marabout, mais ses nombreux sacrifices n'ont servi à rien, car, en réalité le problème venait de son mari. La même situation se vérifie chez Pokou, parce que son désir d'enfanter se réalise avec Karim, le marchand qui devient son partenaire par la suite. Pokou respecte les coutumes africaines, parce qu'elle « offrait régulièrement des sacrifices aux dieux et demandait également aux Ancêtres d'intervenir en sa faveur » (p.16). On peut noter qu'elle observe les rites de la religion traditionnelle africaine qui vénère les dieux, mais aussi les ancêtres. Cependant, ce n'est pas parce que des membres de la famille ou du clan sont morts qu'ils deviennent aussitôt des ancêtres sur qui l'on peut compter :

Tous les morts ne sont pas devenus ipso facto ancêtres ; pour être considéré comme ancêtre il faut d'abord avoir été un ancien (ce qui sous-entend un homme d'expérience et de sagesse), avoir vécu une vie juste²⁸⁰ [...]

Faisant confiance aux ancêtres, Pokou leur adresse une prière, qui apparaît dans le texte en italique et en forme de poème :

*Ô Pères bienfaiteurs,
Vous avez donné des enfants
Aux autres femmes du royaume
Mais vous m'avez ignorée.
Les guérisseurs et les marabouts
Ne sont parvenus à rien.
Maintenant, c'est à vous que je vous le demande.
À vous seuls.
Donnez-moi un enfant (p. 16, 17).*

Cette prière traduit le désespoir dans lequel se trouve Pokou, qui essaie tout ce qui est en son pouvoir pour procréer. Et puisque l'impossibilité de donner la vie ne vient pas d'elle, mais de son mari, elle a eu « d'autres maris » (p. 16).

La narratrice emploie un proverbe pour expliquer le sentiment de manque éprouvé par les couples stériles : « Une femme sans enfant est comme un condiment amer que l'on mêle à une sauce. Il la rend immangeable » (p. 15). Ce proverbe illustre la condition de la femme stérile,

²⁸⁰ Baudoin Mubesala Lanza, *La religion traditionnelle africaine : permanences et mutations*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.119.

qui n'a pas d'attrait si elle ne peut pas donner la vie. L'association de la femme à la nourriture ne la flatte pas et fait songer plutôt à un aliment qui peut être consommé. Cette comparaison rend compte de la fonction du personnage féminin qui doit absolument enfanter, faute de quoi elle ne sert pas à grand-chose. Même lorsqu'un lecteur européen lit ce proverbe pour la première fois, il comprendra aisément que la stérilité est difficilement acceptée en Afrique. Les proverbes représentent une marque de l'oralité et expriment la sagesse populaire. Ils apparaissent dans le roman pour attester une vérité et lui donner une portée universelle. Aussi, lorsque le roi Opokou Wari meurt, le grand-prêtre essaye-t-il de consoler la mère du défunt en citant un proverbe personnifiant la mort : « Lorsque la mort s'empare de sa proie, on ne peut pas l'empêcher de l'avalier » (p. 23). La mort s'apparente à un monstre qui chasse les êtres vivants et les mange pour se rassasier. En tout cas, la mort suscite l'effroi, car les personnages sont impuissants lorsqu'ils deviennent leur « proie ». Le fait que le champ lexical de la nourriture apparaisse dans les deux proverbes les rend plus facilement compréhensibles par tous les auditeurs ou lecteurs, qu'il s'agisse d'enfants ou d'adultes. De cette façon, les proverbes remplissent leur fonction didactique initiale, car ils transmettent un enseignement utile à la vie.

Dans leur fuite, Pokou et ses partisans atteignent un « gros village » (p. 55), où ils sont bien accueillis. Cependant, ce répit est de courte durée, car une menace se fait sentir, symbolisée par le reflet de la lune « jaune pâle » (p. 56). En effet, la couleur jaune de cet astre n'est pas de bon augure. La couleur jaune peut être associée au soleil, astre fondamental pour la vie des êtres sur la Terre. Mais ici, la couleur jaune qualifie la lune, astre de la nuit, et la couleur « jaune pâle » symbolise « trahison et déception²⁸¹ ». Par ailleurs, l'adjectif qui la qualifie est « pâle », ce qui présage le malheur, la mort. La pâleur de la lune, annoncée lorsqu'ils avaient été reçus dans le village, fait écho aux « hommes à la peau de linceul » (p. 58), qui « tournaient autour de la marchandise » (p. 58). Des adjectifs appartenant au champ lexical de la mort annoncent le sort de ce peuple malheureux : « noir », « endeuillé », « macabre » (p. 58). Les ravages provoqués par l'armée de Kumasi sont perceptibles par l'emploi de phrases nominales : « Aucune pitié possible. Le sang ! Le sang ! Chairs carbonisées, cadavres. » (p. 57).

²⁸¹ Magnat Casimir, *Traité du langage symbolique, emblématique et religieux des fleurs*, Éditions A. Touzet, 1855 (p. 113 de ce livre numérique de Google).

Des verbes au mode infinitif dans des paragraphes courts rendent compte de l'indifférence avec laquelle ces personnages étaient traités, comme s'il s'agissait de simples objets servant à la transition marchande :

*Compter les dents, tâter les muscles.
Séparer les hommes des femmes.
Rejeter les blessés, les malades, les chétifs.
Garder quelques enfants.
Marchander, emporter (p. 58).*

Pendant la déportation, seulement les plus forts, autant physiquement que psychologiquement, pouvaient survivre et supporter les conditions insupportables. Alors, les suicides arrivaient : « Parfois, un long hurlement annonçait le plongeon d'un homme décidé à arrêter là le voyage » (p. 59). Ces êtres étant traités comme des bêtes et pas comme des êtres humains, les femmes étaient utilisées pour le plaisir des seigneurs, sans possibilité de refus : « Femmes tirées hors des cales, cuisses ouvertes de force, sexes perforant l'intérieur de leurs corps, fécondant les disgrâces futures » (p. 59). Et l'esclave Pokou n'a pas eu de meilleur sort, car elle a eu un enfant « au sang mêlé, couleur de sable et de paille » (p. 61). Malgré le fait de ne pas être désiré (car il était le fruit d'un viol) au contraire de son « frère, né prince » (p. 61), il a reçu aussi « l'amour » (p. 61) de sa mère, parce qu'il n'était pas responsable de l'acte criminel de son père qui l'avait engendré. Cependant, ce n'est pas parce que Pokou est une esclave qu'elle accepte son sort sans réfléchir et sans se révolter contre l'injustice. Aussi transmet-elle les valeurs à ses enfants, pour qu'ils poursuivent son idéal : « Pokou avait élevé ses fils dans le refus de la soumission. Elle leur avait appris à ne pas accepter la vie telle qu'elle était » (p. 62). Leur devise semblait un poème « de révolte » (p. 62) :

*Je suis un esclave nègre,
Je vais prendre les armes
Et tirer !
Je n'irai pas au paradis,
Mais cela m'importe peu.
C'est en enfer
Que se trouvent mes amis [...] (p. 62).*

Ce poème qui montre le désir de vengeance et de liberté de la part des esclaves, à qui on a tout pris, pourrait s'appliquer à tous les peuples dont les droits ont été bafoués. Nous pouvons noter que, pendant les révolutions ou des luttes pour la liberté, les peuples opprimés ont ressenti le besoin d'exprimer leurs émotions profondes par des poèmes. En effet, la poésie est

une forme d'expression artistique qui rend compte des sentiments ressentis par le peuple et c'est également un moyen plus facile de faire circuler les idées et la propagande politique.

On peut songer aux luttes pour l'indépendance des pays africains. En Angola, le poète Agostinho Neto, avec *Sagrada Esperança*²⁸², exprime à quel point il avait « l'espoir sacré » que son pays soit libéré des colons. Un des poèmes de ce recueil, « Adeus à hora da largada »²⁸³, se réfère également à l'esclavage, sous sa forme moderne, et traduit le rêve devenu réalité, car Agostinho Neto, après avoir été incarcéré à plusieurs reprises à cause de son opposition au colonialisme est devenu le premier président de l'Angola en 1975. Voici un extrait :

*Amanhã
entoaremos hinos à liberdade
quando comemorarmos
a data da abolição desta escravatura
Nós vamos em busca de luz
os teus filhos Mãe [...]
Vão em busca de vida*²⁸⁴.

Dans le poème à l'intérieur de *Reine Pokou*, une allusion est faite aux religions imposées par les colons, dans lesquelles il est question de « paradis » et d'« enfer ». L'important pour Pokou et les autres esclaves serait d'être ensemble avec les membres de leur peuple, mais comme la plupart sont morts et ne croient pas aux religions des colons, ils se trouvent sûrement « en enfer » (p. 62), car le paradis n'est pas pour les Noirs.

Alors, les fils de Pokou se révoltent avec d'autres esclaves, mais ils « furent pendus et leurs corps traînés dans la poussière à travers les plantations alentours » (p. 62). Ainsi, le sort de Pokou est aussi dramatique, puisqu'elle perd, malgré elle, son enfant, ou plutôt l'enfant qu'elle ne voulait pas donner en sacrifice et l'enfant qu'elle a eu par la suite. En somme, elle perd ses deux enfants. Le malheur s'acharne contre elle, même si elle a tout essayé pour l'éviter. Le petit poème qui clôt cette sous-partie montre à quel point elle est désespérée :

²⁸² Neto Agostinho : *Sagrada Esperança*, (« Esperance sacrée », en français), Luanda, União Escritores Angolanos, 1977.

²⁸³ « Adieu au moment du départ ».

²⁸⁴ « Demain nous chanterons des hymnes à la liberté lorsque nous commémorerons la date de l'abolition de l'esclavage (Il ne s'agit plus de l'esclavage traditionnel, mais de la répression coloniale et de l'absence de liberté d'expression. Notons que l'œuvre *Sagrada Esperança* a été publiée en Italie en 1963 et seulement quatorze ans plus tard en Angola (deux ans après l'indépendance). Nous sommes à la recherche de la lumière, tes enfants Mère [...] vont chercher la vie ».

*Mon âme a beaucoup voyagé.
Mes yeux ont vu tous les matins.
J'ai été ballotée, ballotée,
Tel un navire dans la tempête.
Mes ancêtres m'ont quittée.
Où va-t-on enterrer mes os ? [...] (p. 64)*

Dans cette sous-partie, le destin de Pokou et de son peuple est encore plus tragique, car elle perd, non seulement ses enfants, mais également sa religion, symbolisée par la disparition de ses « ancêtres », qui ne l'ont pas secourue dans son grand malheur. Elle a également perdu ses racines, sa terre mère, et la phrase interrogative traduit son désarroi face à la vie après la mort : « Où va-t-on enterrer mes os ? » En effet, sans enfants et sans famille, il n'y aura personne pour honorer sa mémoire et elle sera dans une terre étrangère pour l'éternité ! Elle se lamente « à la tombée de la nuit » (p. 63). Ici, la nuit symbolise le moment de la vie, où elle n'est plus toute jeune et songe à la mort prochaine. Ce sous-chapitre décrit un destin funeste pour Pokou et pour ses partisans. Un grand nombre a péri pendant l'exode, n'ayant pas supporté la longue marche et les mauvaises conditions, d'autres sont morts par le feu dans le village où ils se sont réfugiés, et les survivants sont devenus des esclaves. On peut dire que le refus de sacrifier son fils ne lui a apporté que le malheur, aussi bien pour elle que pour son peuple.

Les romans *Reine Pokou*, *Ombre d'Imana* et *Ventos do Apocalypse* attestent l'ambivalence de l'eau, synonyme de vie, mais qui, en trop grande quantité, devient une force destructrice provoquant la mort partout où elle passe. Le déluge est un thème universel. Dans la mythologie grecque, Zeus a provoqué le déluge afin d'éliminer les maux du monde. De ce fait, l'eau est purificatrice. Selon Eliade Mircea « le mythe du Déluge représente une régression au Chaos, provoquée par une faute rituelle ayant entraîné la colère de l'Être suprême²⁸⁵ ».

Dans *Reine Pokou*, l'élément liquide se montre également implacable. En effet, alors que Pokou et ses partisans sont menacés de mort, ils ne trouvent pas d'autre issue que de partir en « exode » (p. 26). Dans leur fuite, il leur faut traverser le « fleuve Comoé²⁸⁶ » (p. 29). Le fleuve marque une frontière et symbolise souvent le passage entre la vie et la mort. Bachelard exprime en ces termes l'idée d'un rapport symbolique entre l'eau et la mort : « Un côté de

²⁸⁵ Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p.174.

²⁸⁶ Ce fleuve de 813 kilomètres coule au Burkina Faso et en Côte d'Ivoire.

notre âme nocturne s'explique par le mythe de la mort conçue comme un départ sur l'eau²⁸⁷ ». En effet, le passage de la rivière ne se fera pas sans la mort du fils unique de Pokou. L'eau comme univers mouvant représente également le changement, comme le définit Bachelard : « L'eau est vraiment l'élément transitoire. Il est la métamorphose ontologique entre le feu et la terre²⁸⁸ ». Dans le roman de Véronique Tadjou, la traversée du fleuve entraînera de nombreux changements, car la vie de la reine Pokou ne sera plus jamais comme avant puisqu'elle ne se remettra pas de la mort de son enfant.

Dans ces trois romans, la nature semble avertir les personnages de l'approche de la catastrophe. Pendant la fuite de Pokou et de ses partisans, ils atteignent un « gros village » (p. 55), dans lequel ils sont bien accueillis. Tous les présages se confirment, car par la suite les soldats du roi constatent les ravages provoqués par le feu : « Le village flambait et sa destruction illuminait l'obscurité entière » (p. 57). Alors, ceux qui n'allaient pas être détruits par la guerre et le feu périraient d'une autre manière et ils ont compris qu'ils allaient « passer le restant de leurs jours à souffrir entre les mains d'êtres cruels et barbares » (p. 58). Ils se sont vite rendu compte du sort qui les attendait : ils seraient vendus comme « esclaves » (p. 58). L'allusion à la période de l'esclavage est ainsi explicite dans ce roman, ce qui accentue le destin tragique de ce peuple, n'ayant pas d'échappatoire possible. Un autre peuple qui essaye d'échapper à la guerre est celui de Mananga, dans le roman de Paulina Chiziane. Les habitants de Mananga voudraient oublier les horreurs de la guerre et croire qu'il s'agit d'un cauchemar qui prendrait fin à leur réveil. Un des personnages confond des avions avec des oiseaux, comme s'il ne voulait pas admettre le danger qui s'approche : « Vê pássaros lá no horizonte [...]. Não são pássaros, são aviões de combate²⁸⁹ » (p. 160). Après la vue, c'est par l'ouïe que la guerre est perçue : « Ouve-se a primeira explosão que ensurdece et estremece a terra e os homens²⁹⁰ » (p. 160). Les animaux partagent leur peur avec les humains, car « até as cigarras [...] interrompem o canto²⁹¹ » (p. 160). Et la guerre continue : « Uma nova explosão abala a mata²⁹² » (p. 161), provoquant la mort, mais au même moment un enfant est né : « São

²⁸⁷ Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la nature*, Paris José Corti, 1942 (p.103).

²⁸⁸ *Ibid*, p.9.

²⁸⁹ « Il voit des oiseaux là-bas à l'horizon. [...]. Ce ne sont pas des oiseaux, ce sont des avions de combat ».

²⁹⁰ « On entend la première explosion qui assourdit et fait trembler la terre et les hommes ».

²⁹¹ « même les cigales [...] interrompent leur chant ».

²⁹² « Une autre explosion ébranle le bois ».

duas vidas que se saúdam no cruzamento dos caminhos ²⁹³» (p. 161). Ce passage traduit l'union entre la vie et la mort, deux réalités antagoniques, mais en même temps proches, car la vie est aussi synonyme de mort, parce que tout ce qui naît est également condamné à disparaître. Cette union entre les vivants et les morts est aussi illustrée dans *L'Ombre d'Imana*, lorsque la narratrice raconte que les morts « venaient régulièrement rendre visite aux vivants » (p. 51). La coexistence entre les morts et les vivants est une caractéristique de la philosophie africaine, comme on peut le lire dans *Littérature nègre* :

Au niveau du monde des ancêtres la littérature orale traditionnelle fait partie du patrimoine ancestral légué aux vivants et sa répétition ne fait que consolider les liens étroits qui unissent les morts et les vivants²⁹⁴.

Mais en période de guerre, donner la vie n'apporte pas toujours la joie habituelle liée à cet événement, car la vie n'est pas silencieuse et le nouveau-né « vai chorar » (p. 159) (pleurera) inévitablement, signalant ainsi la présence des fugitifs et apportera leur mort. C'est ce que le père du bébé craint. Sa peur est tellement grande qu'il est devenu « louco » (p. 162) (fou). D'un autre côté, cette naissance a eu lieu en pleine nature, sans l'intimité qu'une telle occasion exige. Le proverbe: « A cabra não pare no meio do rebanho²⁹⁵ » (p. 162) traduit l'anormalité dans laquelle a eu lieu cette naissance. Ainsi, les conséquences seront désastreuses :

Homens [...] viram a sua tatuagem secreta, ficarão impotentes, estéreis. As crianças espreitaram o lugar de onde nasceram, crescerão sudas e mudas²⁹⁶ (p. 162, 163).

Ce sont les conséquences de la guerre, aussi bien dans le temps présent que dans l'avenir. La menace est ainsi constante et les personnages ne peuvent pas l'ignorer. Le père du bébé, devenu fou, avait été ligoté pendant l'accouchement de sa femme, pour ne pas être tenté de commettre un meurtre, mais il a disparu mystérieusement. Plus tard, les villageois comprennent la cause de sa disparition : « Doane foi engolido pela jibóia²⁹⁷ » (p. 163). Le serpent est une manifestation du mal, qui surgit pour pousser les êtres à transgresser des interdits, comme des crimes, ébranlant ainsi la paix et la stabilité initiales. Comme dans la Genèse, le serpent apparaît pour tenter Adam et Ève à commettre le péché originel, à la suite

²⁹³ « Ce sont deux vies qui se saluent dans le croisement des chemins ».

²⁹⁴ Chevrier Jacques, *Littérature nègre*, Armand Colin, Paris, 1999, p.206.

²⁹⁵ « La chèvre ne met pas bas au milieu du troupeau ».

²⁹⁶ « Des hommes [...] ont vu son tatouage secret, ils seront impuissants, stériles. Les enfants ont vu l'endroit duquel ils sont nés, ils grandiront sourds et muets ».

²⁹⁷ « Doane a été mangé par le serpent ».

duquel ils seront chassés du Paradis. Le Paradis, dans le roman de Paulina Chiziane, serait le pays avant les conflits, ceux qui ont lieu pendant la période coloniale, ou encore ceux pendant la guerre civile. On peut donc interpréter l'arrivée du serpent comme une référence intertextuelle à la Bible et au christianisme, religion apportée par le colonisateur. Mais les croyances africaines sont aussi représentées dans le roman, puisque les deux amoureux, Wusheni et Dambuza comparent leur amour à celui des premiers êtres: « Como no dia da criação eu serei "Licalumba" [...] e tu minha "Nsilambo" »²⁹⁸ » (p. 75).

Dans *L'Ombre d'Imana*, les personnages présentent également des signes de souffrance, ce qui n'est pas étonnant, car la désolation est un des lots de la guerre. Un des signes est aussi l'aspect du corps des personnages. Ainsi, la narratrice évoque un personnage féminin rencontré à l'occasion de son voyage au Rwanda :

Nelly est assise à l'ombre de la terrasse. Elle porte un chapeau qui cache la moitié de son visage et une robe longue à fleurs. Son corps est trop mince, presque maigre (p. 44).

Le lecteur ne sait pas exactement de quoi elle souffre, mais elle sait qu'il ne lui reste pas longtemps à vivre et c'est pour cette raison qu'elle implore : « Souvenez-vous de Nelly. Le jour où je vais mourir, il faudra venir à mon enterrement ! » (p. 46). La narratrice est consciente que les paroles de ce personnage ne sont pas vaines, parce que son corps présente des signes qui ne prêtent pas à confusion : « Je sais très bien pourquoi elle dit ça. La maladie est dans son corps, trop mince, beaucoup trop frêle » (p. 46). On peut supposer qu'elle souffre du sida, comme de nombreux personnages, contaminés en période de guerre, car elle fait preuve d'un sentiment ambivalent face à un « gamin que sa fille est [...] en train d'enduire de vaseline » (p. 45). En fait, ses paroles ne correspondent pas à ses gestes : « Celui-là, je n'en veux pas. Il est né de la guerre ». Cependant, contrairement à toute attente, elle « lui plante un baiser sur la bouche » (p. 45). Ceci nous porte à croire que l'enfant est le fruit d'un viol pendant le génocide, et que Nelly a contracté la maladie lors de son rapport sexuel avec le violeur. Malgré les mauvais souvenirs liés à cet enfant, elle ne peut pas s'empêcher de l'aimer, car même s'il est né à la suite d'un crime, il n'est pas responsable des actes de son géniteur et ne doit pas pour cela en subir les conséquences. Dans le même roman, la narratrice raconte l'histoire d'une autre femme marquée par le viol en temps de guerre : Annonciata a aussi été contaminée par le « sida » (p. 85), à la suite des viols à répétition dont elle a été

²⁹⁸ « Comme au jour de la création je serai "Licalumba" et toi tu seras ma "Nsilambo" ».

victime. Son mari, Karl, se rend compte qu'elle a changé après le génocide, même s'il en ignore la raison et il remarque qu'elle « n'était plus que l'ombre d'elle-même » (p. 84). L'ombre est le double du corps et elle sert de liaison entre le corps et l'âme. L'ombre représente souvent ce qui est caché, elle est la partie inconsciente de la personne. L'ombre, étant l'antonyme de la lumière, représente une partie moins visible de la personnalité de l'individu. Annonciata aurait voulu oublier les événements vécus pendant le génocide, le côté sombre de son passé, comme une ombre. C'est pour cette raison que Karl utilise la métaphore de l'ombre pour désigner l'aspect actuel de sa femme. L'ombre fait également songer à la mort. À ce propos, on songe à la mythologie grecque selon laquelle les êtres humains se transforment en ombres lorsqu'ils meurent.

La femme de Karl n'était pas morte dans le vrai sens du terme, mais elle ne s'intéresse plus à la vie, comme par le passé, avant le génocide. La vie pour le couple ne sera plus comme avant. Karl se sent tellement malheureux de ne pas être marié avec Annonciata qu'il « veut se punir » (p. 85), car le mariage aurait permis le salut de sa compagne. C'est parce qu'elle est rwandaise qu'elle n'a pas pu quitter le pays au moment du génocide, alors que si elle avait été mariée à Karl, un étranger, elle aurait eu le droit de sortir du Rwanda.

Le viol provoque une grande souffrance, mais lorsqu'il s'agit d'un frère et d'une sœur la douleur est encore plus grande. En effet, dans le même roman, une des sous-parties a pour titre : « Anastase et Anastasie » et il y est question de crime sexuel. Ce titre fait songer à des jumeaux (un garçon et une fille), par la ressemblance des deux prénoms qui ne diffèrent que par l'ajout de la voyelle « i » dans le prénom de la fille. Le texte ne dit pas s'ils sont des jumeaux, mais on sait qu'il s'agit d'un garçon et de sa sœur. Le pronom personnel « il » fait allusion au point de vue d'Anastase par rapport aux sentiments qu'il éprouve envers Anastasie, sa sœur. Ses interrogations nous font comprendre qu'il se sent perdu face à la mort de sa sœur : « Qu'allait-il faire maintenant ? » (p. 71). Mais sa douleur est double, car sa sœur lui manque physiquement et d'autre part sa mort empêche toute réconciliation entre les deux, après le mal qu'il lui a fait endurer. Sa mort enlève la possibilité d'être pardonné par Anastasie et rend la vie de son frère sans espoir. La phrase interrogative qui termine cette sous-partie traduit l'impuissance et l'immense désespoir qu'il ressent : « Qu'allait-il faire de la mort d'Anastasie ? » (p. 72). Les interrogations de sa sœur rejoignent celles d'Anastase. La narratrice omnisciente traduit le point de vue d'Anastase à la troisième personne du singulier pour mieux faire comprendre la psychologie du personnage rongé par la culpabilité. On

reconnaît le désespoir d'Anastasia par le syntagme : « Qu'allait-elle faire de toutes ces sensations mauvaises qui se bouscullaient dans sa tête et laissaient si peu de place pour autre chose ? » (p. 74). Cette phrase fait écho à la question que son frère aussi se pose dans la partie antérieure : « Qu'allait-il faire de la mort d'Anastasia ? » Ils sont tous les deux désespérés : le frère qui a commis l'acte et la sœur, victime de cet acte. La relation entre les deux personnages traduit un double problème : il s'agit d'un viol, qui est une relation sexuelle non consentie et obtenue par la violence. Et ceci est aggravé par le fait qu'il s'agit de deux personnes de la même famille : le frère et la sœur. Donc, c'est un viol et un inceste, relation taboue par essence au Rwanda, comme on peut lire dans cet extrait : « Les rapports sexuels entre une sœur et son frère [...] étaient incestueux, donc interdits²⁹⁹ ».

De nombreuses phrases interrogatives rendent compte de l'incompréhension de la jeune fille concernant son frère, son acte et sur la possibilité d'une réhabilitation : « Allait-elle pouvoir sortir de ce labyrinthe ? Allait-elle pouvoir se retrouver ? » (p.75). Ces phrases n'attendent pas de réponse, la jeune fille se les pose à elle-même, mais elle se sent dans un « labyrinthe » (p. 75) duquel elle ne pourrait jamais sortir. Et cette partie se termine avec le paradigme « mort » (p. 76), non parce qu'elle est morte physiquement, mais par le fait que cet acte violent l'a traumatisée pour toute sa vie ; la vraie vie ne sera plus possible, plus rien ne sera comme avant. Comme elle est en vie, mais a été violée, c'était comme si quelque chose avait changé radicalement, sans possibilité de salut, et c'est pour cette raison que la dernière phrase est : « Ce fut sa première mort » (p. 76). Quand le lecteur lit cette affirmation, il comprend que le personnage va trouver la mort dans le roman. Et c'est ce qui va se passer, car la narratrice annonce qu'Anastasia ne vit plus, comme tant d'autres gens, à cause du génocide : « Officiellement, Anastasia est morte quelques années plus tard, vers la fin du mois d'avril 1994 » (p. 77). Le lecteur ne connaît pas la date exacte, car la préposition « vers » ne donne pas une indication précise, mais seulement approximative, des faits. Cependant, la deuxième mort est la moins importante, si on l'ose dire, puisqu'elle ne se sentait plus vivante après le viol de son frère. Il s'agit de la mort officielle, mais après le viol d'Anastasia, de toute façon, elle « n'existait plus » (p. 76). L'incompréhension du viol était encore plus grande parce que l'agresseur était son frère. Ceci était impensable et c'est pour cela qu'elle avait la sensation qu'il s'agissait d'un cauchemar ou d'une autre chose du même type : « Elle ne put pas croire que ce qui lui arrivait était réel » (p. 76). Cette relation ambiguë entre Anastasia et

²⁹⁹ Musabyimana Gaspard, *Pratiques et rites sexuels au Rwanda*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.269.

Anastase et l'amour interdit est synonyme de la perte de repères dans laquelle ils se trouvent face au génocide rwandais. On peut interpréter cet inceste comme un reflet de la situation tragique dans laquelle le Rwanda se trouve pendant cette période-là et l'incompréhension face aux crimes commis entre les deux groupes ethniques (les Hutus contre les Tutsis), qui étaient aussi des frères, car même s'ils étaient différents ils avaient la même patrie en commun : le Rwanda.

La souffrance liée à la mort des êtres chers est une constante dans le roman de Véronique Tadjo. Le chapitre intitulé « Sa voix » donne à entendre la souffrance d'Isaro, un personnage féminin dont le mari est mort pendant le génocide rwandais. La mort de son mari l'a affectée pour plusieurs raisons : d'une part parce qu'elle l'aimait et en entendant « sa voix » au téléphone (p. 61), « le désir incontrôlable de le revoir » (p. 61) l'envahit. D'autre part, le fait qu'il se soit donné lui-même la mort pour des raisons incompréhensibles perturbe Isaro davantage. Les phrases interrogatives traduisent l'ignorance de sa femme et les autres habitants, concernant les actions de son mari pendant la guerre : « Que s'était-il passé chez Nkuranya ? Où se trouvait Romain à ce moment-là ? Pourquoi avait-il été cité ? » (p. 65). Par ailleurs, les motivations qui l'ont poussé au suicide restent aussi obscures pour sa femme, et elle s'interroge : « Son suicide était la preuve de sa culpabilité ? » (p. 65). En effet, elle ne sait pas s'il était coupable d'un crime dont on le soupçonnait : « On l'accusait d'avoir participé avec un groupe de miliciens au meurtre de toute une famille » (p. 65). Le pronom indéfini « on » rend sa culpabilité incertaine et ne détermine pas qui l'accuse vraiment, mais comme rien n'a été prouvé, il n'y a pas de certitude absolue de son innocence, non plus. Toutes ces questions resteront à jamais sans réponse, parce qu'il est mort sans avoir expliqué les faits. Aussi, le suicide est un acte répréhensible et c'est pour cette raison que la veuve « n'avait pas dit au prêtre qu'il s'était suicidé » (p. 66). Selon la religion chrétienne, l'homme ne devrait pas supprimer sa vie, car elle ne lui appartient pas vraiment, mais elle représente un don de Dieu. De même, l'islam condamne-t-il violemment le suicide³⁰⁰. Se donner la mort représente un grave péché, qui empêcherait le salut de l'âme³⁰¹. Mais le suicide est également proscrit chez des ethnies africaines, comme on peut lire dans le roman *La saison de l'ombre* de Léonora Miano : « [...] la spiritualité mulongo interdisait que l'on se donne la mort » (p.

³⁰⁰ Dans le Coran, sourate 4.29, l'interdit de suicide est ainsi exprimé : « [...] Et ne vous tuez pas vous-mêmes [...] ». Dans le verset suivant, le châtement pour le suicide est traduit en ces termes : « Et quiconque commet cela, par excès et par iniquité, Nous le jeterons au Feu, voilà qui est facile pour Allah ».

³⁰¹ Dans la Bible, Dieu parle à Ezéchiel en ces termes : « Voici, toutes les âmes sont à moi [...] ; l'âme qui pèche c'est celle qui mourra ». (Ezéchiel 18.4).

123). L'écrivaine se réfère à une communauté camerounaise, mais le suicide est tabou dans de nombreuses sociétés.

Isaro éprouve des remords après la mort de son compagnon, car elle se sent coupable de ne pas avoir cherché à connaître la vérité pendant sa vie. Hélas, le temps ne reviendra jamais en arrière et : « Aujourd'hui elle regrettait amèrement de ne pas lui avoir posé plus de questions » (p. 66). C'est « la voix » (p. 61) de l'inconnu qu'elle entend au téléphone qui fait « ressurgir les souvenirs » (p. 61). C'est comme si cette voix avait le pouvoir de faire revivre l'homme qu'elle avait aimé. La voix est importante pour elle, parce que c'est à travers la voix de son mari qu'elle aurait pu connaître la vérité. Alors qu'elle est certaine de sa mort, puisqu'elle a vu le « corps pendu de Romain » (p. 64), son amour pour lui l'empêche de croire qu'il est parti pour l'éternité et elle garde espoir : « Il reviendrait un jour, elle en était persuadée » (p.66). C'était pour cette raison qu'elle « avait refusé de ranger ses affaires, laissant tout en état. Exactement comme avant » (p. 66) comme si le mort avait besoin des objets même dans l'au-delà. Isaro agissait comme si elle se refusait à croire à la mort de son mari. Ne pas l'accepter serait l'équivalent de la nier ou c'était pour elle une façon de déjouer la mort. Cela fait songer à la croyance que la mort est un départ pour un long voyage. Et si la personne part, on pense qu'elle peut aussi revenir. Alors, sa femme se pose la question : « Qu'avait-elle fait pour qu'il revienne ? » (p. 64). Avec cette interrogation, elle s'attribue également une part de responsabilité dans l'absence de son mari. Le verbe « revenir » confirme l'idée de la mort comme un voyage, un déplacement, pendant lequel on peut aller et même revenir. Dans le vocabulaire courant, on désigne aussi les morts comme des « revenants ». Cet euphémisme pour désigner la mort la rend moins pénible et supportable pour les êtres chers aux défunts. Ainsi, Romain revient, en quelque sorte, par « la voix » de cet autre homme, avec lequel Isaro a « pris rendez-vous dans un café » (p. 61). Mais cet homme n'est pas son mari et elle reconnaît qu'il « était différent de Romain, plus grand, plus fort de stature » (p. 63). Cependant, Isaro ne perd pas espoir et veut entretenir une relation avec cet homme inconnu, car son objectif est de « retrouver » l'« esprit » (p. 63) du défunt.

Il faut signaler un épisode qui s'est passé lors de leur première rencontre, qui les a fortement ennuyés, à savoir qu'« une abeille vint bourdonner à leurs oreilles » (p. 63). L'insecte les a troublés et a même réussi à abrégé leur première rencontre, parce qu'il les a dérangés. La peur d'une piqûre éventuelle a provoqué l'énervement, jusqu'à ce que la femme ait « envie de partir » (p. 64). La soudaine apparition de cet insecte peut être interprétée de plusieurs façons.

On peut penser qu'elle représente un être d'un autre monde. L'abeille est un animal connu et même vénéré depuis l'Antiquité. L'aliment qu'elle produit, le miel, est appelé « le nectar des dieux », grâce à ses nombreuses propriétés. Le miel de l'abeille est associé au divin depuis toujours. En Grèce, les abeilles étaient censées transporter les âmes dans le séjour des morts. Les Égyptiens figuraient l'âme humaine sous la forme d'une abeille. Et « en Afrique noire, les abeilles sont souvent sacralisées et liées aux rites de naissance et de mort³⁰² ». Du fait qu'elle hiberne, l'abeille est associée à l'idée de mort (à cause de son immobilité pendant l'hibernation) et de résurrection (car après l'hibernation elle reprend la vie) et on peut imaginer que le vœu du personnage principal de cette sous-partie ait été exaucé. C'est pour cela que son mari est revenu, comme « elle en était persuadée » (p. 66) depuis sa mort. Il serait ainsi revenu, sous une autre forme, comme lors d'une réincarnation. Cela serait également une preuve que Romain, même dans la mort, continuait à s'intéresser à sa femme et à veiller sur elle. L'abeille symbolise aussi le verbe, élément fondamental pour la compréhension des événements qui ont précédé la mort du mari d'Isaro. Certes, l'abeille ne peut pas parler, mais la « voix », qui transmet le verbe, est là, présente dans la bouche d'un autre, et l'insecte assiste à la scène. Il s'agit de plusieurs signes de communication entre son mari et elle : par l'abeille et par la voix de l'homme. On peut voir aussi dans l'abeille une allusion discrète au désir, qui s'est peut-être installé entre Isaro et cet inconnu. Il s'agit de leur première rencontre, dont le but est d'apprendre à se connaître, et même s'ils ressentent une certaine attirance physique entre eux, il ne serait pas de bon ton de se l'avouer. Le lecteur ne sait pas vraiment ce que l'homme pense à propos d'Isaro, car le point de vue est celui du personnage féminin. Elle l'observe et trouve qu'il « avait un beau sourire » (p. 63), donc « elle écoutait attentivement », « cherchant les signes qui pourraient lui confirmer la présence de Romain » (p. 63), mais ne reste pas insensible aux traits physiques de son interlocuteur. Elle observe aussi ses « mains », qui « étaient immenses » (p. 63). Peut-être qu'elle s'imaginait d'autres choses, ou elle était trop pudique pour se l'avouer. Ou le souvenir de son mari et sa perte la faisaient encore trop souffrir. Quoi qu'il en soit, ils gardent une certaine distance, comme il convient lors d'un premier rendez-vous. À l'inverse des personnages, l'abeille peut tout se permettre, puisqu'elle est un insecte et de ce fait peut faire ce qu'elle veut. Elle ne les lâche pas : « L'insecte tournait autour d'eux et s'approchait de leurs visages » (p. 63). Et ils restent immobiles : « Pendant qu'elle allait vers la bouche, les yeux ou les

³⁰² On peut lire cet extrait dans l'ouvrage collectif des Docteurs Roch Domerego Roch, Imbert Gaëlle et Blanchard Christian, *Les remèdes de la Ruche*, Alpen Éditions, Monaco, 2007, p.10.

cheveux de l'un d'eux, l'autre regardait la scène sans intervenir de peur d'énervier l'insecte » (p. 63, 64). Cependant, elle manifeste une préférence : « L'abeille était surtout attirée par Isaro » (p. 64). Entretemps, à quoi pense l'homme ? On ne le sait pas, mais on peut imaginer qu'il aimerait être à la place de l'insecte pour établir un contact plus étroit avec la femme, comme le personnage du Roi, dans une œuvre d'un poète indien, qui est amoureux de la jeune fille et pense :

O abeille ! Je t'envie [...]
Tu touches ses longs cils, ses cheveux³⁰⁴ [...].

Mais l'homme ne trahit aucune émotion, et comme l'abeille ne semble pas vouloir les laisser, Isaro décide « de partir », « pour ne pas être piquée » (p. 64).

Néanmoins, à mesure que le temps passe, « le souvenir » (p. 63) de Romain s'atténue et la « voix » et les paroles de l'inconnu l'obligent à accepter le présent et l'idée que les morts sont partis pour de bon. Quand l'homme dit : « Non, ils ne reviendront jamais plus » (p. 67), sans hésiter, mais « fermement » (p. 67), elle change d'attitude et commence à le tutoyer. Ce tutoiement signifie une diminution de la distance psychologique entre eux et qu'elle se sent finalement prête à avoir une relation avec lui, pour ce qu'il est vraiment, sans vouloir à tout prix chercher les signes physiques de son mari. L'intérêt qu'elle lui porte l'amène à vouloir connaître son nom : « Je pense qu'il est temps que tu me dises ton nom » (p. 68) Le fait d'établir un dialogue avec cet homme sans connaître son nom initialement veut dire que pour elle seulement « sa voix » avait de l'importance, car elle signifiait que son mari était là à ses côtés, et « il était important de l'écouter attentivement afin de rattraper le temps perdu » (p. 63). Le temps qu'elle considère comme « perdu » pourrait être celui qu'elle a passé loin de son mari, parce qu'il est mort. Alors, elle veut écouter sa voix, pour faire ce qu'elle n'avait pas fait quand son mari était encore vivant, c'est-à-dire, le questionner, lui parler, afin de connaître la vérité. Alors, comme cela était impossible, elle se rattrape avec l'inconnu : « Isaro se rendait compte qu'elle lui posait beaucoup trop de questions, mais elle ne pouvait s'en empêcher » (p.63). Comme il est trop tard, puisque Romain est mort, il lui reste la solution d'écouter la voix de cet inconnu, qui est semblable à celle de son mari.

C'était comme si l'âme de son mari était incarnée dans le corps de cet homme, qui était, pourtant, « différent de Romain » (p. 63). Et la sous-partie intitulée « Sa voix » se termine par la phrase de l'homme qui révèle son nom : « Je m'appelle Nkuranya, dit-il, Nkuranya » (p. 68). La répétition de son nom atteste son importance. En effet, il a le même nom que celui

dont la femme et les enfants ont été tués, sans qu'on sache vraiment l'identité du coupable. Des gens se posaient la question : « Qui avait tué sa femme et ses trois enfants ? » (p. 65) et avaient soupçonné Romain.

Ce texte s'achève avec la réponse de l'homme, qui révèle son nom, laissant au lecteur le soin d'imaginer la suite de cette histoire et aussi la raison de la coïncidence du nom. On peut imaginer que « la voix » du mari décédé a conduit la femme à faire connaissance avec l'homme devenu veuf par la faute de Romain. De cette façon, Romain serait toujours avec son épouse, même lorsqu'il ne fait plus partie du monde des vivants, et ainsi il pourrait toujours continuer à veiller sur elle. Par ailleurs, il a aussi atténué la souffrance de la veuve, en lui faisant rencontrer un homme en qui elle pourrait avoir une totale confiance, parce qu'il donnait l'impression de la connaître « depuis longtemps » (p. 67). L'adverbe « longtemps » fait supposer que cet homme est vraiment Romain (car il la connaissait, puisqu'il avait été son mari) dans un autre corps, mais avec la même « voix ». Cette sous-partie démontre également que la frontière entre victime et bourreau s'avère être très mince dans de nombreux cas et c'est lorsque l'on essaye de remonter le temps que l'on peut le comprendre.

Le moment des regrets et la volonté de pouvoir remonter le temps sont aussi venus pour Karl, un personnage du même roman, auquel l'écrivaine a dédié une sous-partie dans le chapitre intitulé « Ceux qui n'étaient pas là » (p. 79). Même si sa famille était « saine et sauve » (p. 84), il avait eu la perception qu'il n'était pas possible de revenir en arrière après une guerre comme si rien ne s'était passé : « Le pays n'était plus le même ». Très vite, il s'est rendu compte « qu'il avait perdu sa compagne, la mère de ses enfants » (p. 84). Même si elle était encore en vie, il a remarqué qu'elle n'était plus que l'ombre d'elle-même » (p. 84). Le paradigme « ombre » fait songer à la mort. La guerre n'avait pas tué Annonciata, sa femme, mais elle lui avait enlevé « son énergie et sa gaieté » (p. 84). La mort s'était installée chez elle de façon progressive après le génocide et son mari avait remarqué qu'«elle s'était retirée du monde » (p. 85). C'était comme si son âme était partie avant son corps. Plus tard, Karl découvrira le mal qui la consumait : « Des nuits durant, les hommes qui gardaient la barrière s'étaient servis d'elle » (p. 85). Ces viols « à plusieurs reprises » (p. 85) vont avoir une double conséquence pour la femme de Karl : une réaction psychique, parce qu'elle cherchait « à fuir tout contact » (p. 85) avec son mari (suite au traumatisme provoqué par les viols), et physique, car elle avait été contaminée par « le sida » (p. 85). Pour Karl et sa famille, le génocide du Rwanda représente vraiment une « apocalypse », dans le sens où son monde

familial s'écroule après la guerre. Mais la fin du génocide ne signifie pas la fin de sa souffrance, malheureusement, car il se sent encore désespéré même au bout de « plusieurs années » (p. 85) après la tuerie de 1994. Les traumatismes psychologiques dus à la guerre sont très difficiles à guérir et perdurent longtemps. C'est le cas d'un personnage féminin qui raconte son expérience dans une sous-partie intitulée : « La jeune Zaïroise qui ressemblait à une Tutsie » (p. 98). Le genre oral est ainsi inscrit dans cette fiction écrite, car la narratrice s'efface pour laisser la Zaïroise témoigner de ce qu'elle a vécu pendant le génocide. L'utilisation de guillemets et de verbes à l'imparfait de l'indicatif permet de distinguer le récit de ce personnage du reste de l'histoire. Le lecteur remarque également un changement de langage, devenu familier, par l'utilisation abusive du pronom personnel dans certaines phrases : « [...] je n'aime pas dormir seule et aussi le bébé il me réveille à chaque fois la nuit » (p. 99). Ce procédé renforce l'impression de réel, car le discours de cette :

[...] fille pareille à beaucoup d'autres, sans grande éducation, sans ambition démesurée et qui a été prise dans l'engrenage d'une folie meurtrière (p. 99)

sied au personnage décrit par la narratrice. Le contenu formel de ses propos composé de longues phrases, ponctuées par peu de virgules, donne la sensation d'un être qui parle sans faire de pauses, comme s'il fallait se presser tant qu'elle est en vie, avant que quelqu'un ne la tue, alors que la guerre est finie. Ce qui compte pour elle, c'est la transmission des faits plutôt que la beauté du verbe. Le fait de raconter des atrocités vécues à un débit rapide lui permet une sorte de catharsis, l'aidant ainsi à se débarrasser, au plus vite, des horreurs de son passé, comme la perte de son enfant ou l'abus sexuel dont elle a été victime :

[...], ils ont tué mon enfant devant moi et puis ils l'ont jeté dehors dans la cour, je suis tombée. Quand je me suis réveillée c'était la nuit, j'avais mal dans le sexe et ma robe était déchirée, [...] (p. 101).

Qui, mieux que la victime, peut raconter sa propre histoire ? Ayant conscience de ce fait, la narratrice lui laisse la parole sans intervenir. La violence des faits dispense de commentaires. On peut facilement comprendre que le traumatisme soit toujours vivant, même après la fin du génocide et on ne s'étonne pas de lire la phrase qui clôt son récit : « [...] j'ai peur de tout ce que j'ai vu » (p. 104). Chez la romancière mozambicaine, les personnages sont également choqués devant le spectacle qui se présente à leurs yeux, comme on peut le constater par le syntagme : « Meu Deus. Há um cadáver a apodrecer e tem a cabeça decepada³⁰³ » (p. 168). La

³⁰³ « Mon Dieu. Il y a un cadavre en train de pourrir et il a été décapité ».

désolation des personnages est perceptible, soit qu'ils aient été des victimes eux-mêmes ou qu'ils aient été seulement des témoins de la souffrance d'autrui. Aussi, dans *L'Ombre d'Imana*, les ravages causés par le génocide sont présents partout. La phrase nominale rend compte du chaos, et de la violence qui l'a provoqué : « tas d'os, crânes, vêtements terreux, objets épars, brisés, meubles renversés » (p. 21). C'est une espèce d'inventaire de la situation après le génocide qui se passe de commentaires, car comment peut-on nommer l'indicible ? Les mots ne peuvent peut-être pas rendre compte de toutes ces horreurs !

L'oscillation entre le passé et le présent est une constante dans les romans *L'Ombre d'Imana*, *Ventos do Apocalipse* (Vents de l'Apocalypse) et *Reine Pokou*. Ces romans comportent des ressemblances au niveau de la thématique, puisqu'il y est question de guerre, mais également au niveau de la narration, dans le sens où l'histoire n'est pas racontée par un seul narrateur, mais par plusieurs. La forme polyphonique du récit, qui ne privilégie aucun personnage en particulier, est un procédé qui permet de donner la parole à tous, afin de présenter un aperçu des points de vue divers selon que l'on se place du côté des bourreaux ou des victimes. De cette façon, le thème est analysé sous des angles divers. La narratrice de *L'Ombre d'Imana*, qui n'était pas présente lors du génocide rwandais, avait tenu à connaître et à comprendre les conditions dans lesquelles avait eu lieu ce crime contre l'humanité. Aller « jusqu'au bout du Rwanda », selon le syntagme contenu dans le sous-titre du roman, signifie « ne rien laisser au hasard », « ne rien oublier » de cette période-là, qu'il s'agisse de bien ou de mal. Pour essayer de comprendre et d'éprouver les conditions dans lesquelles le destin de la population avait basculé et les sentiments des rescapés, elle donne la parole à tous. Le fait de ne pas privilégier une seule catégorie de personnages permet de saisir la complexité d'une telle situation et objective le jugement porté sur les coupables. Pour cela, la narratrice donne la parole aux victimes qui peuvent ainsi raconter leur souffrance, comme « la jeune Zaïroise qui ressemblait à une Tutsie » (p. 98), mais aussi aux bourreaux : « Froduard, le jeune paysan devenu meurtrier » (p. 115), en leur dédiant une sous-partie pour qu'ils racontent leurs histoires, telles qu'ils les ont vécues. Ce sont des histoires humaines à l'intérieur de l'Histoire connue de tous. Le genre oral est ainsi inscrit dans cette fiction écrite. La polyphonie du roman *L'Ombre d'Imana*, de Véronique Tadjo, se révèle dans le fait que les personnages eux-mêmes racontent les histoires de leurs vies avant le génocide, se remémorant le passé qui ne reviendra jamais, puisque le génocide s'apparente à un voyage sans retour. En effet, le présent est fait de doutes

et d'incertitudes concernant le passé, mais l'avenir n'est pas envisagé sous de meilleurs auspices. La phrase nominale qui clôt le roman : « Notre humanité en danger » (p. 133) révèle la crainte et le pessimisme de la narratrice non seulement vis-à-vis du Rwanda, mais aussi envers le monde en général.

L'élément fondamental qui permet de relier le passé au présent est la mémoire, car c'est elle qui permet aux personnages de raconter leurs terribles expériences. Dans le roman *Reine Pokou*, l'auteure essaye de remonter le temps afin d'analyser la psychologie de la reine et d'imaginer d'autres dénouements possibles pour cette légende. Le roman de Paulina Chiziane ne dissocie jamais présent et passé, car les proverbes et les contes font la liaison entre la culture traditionnelle du Mozambique et la vie des habitants pendant la guerre civile. Pour autant, les proverbes et les contes qui précèdent le texte proprement dit font partie de la tradition orale, située dans le passé, car l'oralité a précédé l'écriture. Cependant, il ne faudrait pas percevoir les proverbes et les contes comme une nostalgie par rapport à un passé idyllique, mais plutôt comme des enseignements d'hier, nécessaires aux personnages dans leur situation actuelle. Dans les trois romans, les identités des personnages sont « meurtrières », que ce soit dans la guerre civile du Mozambique, dans la guerre de succession dans *Reine Pokou*, ou dans le cas des Tutsis, tués par les Hutus. C'est l'identité des personnages qui provoque la haine des autres et par conséquent leur mort.

Dans ce chapitre, nous avons étudié les différentes manifestations de l'identité détruite ou l'effacement de l'identité causée par la guerre ou l'esclavage. Dans le chapitre suivant, nous allons aborder la fragmentation de l'identité, due, en grande partie, au cadre spatial dans lequel s'inscrivent les fictions.

II. L'Identité fragmentée

Peut-on sortir indemne lorsque l'on est confronté à d'autres cultures, que ce soit par imposition ou par choix ? Telle est la question posée par les écrivaines de la « migritude ». Jaques Chevrier explique la signification de ce néologisme :

C'est à ce système binaire de valeurs – sagesse et spiritualité africaines d'un côté, rationalité et efficacité occidentales de l'autre – que paraît mettre un terme une nouvelle génération d'écrivains et d'écrivaines, [...] au nombre desquels on rangera Calixthe Beyala [...] ou Fatou Diome [...]. À l'époque héroïque de la négritude, [...], a donc succédé un autre temps, le temps de la « migritude », un néologisme qui veut signifier que l'Afrique dont nous parlent les écrivains de cette génération n'a plus grand-chose à voir avec les préoccupations de leurs aînés³⁰⁴.

Pour Papa Samba Diop aussi, le roman africain contemporain se distingue de celui de la période de la négritude et il explique sa spécificité en ces termes :

[...] le roman subsaharien moderne n'est plus bâti sur un socle unique de connaissances africaines. Il lui arrive de revendiquer des mythologies d'obédiences diverses, quand ce n'est pas Beckett, Blanchot ou Derrida comme de possibles poéticiens de ses configurations nouvelles³⁰⁵.

L'écriture de la « migritude » se caractérise par l'oscillation entre deux lieux, entre deux espaces et elle est le résultat de la rencontre de plusieurs cultures en cohabitation. Elle marque la fin du mythe du retour au pays d'origine. En effet, le pays d'origine n'est plus idéalisé, mais au contraire, il est perçu d'une façon plus objective, car le contact avec l'Occident permet aux personnages de le percevoir tel qu'il est avec ses aspects positifs, mais aussi négatifs. L'analyse des membres de la famille, ainsi que leurs rapports entre eux est un des éléments qui dénote la fragmentation de l'identité.

1. La famille

L'anthropologue kenyan, Adepoju, propose une définition de la famille africaine, en ces termes :

³⁰⁴ Chevrier Jacques, *Littératures francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006, p. 159, 160.

³⁰⁵ Diop Papa Samba, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance » dans *Notre librairie. Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan indien*, n°166, juillet-septembre 2007, p.14.

La famille désigne chez les peuples africains un cercle de membres bien plus large que ce que le mot signifie dans son usage américano-européen [...]. Traditionnellement, la famille comprend les parents, les enfants, les grands-parents, les oncles et les tantes, les frères et les sœurs, [...]. Pour les peuples africains la famille typique comprend également les parents décédés³⁰⁶ [...].

Dans le même ordre d'idées, le psychologue camerounais Ferdinand Ezémbé pose ce constat concernant la spécificité de la famille africaine :

[...] par le jeu des multiples alliances symboliques et biologiques, personne ne peut dire où commence ni où se termine une famille³⁰⁷.

De cette façon, même si la famille est très étendue, on peut remarquer que l'influence de la figure paternelle est très forte dans les romans qui composent notre corpus, qu'elle soit présente ou absente.

Le père

L'identité passe aussi par les relations de parenté. En effet, ce sont les parents qui transmettent à leurs enfants des caractéristiques génétiques, les noms, leur éducation, entre autres. L'importance des parents est donc très grande. Dans de nombreuses sociétés africaines, comme en Côte d'Ivoire, par exemple, le fait de savoir qui sont les parents de quelqu'un est primordial. L'importance des ancêtres est attestée dans un court extrait d'Henriette Diabaté, placé dans la préface du roman *Loin de mon père*, de Véronique Tadjo :

[...] Tu diras qu'il vient de Siman. Alors il te demandera : "Qui est son ancêtre ?" [...] et tu lui diras : "Son ancêtre, c'est le vieux Assemian Eci". Il te dira alors : "Ne dis plus rien ; ce que tu as dit est exact" (p. 9).

Cette préface permet de comprendre le désir et le vrai besoin éprouvés par l'héroïne de connaître son père, afin de se connaître elle-même. Mais l'importance et la reconnaissance de son géniteur ne sont pas reconnues uniquement par la fille, mais par la société en général. En effet, lorsque Nina a présenté ses papiers d'identité au militaire à l'aéroport, « le visage de l'homme s'éclaira » (p. 17) du moment où il a su qui était son père. Sa « voix austère » initiale contraste avec l'expression de son « visage » (p. 17) au moment où il découvre l'identité du père de Nina. Le fait de connaître les ancêtres permet l'accès à la connaissance

³⁰⁶ Ocholla-Ayayo, « La famille africaine entre tradition et modernité », dans l'ouvrage collectif *La famille africaine, Politiques démographiques et développement*, dirigé par Adepouju Aderanti, karthala, 1999, p.85, 86.

³⁰⁷ Ezémbé Ferdinand, « Don et abandon des enfants en Afrique », article paru dans le site www.udmn.fr, consulté le 15.10.2014.

des enfants. Ceci atteste l'importance des liens familiaux dans les pays africains, car ce n'est pas le fait d'avoir présenté le passeport qui a rassuré le fonctionnaire, mais c'est le nom du père de Nina qui a enlevé toute méfiance qu'il pouvait avoir envers cette femme. Néanmoins, percevoir la personnalité et les agissements de son ascendant n'est plus possible de façon directe, car le docteur Kouadio a quitté le monde des vivants. Alors, Nina entreprend un voyage dans l'espace (vers la Côte d'Ivoire) et dans le temps, par les souvenirs qui surgissent pendant le voyage en avion : « Quand son père tomba malade, Nina voulut être à ses côtés. "Je vais bientôt revenir, papa, c'est décidé" » (p. 15).

Cependant, la vie en décida autrement et elle ne le reverra plus. À son décès, elle cherche à connaître les sentiments et la vie passée de son père, en essayant de lire les signes dans les objets qui lui avaient appartenu, mais elle n'est pas rassurée et se pose une question qui l'obsède : « Si elle était revenue auprès de son père, se serait-il confié à elle ? » (p. 51). Elle ne sait pas si elle doit se repentir de ne pas avoir entrepris le voyage vers l'Afrique du vivant de son père ou non. Alors, elle cherche des réponses pour apaiser son esprit. La perte de son père est l'occasion pour elle de se rendre compte qu'on connaît souvent de façon parcellaire les personnes de la famille avec lesquelles on vit ou on a vécu. Paradoxalement, c'est après la mort de son père qu'elle arrive à le connaître, à le comprendre et aussi à découvrir des secrets, comme l'existence des frères issus d'une relation extraconjugale. Mais, si elle n'était pas sûre que Koffi eût été réellement aussi le fils de son père, ses doutes se sont estompés lorsqu'elle l'a vu pour la première fois : « Elle vit alors qu'il ressemblait trait pour trait à son père. Mêmes grands yeux noirs, même ovale du visage, même air de famille » (p. 42). L'aspect physique du petit garçon ne permet plus de douter de l'identité de son père. Par un procédé de mise en abyme, la narratrice nous apprend que Nina lit les « Mémoires » (p. 48) de son père. Cependant, elle ne découvre pas beaucoup d'éléments à propos du passé de son géniteur. Ce court texte écrit à la troisième personne par son père, en parlant de lui-même, ne donne pas de détails concernant ses sentiments et décrit surtout sa vie scolaire, aussi bien en Côte d'Ivoire qu'en France. Le style est assez détaché, comme si quelqu'un d'autre parlait de lui. À la lecture de ses écrits, Nina se pose plus de questions qu'elle ne trouve de réponses et elle réfléchit : « Aucune émotion ne ressort de ce qu'il a écrit. [...] Pour qui et pourquoi écrivait-il ? » (p. 49). En effet, la lecture des Mémoires de son père ne lui a été d'aucun secours dans la connaissance posthume de son géniteur, mais au contraire, elle a suscité plus d'interrogations que de certitudes. L'absence du père coïncide avec la perte de points de référence face à son pays, la Côte d'Ivoire, qui n'est plus le même à cause de la guerre.

Parallèlement à la perte de son père, elle s'interroge : « Ai-je perdu vraiment mon pays ? » (p. 15).

Elle craint ainsi une double perte : celle de son géniteur (qui n'est plus) et celle de la terre de son enfance : la Côte d'Ivoire. Nina exprime une grande tendresse envers son père. Pendant une conversation téléphonique, quand il se dit « trop vieux » pour les femmes, elle lui rétorque : « Mais non, tu ne seras jamais trop vieux ! » (p. 24). L'utilisation de l'adverbe de temps « jamais » sert à abolir le temps qui passe et par conséquent la mort, qui arrive inévitablement. L'amour pour son père est éternel, et elle souhaiterait que la mort n'existe pas. Le sentiment de l'héroïne exprimé par la phrase : « Elle pensa qu'elle l'aimerait toujours », juste après l'enterrement de son père, traduit l'éternité qui contraste avec la vie, qui a une durée dans le temps. C'est comme si la mort n'avait pas d'importance, puisque l'amour de Nina continuerait toujours, malgré tout. Le roman se termine sur une note d'optimisme, concernant le père, puisqu'il suggère le grand pouvoir de l'amour, capable de vaincre la mort. Par ailleurs, le père est mort, mais son absence est compensée, d'une certaine manière, par la fratrie dont Nina ignorait l'existence. De façon indirecte, son père lui avait montré le chemin à suivre après sa mort. C'est ce qu'on peut en déduire d'après le syntagme : « Était-ce cela, l'héritage de son père ? » (p. 170). Le deuil de son père est l'occasion pour que Nina se rende compte de la valeur de la famille : « Elle qui croyait avoir tout perdu possédait à présent plus d'attaches qu'avant » (p. 170).

Un autre roman de la même auteure, qui montre l'influence du père envers les enfants, est *Ayanda, la petite fille qui ne voulait pas grandir*. Il s'agit d'un roman pour la jeunesse, dans lequel l'héroïne, traumatisée par la mort de son père pendant la guerre, veut pour cela rester éternellement une enfant, afin de ne pas éprouver la souffrance que la vie d'adulte comporte indubitablement. La figure paternelle est présentée comme un modèle à suivre, même si le géniteur n'est plus en vie. Dans les deux romans, le père est mort et l'héroïne ressent l'absence du père comme une perte, mais après une période de deuil et de doute, elle surmonte sa douleur pour continuer son chemin dans la vie. Le souvenir du père est primordial, car ce dernier sert de guide spirituel à l'héroïne, qu'elle soit une petite fille ou déjà une adulte.

Sous la plume de Fatou Diome, les relations entre les personnages représentant la figure paternelle et les autres sont souvent source de conflits. Le père est le guide qui montre le bon chemin aux enfants, ou du moins, ce qu'il croit être le bon chemin. Le père de « l'homme de

Barbès », dans le roman *Le Ventre de l'Atlantique*, employait une maxime pour encourager son fils à s'engager pour ses idées et ne pas baisser les bras face aux adversités inévitables de la vie : « N'oublie jamais, chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité. » (p.30). Ce mantra oriente « l'homme de Barbès », qui ne se décourage pas facilement : « Il avait vu certains de ses copains rentrer au village dans une boîte remplie de glace, tués par le tétanos, une fuite d'ammoniac ou écrasés sous quelques tonnes de riz, mais il avait tenu bon. Puis, un jour, ses parents avaient fait lire à l'instituteur une lettre venue de France » (p. 30). La répétition de l'encouragement de son géniteur a porté ses fruits, puisque son fils a atteint un objectif qui le remplissait de joie : aller travailler en France afin d'éloigner l'insupportable misère : « La pauvreté c'est la face visible de l'enfer, mieux vaut mourir que rester pauvre, disait-il » (p. 30). Mais, le bonheur et la réussite de « l'homme de Barbès » n'étaient qu'apparents, car il avait pris grand soin de ne pas partager avec ses concitoyens les moments difficiles et pénibles passés en France. Cependant le leitmotiv : « Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité » a une portée ambivalente. En effet, celui-ci signifie que l'on ne doit pas baisser les bras facilement en acceptant le destin tel qu'il se présente et que l'on doit lutter pour défendre ses idéaux. Mais lorsque le combat s'avère ardu et que l'on risque d'y laisser sa vie, alors il vaut mieux accepter son sort et se rendre à l'évidence. Le fait de suivre le précepte paternel coûte que coûte révèle une obéissance aveugle nuisible aux enfants. Moussa, un personnage du même roman, avait la même phrase comme devise, mais son acharnement à vaincre « la misère » (p. 95) lui a coûté la vie. En effet, il s'est rendu en France dans l'espoir de pouvoir donner une vie matérielle plus aisée à sa famille, mais il n'a connu que des échecs. Son père ne s'est pas montré compréhensif, mais au contraire, était « ivre de colère » (p. 98), car son fils ne lui a pas apporté la richesse qu'il attendait. En effet, le fait de partir en France ne pouvait signifier pour lui que richesse et bonheur et son fils l'avait déçu. En somme, l'incompréhension du père et « les soupirs culpabilisants » (p. 110) ont été la cause de sa mort dans « l'Atlantique » (p. 114). Indirectement, le père de Moussa a contribué à sa mort. Ce roman propose un autre exemple d'inflexibilité paternelle avec le père de Sankèle, la fiancée de l'instituteur. En effet, il avait pris la décision de marier sa fille à « l'homme de Barbès » (p. 128) et en choisissant un gendre qui travaillait en France, il entendait assurer l'aisance économique de sa fille, mais aussi la sienne : « Ton fiancé s'en va mais, un jour, il t'emmènera avec lui en France, pour notre bien à tous » (p. 128). Comme sa fille ne voulait pas abdiquer de son amour pour monsieur Ndétare, elle a décidé de devenir « fille mère » (p. 130). Elle comptait de cette façon imposer ses volontés à son père.

Néanmoins, la fierté de son géniteur l'empêchait d'accepter cette situation qui sortait de la norme. Après avoir dit à sa femme : « Un enfant illégitime ne peut grandir sous mon toit » (p. 134), il a mis le corps du nouveau-né « au fond de l'Atlantique » (p. 134). Et sa fille, Sankèle, a dû s'enfuir pour ne pas être victime de « la charia » (p. 130). Les deux victimes mortes dans l'Atlantique (Moussa et le fils de Sankèle) représentent les esclaves de jadis qui n'ont pas supporté la traversée et qui ont laissé leur vie dans l'océan. Même longtemps après la fin de la traite transatlantique, l'océan Atlantique n'a pas fini de faire des victimes et continue à remplir son « ventre », comme le suggère le titre du roman, et à engloutir des innocents. La responsabilité des pères dans la mort des enfants est indéniable. En défendant leur fierté coûte que coûte, ils ont provoqué la mort de leurs descendants.

Cette thématique est également illustrée dans *Kétala*³⁰⁸, un autre roman de Fatou Diome. Le Chasseur raconte à l'assemblée des objets que le personnage masculin qui deviendra le père de Mémoria se montre pressé d'avoir une descendance. Ainsi, promet-il : « Quand mon fils naîtra, ce n'est pas un mouton, mais un bœuf que j'immolerai. » (p. 37). Il « espérait un garçon » (p. 37), sûrement pour que son nom vive le plus longtemps, car les noms sont transmis par les garçons de génération en génération. Mais le fait que son premier enfant soit une fille, Mémoria, ne lui a pas empêché de vouloir fêter l'événement, comme il l'affirme devant ses amis : « Je vais quand même tuer un bœuf » (p. 37). La conjonction de subordination « quand même » nous fait comprendre qu'il aurait préféré avoir un garçon, mais une fille en bonne santé lui fait plaisir malgré tout. Le père de Mémoria joue également un rôle important dans ce roman ; il se sent concerné par les études et la réussite de sa fille, car « le jour où elle alla s'inscrire pour la première fois au lycée Kennedy » (p. 53, 54), il lui fait cadeau d'une montre. C'est la Montre qui relate ce fait marquant de la vie de Mémoria : le passage de l'école au lycée. La Montre offerte par le père, destinée à « sonner les heures importantes de sa vie » (p. 53), est l'objet idéal pour symboliser le temps qui passe. En somme, le père lui a fait don de la vie, mais la montre, en mesurant « le temps » (p. 54), rappelle le caractère cyclique de l'existence, qui passe des parents aux enfants. En offrant ce cadeau à sa fille, on peut supposer qu'il espérait qu'elle en fasse autant à ses futurs enfants.

Le rôle du père se manifeste dans un autre moment crucial de la vie de la jeune Mémoria, la fin des études secondaires, comme on peut lire dans ce syntagme : « C'est après avoir obtenu

³⁰⁸ *Kétala* signifie la tradition de partager les objets du défunt, selon la tradition musulmane. Dans ce roman, Fatou Diome réfléchit aux relations familiales, ainsi qu'au sens de certaines traditions africaines et les répercussions qu'elles peuvent avoir chez les personnages.

son bac » que « son père trouva qu'il était temps pour lui d'avoir enfin un gendre » (p. 64). Le point de vue est incontestablement celui du père. Sa préoccupation était liée à la fuite du temps : « un notable de son rang ne pouvait décemment laisser l'aînée de ses enfants devenir une vieille fille » (p. 64). Son discours reflète le sens de la responsabilité du mariage de sa fille. Cependant sa motivation n'est pas de rendre sa fille heureuse, mais reflète plutôt la crainte de la désapprobation sociale, renforcée par l'adverbe « décemment » (p. 64). Son désir de réussite parmi ses semblables passe par une certaine forme de marchandisation de sa fille, comme l'on peut déduire du syntagme : « Il manquait beaucoup de choses dans le pays, mais certainement pas de fils de bonne famille, dignes d'honorer sa ravissante perle » (p. 64). Le nom commun « perle », sous lequel il désignait sa fille, fait songer à un objet précieux qu'il voudrait vendre à quelqu'un, mais surtout à une personne aisée qui puisse donner le prix demandé. En ayant songé à un « neveu, vu en de rares occasions » (p. 65), il a pensé qu'il ne pouvait pas trouver mieux : « il a tout pour lui : l'éducation, l'argent, bref, un avenir brillant pour notre fille, nous devons l'inviter et discuter avec ses parents » (p. 66). On peut noter qu'il a mentionné « ses parents » et pas le futur mari, ce qui amène à la conclusion que le choix de l'alliance est une prérogative parentale. Face à la réticence de sa fille concernant le mariage avec le jeune inconnu, on perçoit le tempérament autoritaire du père, à travers l'ultimatum qu'il a lancé à Mémoria : « Ou tu te maries, ou tu quittes ma maison » (p.70). La conjonction de coordination « ou », qui pose une alternative, n'est qu'un ordre déguisé. Mémoria, n'ayant pas d'activité salariée, n'avait pas vraiment d'alternative et devait accepter le mariage.

Un autre personnage évoque aussi les relations conflictuelles entre le père et la fille, cette fois-ci, pendant l'enfance. En effet, la Montre rappelle que Mémoria, quand elle était une petite fille, « arrivait à détester son père, surtout le soir, se demandant pourquoi il avait le droit de dormir avec sa maman dans la chambre embaumée et pas elle » (p. 83). Le père représente pour elle l'intrus qui l'empêche de profiter des câlins de sa mère. La fille voudrait s'identifier à sa mère pour bénéficier des attentions de son père, ce qui signifie qu'un des personnages n'a pas sa place dans cette triade. Cette attitude rappelle le complexe d'Œdipe, à la différence qu'il ne s'agit pas d'un garçon qui rêve d'éliminer le père, mais d'une fille.

Pendant toute sa vie, le père de Mémoria a fait preuve d'égoïsme par ses attitudes envers sa fille et son comportement à son égard n'a pas changé même lorsque Mémoria est atteinte de

maladie incurable. En effet quand Mémoria revient dans sa terre natale, épuisée et malade, son père lance un ultimatum, une fois de plus, ce qui augmente la peine infinie de l'héroïne :

Cette maladie n'infecte que les dégénérés qui mènent une vie dissolue. Tu ne l'aurais jamais attrapée si tu t'étais bien comportée là-bas. [...] Dorénavant, je t'interdis tout contact avec ma famille et tous ceux qui obéissent à ma loi se tiennent pour dit (p. 267).

En somme, le père de Mémoria continue à exercer son autorité sur elle, alors qu'elle n'est plus une jeune fille, mais une femme mariée. L'emploi du vocable « loi » confère une autorité démesurée à ce personnage, autorité attribuée par lui-même, qui se permet de diriger et de juger les autres comme s'il n'avait rien à se reprocher. Le père de Tamsir fait aussi preuve de tyrannie. C'est la statue, appelée Coumba Djiguène, qui raconte à l'assemblée des objets que le père de Tamsir, « militaire de carrière », « désespérait d'avoir un enfant mâle » (p. 98) et avait des projets pour son cadet : il « attendait de son fils qu'il le secondât dans la fondation d'une nouvelle légende familiale » (p. 98). Mais son descendant ne correspondait pas à ses souhaits : « Ce qui chagrinait l'officier par-dessus tout, c'était de voir son unique fils, de plus en plus efféminé, fréquentant des garçons de mauvaise réputation. Refusant d'admettre son homosexualité, il le fit interner dans un hôpital militaire » (p. 99). Le fait d'obliger Tamsir à se soumettre à un traitement médical prouve que son père associe l'homosexualité à une infirmité, comme si tout comportement qui sort des normes courantes devait être considéré comme découlant d'un état pathologique. D'autres mots appartenant au champ lexical de la maladie, comme « traitement de choc », signifient que son père croit que l'homosexualité peut se soigner, à l'instar d'une maladie, et que son fils pourrait aimer les femmes, une fois guéri. Sa supposée maladie est perçue comme ayant été provoquée par un élément étranger perturbateur : « le psychologue s'avoua incapable d'extirper le diable supposé l'habiter » (p. 99). L'allusion au « diable » présuppose un personnage possédé par un être maléfique. Il faudrait donc l'exorciser pour libérer le mal et retrouver la normalité. Dans de cas semblables, on peut avoir recours aux prêtres ou aux sorciers. En Afrique, il est courant d'attribuer à autrui la raison de certaines maladies ou des comportements jugés étranges. L'élément perturbateur serait toujours un élément qui viendrait de l'extérieur provoquant un déséquilibre néfaste au corps de celui qui en est atteint. Le « diable » est dans le corps de Tamsir, parce qu'en ayant des relations charnelles avec des personnes du même sexe, il ne respecte pas la religion. Le diable est le symbole du mal et est responsable des comportements qui ne sont pas couramment admis. Ayant un fort caractère, le père de Tamsir agit de façon égoïste avec son fils, car il ne se préoccupe pas des volontés de ce dernier. Il a idéalisé son fils comme la

projection de lui-même dans l'avenir et ne se soucie absolument pas de l'individualité et des limites de Tamsir : « Crois-moi, fiston, lui dit-il, méprisant, tu ne seras pas un castrat mais un Castro, je ferai de toi un vrai soldat, bien viril, tu verras » (p.99). L'utilisation des paires minimales « castra, Castro » contribue à rendre l'opposition plus grande entre le comportement actuel de Tamsir et celui que son père espère pour lui à l'avenir. En poursuivant ses idées, il le force à intégrer l'armée, où il devient « la victime expiatoire » (p. 101), subissant de nombreux viols de la part des « sous-officiers » (p. 101). Avec tous les malheurs que son père lui a fait endurer, on ne s'étonne pas que Tamsir souhaite la mort de son géniteur et qu'il utilise l'adjectif dépréciatif « salaud » (p. 107) quand il en parle avec son ami, Makhou. Et lorsque son père « se jeta sur lui » (p. 108), Tamsir, en légitime défense, « lui assena un violent coup sur la tête » (p. 108). Mais Tamsir pourra exprimer l'amour filial envers son père, malgré tout, beaucoup plus tard dans le roman, car son géniteur est devenu amnésique à la suite du « coup sur la tête ». Cette nouvelle situation a changé leurs rapports : « ce père autoritaire, sans pitié, cet officier, désormais sans galon, qu'il avait tant détesté, n'était plus qu'un être fragile, une enveloppe humaine vidée de son arrogance » (p. 123). Cette réconciliation, même si elle a lieu dans des circonstances spéciales, signifie une liaison avec ses origines. Le père est le seul lien qui relie Tamsir à son pays natal, et le fait de s'occuper de son géniteur lui permet de se sentir moins en exil !

La figure paternelle peut aussi être représentée par le grand-père qui a une fonction plus traditionnelle. Dans le même roman, la reconstitution de la vie passée de Mémoria ne serait pas possible sans évoquer ses ancêtres, car ils se trouvent à l'origine même de sa vie. C'est pourquoi le Chasseur, à la manière d'un griot, rappelle son grand-père,

[...] agriculteur robuste, un chasseur dont la renommée dépasse sa contrée. On dit que son pas ne froissait pas l'herbe de la savane, quand il était à l'affût. On dit aussi que sa vue hypnotisait les lions, que sa femme avait inventé mille et une manières de cuisiner le gibier qu'il lui rapportait à profusion (p. 35).

L'anaphore « On dit » et la phrase « C'était il y a bien longtemps » (p. 35) font songer à un conte, à une histoire rapportée. Le grand-père est décrit comme un héros légendaire, dont les faits ne sont pas vraiment attestés. Sa supériorité envers les animaux, du fait de pouvoir hypnotiser les lions, les rois des animaux, fait de lui un être spécial, suscitant le respect et la crainte. Le lion se trouve parmi les symboles du Sénégal, faisant partie, avec le baobab, des armoiries de ce pays subsaharien. Ainsi, l'identité de Mémoria, en tant que Sénégalaise, est

renforcée par l'importance et le pouvoir de son grand-père. Dans les paroles de l'hymne sénégalais, écrites par Senghor, les références au lion apparaissent dans deux vers, afin d'encourager les hommes à défendre leur pays courageusement :

« *Le lion a rugi*
[...]
Sénégal toi le fils de l'écume du lion
[...] ».

Le Chasseur, en racontant l'histoire de l'ancêtre de Mémoria rappelle également les traditions existantes en ce temps-là, avant la « télévision » (p. 36), selon lesquelles les gens se réunissaient et n'étaient pas encore « cloisonnés dans leurs demeures, séparés les uns des autres » (p. 36).

Si l'importance du père est capitale, qu'elle soit bénéfique ou maléfique, son absence dans les romans représente la perte de repères des personnages orphelins.

L'absence paternelle

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Salie, l'héroïne est rejetée de presque tous les habitants de l'île de Niodior, non pas à cause de son personnage, mais parce que les gens ignorent l'identité du père. Ils expliquent leur rejet et leur méfiance en ces termes : « Cette étrangère a sans doute un pouvoir occulte. Après tout que savons-nous de son père ? » (p. 78). L'absence du père lui cause beaucoup de torts ; les autres enfants la provoquent, ce qui déclenche des affrontements. Mais monsieur Ndétare (l'instituteur) lui explique la signification de son nom, ce qui la rend plus confiante. Quand il lui a dit que son nom signifie « dignité », l'attitude de l'héroïne change : « Pour la première fois j'étais fière de mon nom » (p. 78).

L'absence du père est encore plus marquée dans le roman *Tels des astres éteints*, de Léonora Miano. La jeune Amandla a été élevée uniquement par sa mère, et « n'avait pas connu son père » (p. 78). La mère de la jeune fille lui explique l'importance de la femme dans les sociétés africaines de jadis : « D'après elle, les cultures subsahariennes avaient toujours valorisé les femmes, ne les écartant pas des plus hautes fonctions. » (p. 78). L'absence du père servirait à donner plus d'importance à la mère, porteuse de vie, et à lui redonner le statut qu'elle avait perdu suite à l'influence du colonialisme. La mère d'Amandla lui explique les raisons du pouvoir des hommes au détriment de celui des femmes :

Si l'honneur des femmes y était désormais bafoué, c'était parce que les hommes subsahariens avaient eu la faiblesse de vouloir imiter les Babyloniens. Ils avaient ouvert la porte au patriarcat qui, [...] était un système inconnu des Kémites (p. 78).

Le père d'Amok, un autre personnage du même roman, n'était pas absent physiquement, mais comme il n'avait pas été un bon exemple pour ses enfants, car il frappait sa mère, son fils ne pouvait pas l'aimer : « Les années passant, Amok avait nourri une détestation féroce pour l'amour de son père » (p. 33). Même si son père n'exerçait sa violence que sur sa mère, Amok et sa sœur le craignaient et ne pouvaient pas l'aimer. Cette absence d'amour due au mauvais comportement du père entraînera des conséquences sérieuses dans la vie d'adulte d'Amok. En effet, lorsqu'il sera avec sa fiancée, Amandla, il aura des difficultés d'ordre sexuel, lui empêchant d'avoir des relations intimes satisfaisantes. Ce problème physique est une manifestation de sa peur et du refus inconscient de devenir père à son tour afin de ne pas reproduire le schéma de violence dont il a été le témoin impuissant pendant son enfance :

La plupart du temps, Amok n'arrivait pas à maintenir son érection, restait en berne, comme confronté à une bataille perdue d'avance, se retirait, flasque, le visage défait (p. 303).

Nous avons vu que la figure du père est importante dans les romans mentionnés. Il exerce une influence certaine dans les décisions des enfants et leur vie. Les enfants ne sont pas indifférents aux avis de leur père, que ce soit par l'acceptation ou par le rejet. La transmission de leurs idées directrices peut se faire par une phrase qui accompagne les enfants même lorsqu'ils ne sont pas présents, comme le leitmotiv : « Chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité », qui apparaît dans le roman *Le Ventre de l'Atlantique*. Les pères entendent tracer une voie que les enfants doivent suivre et le plus souvent au détriment de leur volonté. Les enfants se conforment aux idées du père sans forcément les comprendre ou partager ; ils sont en quelque sorte le prolongement de leurs ascendants et ils agissent comme les pères auraient aimé agir. Dans la plupart des cas, ceci représente un fardeau pour les enfants, qui prennent des décisions sans trop réfléchir ou, pire encore, au détriment de leur vie, comme le jeune Moussa, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, qui a perdu la vie pour vouloir suivre à tout prix la devise paternelle. Pour ce qui est des personnages féminins, ils sont en contradiction avec les pères, à cause des mariages imposés par ceux derniers, ce qui conduit également au malheur des filles et parfois aussi à celui des maris ou des fiancés, comme dans *Kétala* et *Le Ventre de l'Atlantique*. Ainsi, les conflits avec la figure parentale pourraient signifier le rejet de l'obéissance aveugle à une autorité qui ne se soucie pas souvent de leur

progéniture, mais qui fait preuve, au contraire, d'un égoïsme certain. La problématique des mariages imposés par les parents, surtout les pères, inquiète les autorités des pays africains, conduisant l'État à prendre des mesures de dissuasion. C'est ainsi que la Côte d'Ivoire a réagi en ayant emprisonné un père « coupable d'avoir marié sa fille de 11 ans³⁰⁹ [...] ». De cette façon, les lois essayent de limiter les dégâts causés par des pratiques au sein des sociétés qui ont évolué et qui ne fonctionnent plus comme autrefois.

Dans plusieurs romans, la figure paternelle n'est guère valorisante à l'exception de *Loin de mon père*, de Véronique Tadjo. En effet, dans cette fiction, Nina manifeste une grande souffrance face à la perte de son géniteur. Même si elle se rend compte qu'elle ne connaissait pas de nombreuses facettes de son ascendant et si elle ignorait la vie parallèle de son père, qui ne lui avait jamais avoué l'existence de frères et sœurs, la phrase qui clôture le roman explicite son attachement inconditionnel : « Elle pensa qu'elle l'aimerait toujours » (p. 189).

On peut en conclure que le refus d'accepter l'autorité des pères ou l'absence physique de ceux-ci symbolise le désir de l'affirmation de l'identité des enfants, qui ne s'expriment qu'en dehors de leurs géniteurs. La figure paternelle serait une entrave à leur liberté. En élargissant ce concept, on pourrait interpréter la difficulté de communication avec les pères ou leur absence comme une allégorie, dans laquelle les enfants seraient les nations africaines en quête de leur identité et les pères représenteraient les pays colonisateurs.

Les représentations maternelles

Dans l'ordre des sociétés anciennes africaines, le pouvoir était matriarcal, ce qui confirme l'importance du rôle de la mère. On peut évoquer les travaux du juriste suisse, Johann Jakob Bachofen, qui démontre la relation entre le pouvoir domestique et politique en rapport avec la mère. Ainsi, le matriarcat aurait précédé le patriarcat. Le matriarcat est un « régime d'organisation sociale dans lequel la femme joue un rôle politique prépondérant³¹⁰ ».

C'est la mère qui sert de gardienne des traditions et les transmet de génération en génération. Ainsi, dans *Nikette, uma história de poligamia*, la mère de l'héroïne se sent coupable de ne pas avoir expliqué à sa fille l'importance de ne pas manger le gésier de poulet, pour le laisser aux hommes, comme il est prescrit dans les traditions. Mais nous pouvons aussi penser que

³⁰⁹ Article paru dans le journal *Direct Matin*, du 23 octobre 2014, sous le titre « Côte d'Ivoire : une prison requise pour mariage forcé ».

³¹⁰ Selon le dictionnaire Larousse de la langue française.

cet oubli n'en est peut-être pas un, et que la mère aurait aimé supprimer ce rituel, qui donne la priorité à l'homme, car il fait de lui un être supérieur, sans raison. De cette façon, la fonction de la mère serait de rééquilibrer le pouvoir en le distribuant aussi aux femmes. En revanche, dans *Kétala*, de Fatou Diome, la mère de Mémoria semble se conformer davantage aux traditions. Elle se réjouit de voir sa fille grandir et s'épanouir après leur emménagement dans la ville de Dakar :

Bientôt ses camarades du lycée Kennedy répandirent leurs rires innocents, pleins de promesses, dans le salon familial. Ensemble ils dévoraient leur goûter en plaisantant, sous le regard bienveillant de la mère heureuse de voir sa fille si bien acceptée par les enfants de la bourgeoisie locale (p. 41).

Alors que tous les membres de la famille s'adaptent vite à la vie citadine après leur départ de la campagne, la mère conserve ses habits traditionnels et adopte les mêmes attitudes qu'à la campagne :

Au lieu de payer un coursier ou de prendre un taxi, la mère de Mémoria rentrait toujours du Marché Sandaga, sa calebasse bien remplie en équilibre sur sa tête (p. 42).

Même si elle essaie de ressembler à ses nouvelles voisines, elle n'y arrive pas et semble toujours décalée. Ses vêtements et son maquillage ne changent pas son apparence pour en faire une femme de la ville :

Ses bijoux clinquants, ses chaussures bruyantes, ses boubous aux broderies criardes et son vernis-tapin, au lieu de la rapprocher des citadines, la distinguait de celles-ci (p. 42).

Dans son aspect extérieur et dans son intérieur, elle reste ce qu'elle avait toujours été : une campagnarde avec ses coutumes. C'est pour cette raison qu'elle est le membre de la famille amené à transmettre le plus facilement les habitudes, de génération en génération. En tant que femme au foyer, elle passe beaucoup plus de temps avec les enfants pour leur transmettre son savoir. Malgré le fait que les deux parents de Mémoria soient d'accord sur le choix de leur futur gendre, Makhou, l'attitude du père diffère de celle de la mère. En effet, celle-ci, sans faire preuve d'agressivité, démontre une persévérance certaine et, diplomatiquement, montre le chemin à suivre. Sa méthode pour convaincre sa fille d'accepter le mariage s'inscrit dans la durée. Grâce à « la supplique permanente de sa mère », Mémoria arrête « sa rébellion » et « convola en justes noces » (p. 71). En fait, elle se montre plus discrète, mais atteint, malgré tout, ses objectifs ! À l'occasion du mariage de Mémoria, sa mère « avait tenu à lui confectionner un très beau bethio » (p. 77). En lui faisant cadeau de ce « petit pagne coquin »

(p.76), elle songe à la sexualité de sa fille, dans le but de lui offrir une grande descendance : « Heureuse, la mère qui voit sa fille la dépasser d'une tête : grandis, grandis bien ma fille, soit plus grande que maman et sois plus fertile... » (p. 46). Le désir de fertilité apparaît, dans l'Afrique traditionnelle, pour perpétuer le peuple et suivre également les préceptes religieux, selon lesquels les enfants sont des cadeaux de Dieu et naissent selon Sa volonté. Cependant, le narrateur ou la narratrice du roman *Kétala* y recèle un objectif plus pragmatique : les enfants devraient aider les parents dans leurs vieux jours, donc ce désir d'avoir des enfants ne serait pas désintéressé. Et lorsque sa fille veut saisir l'opportunité « d'une visite de sa mère pour lui faire part de son désarroi » (p. 79) d'épouse délaissée, sa génitrice ne donne pas de signes de sensibilité ni d'empathie, car elle se montre « plus préoccupée par le qu'en-dira-t-on que par le bonheur de sa fille » (p. 79). Plus tard, quand Mémoria vivra en France avec son mari, sa mère affichera sa vanité devant les autres femmes. Le Collier de perles imagine sa façon de se vanter : « Ma fille est en Frâânce avec son mari. » (p. 167). L'orthographe du nom propre « France », ainsi modifiée, donne l'idée de la prononciation de cette femme illettrée, imaginant que la France représente le paradis terrestre. La satisfaction qu'elle éprouve par le fait que sa fille soit à l'étranger, n'est pas pour la fille, mais pour elle-même. Comme dit le Collier de perles, en guise de maxime : « Quand fille brille, mère étincelle. » (p. 167). La Montre rappelle l'enfance de Mémoria, « lorsqu'elle veillait, blottie contre sa mère, elle priait pour retarder l'heure » de la fin des câlins maternels, où sa mère se rendait à la chambre matrimoniale. C'était donc un souvenir d'enfance doux, mais amer en même temps, car elle devait partager sa mère avec son père, alors qu'elle aurait aimé l'avoir pour elle exclusivement. Vers la fin de sa vie, quand Mémoria revient au pays, à l'annonce de sa maladie, elle a une surprise désagréable : « Le dégoût se lisait sur les visages, même sur celui de sa mère. » (p. 267). Celle qui lui avait donné la vie ne l'a pas consolée dans un moment crucial de sa vie, le dernier.

En somme, la mère de Mémoria lui a donné de l'amour pendant l'enfance, mais plus tard, à l'adolescence et à l'âge adulte, elle a pris une attitude détachée et n'a plus soutenu sa fille dans les épreuves de sa vie. En présentant la mère comme un être égoïste et intéressé, l'auteure du roman *Kétala* opère une déconstruction du mythe de la famille africaine aimante et soudée dans les différents moments de la vie. Contrairement à la mère de Mémoria, issue de la campagne, la mère de Makhou, le mari de Mémoria, est une femme de la capitale sénégalaise, exerçant le métier de médecin « à la célèbre clinique Hubert de Dakar » (p. 65).

On remarque que, dans le cas de Makhou, c'est la mère qui prend l'initiative du mariage de son fils, alors que pour Mémoria, la décision appartient au père. Pendant un entretien avec le père de Mémoria, « sa cousine lui confia qu'elle désespérait de voir son unique fils marié ; elle craignait même, disait-elle, de ne jamais goûter la joie d'être grand-mère » (p. 65). À la fin de la vie de sa belle-fille malade du sida, elle se rend dans sa chambre « uniquement pour les piqûres et les régulières prises de médicaments » (p. 270, 271), mais elle la soigne juste pour faire plaisir à son fils. Son attitude ne diffère pas de celle de la mère de Mémoria dans le sens où les traditions sont plus importantes que les sentiments. C'est elle qui rappelle la tradition du Kétala à son fils, rongé par la culpabilité et la tristesse : « Makhou, l'imam est arrivé. Tout le monde est là, ces garçons vont porter toutes les affaires de ton épouse devant l'assistance, mais on a besoin de toi pour procéder au Kétala. » (p. 280). Cependant, Makhou refuse la dispersion des objets ayant appartenu à son épouse. Sa mère « pensa à un psychologue : son fils avait certainement subi un choc émotionnel dû à la perte de sa jeune et belle épouse » (p. 284, 285). L'attitude globale de sa mère prouve l'incompréhension des sentiments de son fils. Elle associe son comportement à un état maladif, comme le père de Tamsir le fait pour l'homosexualité de son fils. La mère de Makhou voudrait que son fils suive les traditions sans protester, alors qu'il est submergé par « la noyade mélancolique » (p. 285). À ce propos, on peut songer aux études de Freud, pour qui une des fonctions de la manie serait de lutter contre la mélancolie :

On sait qu'il y a des individus dont l'état affectif général oscille d'une façon périodique, [...]. Ces oscillations présentent d'ailleurs des amplitudes très variées, depuis les plus insignifiantes, à peine perceptibles, jusqu'aux plus extrêmes, comme des cas de mélancolie et de manie, états excessivement pénibles et sources de grandes perturbations dans la vie des personnes qui en sont atteintes³¹¹.

La mélancolie se produit dans de nombreux cas suite à un deuil, qui est expliqué par Freud en ces termes :

Le deuil est régulièrement la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction mise à sa place, la patrie, la liberté, un idéal, etc³¹².

En effet la mélancolie de Makhou apparaît comme conséquence d'une perte, celle de l'être aimé, Mémoria.

³¹¹ Freud Sigmund, *Essais de Psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Madame Edouard Marty, Gallimard, 1952, p.157.

³¹² Freud Sigmund, *Métopsychoanalyse*, traduction revue et corrigée par Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, Paris, Gallimard, 1968, p.146.

L'incompréhension de la mère concernant la grande tristesse de Makhou est due à son comportement égoïste, qui met ses désirs avant ceux de son fils ! Mais toutes les mères n'ont pas le même comportement dans ce roman, car la mère de Tamsir, l'ami intime de Makhou, fait preuve d'un grand amour envers son fils et estime qu'il ne serait pas bon qu'il rentre dans l'armée comme le veut son mari. Son amour protecteur pour Tamsir est perceptible dans cette supplique à son époux : « Non, pas l'armée, pas mon fils, mon unique fils » (p. 99). On peut noter qu'elle emploie l'adjectif possessif « mon », au lieu de « notre » à deux reprises pour faire allusion à Tamsir. C'est une marque de son amour pour son fils et de son désir de protection envers lui. Mais, il lui reproche : « Tu l'as trop cuvé, ce bon à rien » (p. 99). Des deux parents, elle est la seule à l'aimer, car son mari traite son fils comme un étranger. C'est aussi à l'occasion de la mort de sa mère qu'il a pu échapper au « calvaire » (p. 102) qu'il avait enduré dans l'armée, en s'enfuyant. Le nom commun « calvaire » évoque la souffrance du Christ, à la différence que c'est la mort de la mère qui lui permet le salut. Plus tard, au moment où la Gambie était en guerre, Tamsir a voulu profiter de ce moment malheureux pour accomplir un de ses souhaits les plus importants :

Sur une table basse, il saisit l'objet de son déplacement : la statue préférée de sa défunte mère, qu'il voulait garder en souvenir (p. 107, 108).

En effet, lors de sa fugue, il n'avait rien pu emporter, car, en priorité, il devait sauver sa vie, mais dans son cœur, il lui manquait un objet ayant appartenu à celle qui l'avait enfanté : sa mère. La statue fonctionne comme un objet transitionnel permettant le transfert freudien, selon lequel l'individu déplace l'affection d'une représentation (en ce cas, la mère) à une autre (la statue). Néanmoins, dans le cas présent, la fonction de cet objet sera encore plus étendue, car non seulement elle permet à Tamsir d'être en contact avec sa mère, à travers la statue qu'elle possédait, mais elle va aussi lui servir d'arme de défense. Au moment où il s'apprêtait à quitter la maison familiale, son père, « tel un lutteur traditionnel, se jeta sur lui, le ceintura pour tenter de le terrasser » (p. 108). Alors, son fils n'a pas hésité : « Tamsir lui assena un violent coup sur la tête, avec la lourde statue » (p. 108). C'est la statue, elle-même, appelée Coumba Djiguène, qui raconte cet épisode aux autres objets dans ce roman, et la Montre l'accuse d'avoir été « coupable de meurtre » (p. 109). C'est l'expression du complexe d'Œdipe revue par ce roman africain, dans lequel le fils tue son père (quoiqu'on verra plus tard dans le roman que le père n'a pas été tué), avec l'aide de la mère. On pourrait penser que l'âme de la mère serait réincarnée dans la statue et continuerait de cette façon à protéger son fils chéri. La statue possède une double fonction : la mère, en assommant le père, par le biais

de la statue, se venge également de son mari. Ce dernier ne tenait pas compte de ses idées, se comportant comme un maître absolu, lorsqu'elle s'était manifestée contre l'enrôlement de son fils dans l'armée : « Tais-toi ! Hurla l'officier en giflant sa femme » (p. 99).

Dans le roman *Loin de mon père*, la mère de l'héroïne est déjà décédée, ce qui fait que le lecteur connaît son portrait physique et psychologique à travers le point de vue de Nina, lorsqu'elle évoque les souvenirs de son enfance. Pendant le deuil de son père, sa fille, Nina, se rappelle également sa mère :

Dans ses souvenirs, sa mère portait toujours la même robe aux motifs géométriques, sa préférée (p. 136).

L'adverbe « toujours », employé aussi dans le syntagme « Dans ses souvenirs, sa mère avait toujours la quarantaine » (p. 136), a pour but de figer le temps, car Nina aimerait que le temps se soit arrêté pendant que ses parents étaient encore en vie, pour pouvoir continuer à leur parler et à leur poser des questions, lesquelles ne pourraient désormais obtenir de réponse. Elle aurait aimé savoir si sa mère avait été heureuse, car elle ne savait pas pour quelle raison « elle avait continué à jouer au piano. Pour effacer la tristesse ? » (p. 139). Alors, elle envisage plusieurs possibilités, et les verbes au conditionnel traduisent les différentes hypothèses de réactions que sa mère aurait pu avoir face au « chaos » (p. 138) provoqué par la guerre en Côte d'Ivoire : « Elle aurait appelé Nina » (p. 138). Et elle imagine la suite : « Et sa fille lui aurait répondu pour la rassurer, [...] » (p. 138). Ce procédé romanesque de « flash-back » ressemble à ce qui se fait souvent dans l'art cinématographique, qui consiste à retourner en arrière et montrer une scène qui s'est passée ou qui aurait pu se passer. C'est une parenthèse dans le temps du récit. Le narrateur arrête le temps, en quelque sorte, comme aurait aimé le faire Nina. Consciente de l'impossibilité de rattraper le temps, « elle regrettait de n'avoir fait aucun effort » (p. 144), de ne pas avoir cherché à communiquer davantage avec sa mère. La mort était arrivée sans crier gare, ayant emporté les secrets de sa mère sans qu'elle puisse les découvrir. Mais, à présent, elle a la sensation que sa mère est encore là, car « il lui arrivait encore d'entendre des notes de musique s'échapper du studio » (p. 146). Cependant, lorsque sa mère était encore en vie, ses sentiments envers elle étaient ambivalents :

Pendant longtemps, Nina avait accusé sa mère de tous les maux. Elle lui avait même reproché la couleur de sa peau. Son désarroi la gênait, faisait de l'ombre à sa jeunesse. Selon les lois de l'existence, c'était elle qui avait besoin de sa mère et non le contraire. Elle n'était pas là pour divertir ses parents. Nina réalisait combien elle s'était trompée (p. 136).

Ces réflexions prouvent la différence entre le jugement de sa mère dans sa jeunesse et l'appréciation de la femme mûre que Nina est devenue entretemps, faisant preuve de plus d'empathie et de compréhension. C'est à sa mère qu'elle doit son métissage, cette différence dont elle se rend compte dans ses jeunes années, à cause des railleries des autres enfants : « "[...] toi, tu n'es pas une vraie Africaine " » (p. 126). Alors, très tôt surgit en elle une question fondamentale : « Être métisse, est-ce avoir la mauvaise ou la bonne couleur de peau ? » (p. 126). La couleur, une des caractéristiques de son physique, trahit ses origines européennes dont elle n'est pas fière, en particulier lorsqu'elle se trouve en Afrique. Ainsi, la mère apparaît comme coupable de sa double identité et c'est elle qui ne lui permet pas d'être une Africaine à part entière.

Dans *Aldeia de Deus*, roman de l'Angolaise Lueji Dharma, la mère, génitrice, est absente, mais l'ange Lueji la remplace dans le sens où elle se comporte comme une mère en ne voulant que le bien de sa protégée, la jeune Lueji. Comme l'ange raconte dans un chapitre où il est également le narrateur :

Nós, os anjos da guarda, somos nomeados no nascimento de cada criança, e acompanhamo-la no seu percurso até ao dia da sua morte³¹³ » (p. 15).

À l'instar d'une mère, l'ange est présent dès la naissance de l'être protégé et veille sur lui. L'ange Lueji se rend compte que Lueji s'est éloignée de la vie spirituelle et ne peut pas être heureuse en ayant une « vida tipicamente vulgar³¹⁴ » (p. 15). Comme si elle avait été sa génitrice, elle connaît le caractère de sa protégée et elle sait qu'elle a choisi « um caminho sem reflexos da sua personalidade, nem da sua experiência individual³¹⁵ » (p. 15). Ces constatations la font souffrir et elle pleure comme :

[...] uma mãe que aguarda o renascimento do *fénix* das cinzas. E, assim, Lueji nascida águia mantém-se na capoeira convencida da incapacidade de voar³¹⁶ (p. 16).

La métaphore qui assimile Lueji à un aigle suggère la relation étroite avec le divin, qu'elle aurait dans le futur, comme celle de l'aigle avec Zeus, qui selon la mythologie accompagnait le roi des dieux et le servait fidèlement. Cependant, Lueji était un aigle sans le savoir et restait

³¹³ « Nous, les anges gardiens, nous sommes nommés à la naissance de chaque enfant et nous l'accompagnons dans son parcours jusqu'à sa mort ».

³¹⁴ « vie typiquement ordinaire ».

³¹⁵ « (un chemin sans les reflets de sa personnalité, ni de son expérience individuelle) ».

³¹⁶ « [...] une mère qui attend la renaissance du *phénix* des cendres. Et, comme ça, Lueji, née aigle reste dans le poulailler convaincue de ne pas pouvoir voler ».

« dans le poulailler », comme un quelconque oiseau, car elle ignorait sa vraie valeur. L'ange Lueji, telle une mère, connaît mieux la jeune Lueji qu'elle-même. Elle sait qu'elle cherche à connaître la vérité à propos de ses ancêtres et qu'elle ne sera pleinement heureuse que lorsqu'elle retournera dans son pays d'origine. Et la patience de l'ange va porter ses fruits, puisque la jeune Lueji décide de se rendre en Angola, plus précisément dans la région de la Lunda, où elle est née. La femme peintre de la Lunda lui explique le symbolisme des tableaux et lui conseille :

Não debes nunca desprezar o conhecimento dos teus ancestrais embora não tenhas que te manter presa a eles³¹⁷ (p. 206).

Le chemin que la jeune Lueji parcourt représente une initiation. Par la suite, elle comprend le changement par lequel elle est passée :

Olhava para o seu passado, [...]. Não era a mesma Lueji.[...] Muitos vinham às Lundas em busca das pedras preciosas desconhecendo o Hermetismo da arte *tchokwe*. A verdadeira pedra preciosa remontava a um tempo ancestral e era passada a quem a procurava. O mundo estava certo, as Lundas encerram uma grande riqueza, o caminho para a deidade³¹⁸ (p. 244).

Ainsi, l'ange Lueji aide la jeune Lueji, comme une mère le fait avec son enfant, en la guidant vers le chemin qui lui convient le mieux : celui de la connaissance de ses ancêtres et ses origines. L'expression de l'amour maternel apparaît également dans le roman *Reine Pokou*, de Véronique Tadjou. En effet, ce n'est pas parce que la reine sacrifie son enfant qu'elle ne ressent pas un immense chagrin. Face à son tragique destin, Pokou ne voit d'autre issue que de se réfugier dans son paradis d'enfance et elle se souvient : « Images d'une enfance insouciante, libre comme une antilope, quand elle n'était ni fille ni garçon » (p. 40). Ce sont ces souvenirs qui lui permettent de continuer à vivre après l'immolation de son unique enfant. Dans sa mémoire, elle peut faire ce qu'il lui plaît. On remarque la liberté de l'enfance, dans laquelle l'appartenance sexuelle n'a pas encore d'importance, donc ne lui donne pas de contraintes. En effet, les filles et les garçons ne subissent pas la même éducation. La petite fille est préparée à la vie « de future épouse et de mère » (p. 13), mais on ne prépare pas un petit garçon à une vie d'époux et de père. Cette différence entre l'éducation des enfants selon le sexe prouve que les filles ont une plus grande responsabilité. De plus, Pokou est non seulement une fille, mais une

³¹⁷«Tu ne dois jamais mépriser la connaissance de tes ancêtres, même si tu ne dois pas t'y enfermer ».

³¹⁸ « Elle regardait vers son passé, [...]. Ce n'était pas la même Lueji. [...] Nombreux étaient ceux qui venaient aux Lundas à la recherche de pierres précieuses méconnaissant l'Hermetisme de l'art *tchokwe*. La vraie pierre précieuse remontait à un temps ancestral et était donnée à celui qui la cherchait. Le monde avait raison, les Lundas possèdent une grande richesse, le chemin vers la divinité ».

« princesse, surtout » (p. 40). L'adverbe « surtout » souligne l'énorme responsabilité que ce titre présuppose. En tant que princesse, elle a l'obligation de donner le bon exemple aux autres et doit faire passer ses obligations avant ses désirs personnels. C'est le fait d'avoir du sang royal dans ses veines qui conduit à la perte de son enfant. Notons que le devin a dit que le dieu du fleuve ne se contenterait pas de n'importe quel enfant pour le sacrifice, mais qu'il voulait « d'un enfant noble » (p. 30). Son fils était de toute façon condamné, que ce soit par le roi et ses disciples, ou sacrifié pour sauver son peuple. Les souvenirs de l'enfance de Pokou lui ont fait oublier pour un moment son grand chagrin, mais l'amour maternel a provoqué un acte de bravoure qui a surpris tout son entourage.

Contrairement à la légende traditionnelle, telle qu'elle est présentée par les manuels d'histoire de la Côte d'Ivoire, Pokou ne se contente pas d'offrir son fils en sacrifice pour sauver son peuple sans rien faire par la suite. En effet, dans le sous-chapitre « Abraha Pokou, reine déchue », Véronique Tadjo présente Pokou comme une mère pour qui la maternité représente toute sa raison de vivre, car elle est mère avant d'être une reine et elle est surtout mère. Ainsi, après avoir donné son enfant au fleuve, elle ne peut se résigner « et sans que personne eût le temps de la retenir, plongea dans les flots tumultueux » (p. 46). L'amour maternel est plus fort que tout le reste, puisqu'elle est prête à périr pour son fils. Cet acte montre à quel point la vie lui semble vide et inutile sans son fils. Avant ce geste désespéré, elle déclare : « Aucun royaume ne vaut le sacrifice d'un enfant » (p. 45). Ce syntagme prouve que l'amour maternel prime sur le désir de commander son peuple, qui « la regardait impuissant » (p. 46). Mais il ne s'agit pas d'un suicide, car elle ne voulait pas mourir, mais simplement être en compagnie de son enfant « et quand elle vit son corps menu allant à la dérive, elle le saisit par la taille, continua à nager, atteignit l'embouchure du fleuve et rejoignit la haute mer » (p. 46). De cette façon, elle n'était plus seule, avait retrouvé l'élément liquide qui la protégeait, aussi bien elle-même que son fils : « la mer ». « La mer », dont l'homonyme fait songer à « la mère », représente le refuge dans lequel la mère et l'enfant étaient désormais à l'abri de tout et de tous. Elle et son fils étaient retournés à la vie paradisiaque d'avant la naissance, dans l'élément liquide, capable de protéger de tous les maux, car le « ventre de la mer est un vaste utérus » (p. 46).

Ici, l'anthropomorphisme de la mer fait songer à une femme qui donne généreusement la vie, car si elle « est un vaste utérus » (p. 46), cela veut dire qu'elle donne la vie sans rien demander en retour. Dans ce sous-chapitre, on peut noter l'opposition de l'élément féminin

« la mer » comme un « vaste utérus », au masculin, « le fleuve à la morsure fatale » (p. 44). Ils sont tous les deux des éléments liquides, mais il existe une différence entre le masculin, perçu comme une bête capable de mordre, car il veut le sacrifice de l'enfant, et le féminin, la mer, qui a accueilli la mère et l'enfant dans son « vaste utérus ». La mer est ainsi synonyme de vie, car elle est comme une mère qui donne la vie et le fleuve s'apparente à la mort, parce qu'il prend la vie. À partir du moment où la mère Pokou rejoint l'élément féminin, la mer, un grand changement s'opère dans sa vie : celui où elle devient reine, non pas d'un peuple sur la terre, mais reine « des eaux, royaume mouvant, changeant selon les lunes, le vent, l'ardeur du soleil » (p. 47). Désormais Pokou est dans son élément, l'eau, l'élément qui correspond le mieux à sa féminité, car il est « changeant selon les lunes » (p. 47), comme le cycle menstruel de la femme. Dans ce royaume on n'oublie pas de vénérer la reine comme il se doit :

Chaque jour, le roulement des vagues de la haute mer chantait ses louanges, plus fort que les tam-tams parleurs, plus haut que la voix du peuple à l'unisson (p. 47).

Le bonheur de Pokou était alors plus grand que sur terre, car dans la mer elle pouvait être mère et reine, sans avoir à choisir entre son fils ou son peuple. Finalement, elle était comblée. La personnification « le soleil s'étendait auprès de la reine » (p. 48) nous fait comprendre que même l'élément masculin était à ses côtés, ce qui fait songer à la perfection de la famille, constituée par Pokou, son mari, le soleil, et son fils. Dans son nouveau royaume, la communion entre les personnages et la nature est parfaite. L'océan est décrit comme un paradis aquatique plein de beauté et de bonheur : « Des grottes magnifiques formaient un palais aux cavernes musicales. » (p. 48). Cependant, si elle ne semble manquer de rien et ne pas sentir l'absence de son peuple, « les fidèles pleuraient la disparition de leur reine et du prince héritier » (p. 48). Ils ont compris la grande douleur de leur reine et se sentent fautifs par le fait d'avoir provoqué le sacrifice de l'enfant. Alors, ils s'adressent à elle dans une sorte de prière :

*Mère splendide,
Pourquoi caches-tu ta beauté
Sous les flots ?
Ramène la paix dans nos cœurs.
Donne-nous un peu d'espoir.
Fais revenir le bonheur
En nous accordant ton pardon (p. 48).*

Le vocatif « Mère splendide » nous fait comprendre que le peuple s'adresse à elle en tant que mère de l'enfant, mais aussi comme le guide dont le peuple dépend. En effet, sans Pokou, ses

partisans se sentent perdus comme s'ils n'avaient plus de mère. Pokou est la mère-patrie, car c'est elle qui permet la cohésion et la force de son peuple.

Mais Pokou ne veut pas se manifester à la foule et sortir du paradis. Cependant, « certains hommes [...] l'avaient vue, rencontrée sous la lune » (p. 49). La lune est l'astre qui l'accompagne désormais, puisqu'elle vit un nouveau cycle dans sa vie, telle la lune et ses phases changeantes. Leur rencontre avec Pokou, devenue « reine ou déesse » (p. 47), est inattendue et spéciale, car le comportement de la reine a complètement changé. Maintenant elle fait ce qu'elle veut sans rendre de comptes à personne. Dans son monde aquatique, un renversement de situation s'opère, car elle ne se pliera plus aux autres, mais ce sont les autres qui doivent obéir, à présent. Elle est une mère comblée, mais son instinct maternel ne lui fait pas oublier qu'elle est également un personnage féminin, dont la beauté serait fatale pour les marins. Mais Pokou s'avère encore plus puissante que les sirènes mythiques, car ses victimes sont des personnages masculins, mais aussi féminins.

Elle utilise sa beauté comme un piège :

Son regard caressant et son corps voluptueux les avait submergés de désir. [...] Ainsi, elle prit possession d'eux : l'esprit par les yeux, le corps par le sexe (p. 49).

Et comme les marins enchantés par les sirènes, le bonheur des personnages masculins est éphémère. Le paradigme « possession » indique qu'ils ne sont plus des maîtres d'eux-mêmes, mais totalement dévoués à la déesse Pokou. On peut aussi songer aux personnages possédés par le diable, qui en échange d'un bonheur passager périssent lentement. D'ailleurs, le champ lexical de la mort pour faire allusion aux hommes qui rencontrent Pokou est représenté dans le texte, car ils « dépérissaient » (p. 50) après leur rencontre et leur sort n'est pas enviable : « Ombres de ce qu'ils avaient été jadis, les amants d'une nuit dépérissaient à vue d'œil, perdaient leur énergie et leur désir de vivre » (p. 50). Néanmoins, les hommes ne sont pas les seules victimes, car les femmes qui la rencontraient « succombaient également à son extraordinaire beauté, étourdies par sa présence parfaite » (p. 50). La séduction allait de pair avec la destruction : « Ces femmes-là, ces hommes-là ne faisaient plus partie du peuple. Âmes en peine, écrasées par le secret » (p. 50). L'expression « âmes en peine » indique que les personnages cherchent la paix et le repos sans succès, car ils sont rongés par la culpabilité. En fait, ils auraient pu faire un geste et empêcher Pokou de jeter son enfant dans le fleuve, mais ils ne l'ont pas fait, car ils attendaient tous qu'elle fasse le douloureux sacrifice pour les sauver. Alors, maintenant Pokou prend sa revanche, ne souffre pas, car son enfant est avec elle

et ce sont les autres qui souffrent. Elle est « destructrice » (p. 50) pour les gens qui n'ont pas su la comprendre, mais « généreuse » (p. 50) avec son fils, « au côté duquel elle revenait toujours après ses chevauchées » (p. 51). Le paradigme « chevauchées » fait songer à une amazone, qui parcourt le pays sur son cheval en luttant contre ses ennemis. Telle une amazone, Pokou fait preuve de beaucoup de courage, en décidant de vivre dans l'océan pour rester en compagnie de son fils bien-aimé.

Mais on peut également songer à une autre connotation du verbe « chevaucher », pour désigner l'activité sexuelle de la nouvelle Pokou, libre comme une amazone : « Elle s'était approchée d'eux avec grâce, les avait touchés puis enlacés. » (p. 49). Même si la séduction lui plaît, l'amour maternel l'emporte au-dessus de tout le reste et elle ne veut que son bien-être : « L'enfant se sent heureux dans l'eau comme au premier instant de son existence, dissimulé dans le sexe de sa mère. » (p. 51). Ainsi, à cause du sacrifice et de sa mère qui s'est jetée dans l'océan pour lui tenir compagnie, il restera toujours au paradis sans « perdre la fraîcheur de son innocence » (p. 52), alors que s'il était resté sur terre il serait sûrement devenu « dur, osseux, méchant » (p. 52) en grandissant. Notons la polysémie du mot « dur », désignant le corps humain, mais qui signifie aussi la difficulté et la méchanceté, caractéristiques des personnages adultes. L'enfant dans le milieu marin ne serait jamais comme les autres et resterait toujours au paradis aquatique ou au stade embryonnaire où il fusionnait avec sa mère. La mère Pokou réalise ainsi le rêve de toutes les mères aimantes, qui est celui de garder toujours leur enfant avec elles afin d'éviter les peines que la vie leur apportera sûrement. De cette façon, la mère et l'enfant sont unis pour la vie et il n'y aura jamais de souffrance liée à leur séparation. L'océan est un endroit favorable, contrastant avec la terre où beaucoup de « femmes voient partir leurs fils » (p. 42). L'océan représente dans ce roman la figure maternelle protectrice, qui, conjointement avec Pokou, la mère, ne laisse pas le malheur s'approcher de l'enfant. Cependant, la mère et l'océan ne sont pas les seules figures maternelles dans les romans de notre corpus. Dans certains cas, c'est la grand-mère qui agit comme la procréatrice en étant présente pour protéger sa progéniture.

Dans le roman *Le Ventre de l'Atlantique* la grand-mère de l'héroïne a un rôle très important. En effet, c'est l'amour de son aïeule pour Salie qui lui permet de survivre. Ainsi, sa gratitude est immense envers la personne qu'elle aimait « le plus au monde » (p. 66). L'importance de sa grand-mère dans sa vie commence dès sa naissance, puisque c'est elle qui a aidé sa mère à accoucher. Alors qu'elle n'était pas sage-femme, « madame Sarr » (p. 68), la grand-mère, « fit

confiance à sa propre expérience, à ses plantes et à son beurre de karité » (p. 73), « veilla sa fille et son enfant illégitime » (p. 73, 74). Le fait qu'elle ait aidé à mettre au monde l'« enfant illégitime » est une preuve supplémentaire de son amour, car ce geste est contre « la tradition, qui aurait voulu [...] déclarer un enfant mort-né à la communauté » (p. 74). Le rôle de la grand-mère est vital, car non seulement elle a assisté la mère de l'héroïne pendant l'accouchement, mais en plus elle veille à la survie de la petite-fille dans le monde hostile dans lequel elle vit. Mal aimée de son beau-père qui espérait « se débarrasser de l'incarnation du péché, la fille du diable » (p. 75), Salie était en proie à des « bronchites et [...] conjonctivites » (p. 75). C'est ainsi que sa grand-mère s'était décidée à la « sauver » (p. 75) en l'emmenant « avec elle » (p. 75). La jeune Salie a été ainsi sauvée à deux reprises : à sa naissance et dans sa petite enfance. L'amour de sa grand-mère envers elle s'apparente à l'amour d'une mère, car elle l'avait nourrie avec son propre lait, « jusqu'au jour où, [...] à trois ans passés » (p. 75), elle avait cessé « de réclamer le sein » (p. 75). La narratrice a conscience que sa grand-mère représente tout pour elle et elle pose la question rhétorique : « Alors *mater* ? » (p. 75). Ensuite, elle décline le nom commun « mère » dans plusieurs langues : « madre, maman chérie, ma mamie-maman, ma mère pour de bon » (p. 75). Même si les signifiants diffèrent, le signifié est identique pour traduire celle qui est censée donner un amour inconditionnel : une personne qui donne un amour maternel, même s'il ne s'agit pas forcément de la mère biologique. Salie a trouvé un terme pour désigner celle qui était sa grand-mère, en ayant le rôle de mère : « mamie-maman » (p. 76), et lorsqu'elle s'adressait à sa grand-mère, elle l'appelait : « maman » (p. 71). La grand-mère représente la sagesse des anciens. Pour se référer aux enseignements de sa grand-mère l'auteure joue sur la polysémie lexicale, afin d'apporter une touche d'humour aux sujets, qui ne sont pas toujours drôles. C'est le cas du mot « étoiles » (p. 12), par exemple :

Je ne cours pas les vedettes et les étoiles ne brisent pas ma nuque. Ma grand-mère m'a très tôt appris comment cueillir les étoiles : la nuit, il suffit de poser une bassine d'eau au milieu de la cour pour les avoir à ses pieds (p. 12).

Cette phrase met en avant la sagesse populaire, ou le savoir des aînés, acquis avec l'expérience de la vie. La grand-mère, de par son âge et son expérience, transmet à sa petite-fille des valeurs, afin qu'elle traverse la vie de façon plus avisée. La grande leçon à tirer de ceci est que nous ne devons pas chercher des chimères, mais des choses qui sont à notre portée. C'est la sagesse d'être heureux avec ce que l'on a, car si l'on cherche toujours l'impossible, on sera malheureux pendant toute la vie. En effet, l'aînée révèle la sagesse,

acquise à partir de son expérience de vie. On peut reconnaître l'ataraxie d'Épicure, qui consiste à limiter les besoins de l'être humain à l'essentiel :

[...] les saveurs simples donnent le même plaisir qu'un mets raffiné, lorsque toute souffrance liée au manque a été supprimée, et un morceau de pain et de l'eau procurent le plus grand plaisir lorsqu'ils nous arrivent quand on est dans le besoin [...]. La maîtrise des plaisirs regarde le corps aussi bien que l'âme. Pour le corps, nous pouvons et devons donc nous contenter de pain et d'eau [...] en éliminant certains plaisirs sensuels jugés tout à fait superflus³¹⁹ ».

La philosophie ainsi que la sagesse populaire indiquent le chemin à suivre pour la recherche du bonheur sur terre. De même dans le roman *Reine Pokou*, les enseignements de la grand-mère dénotent la sagesse que celle-ci veut transmettre à sa petite-fille pour qu'elle soit prudente dans sa vie : « Si tu sais être patiente, je te ferai de nombreuses révélations. Elles viendront l'une après l'autre car personne ne dit tout le même jour » (p. 14). Elle essaye de calmer l'ardeur liée à la jeunesse pour que Pokou ne prenne des décisions sans bien réfléchir à toutes les conséquences possibles.

Dans le roman *Tels des astres éteints*, de Léonora Miano, la grand-mère apparaît également comme une figure indispensable dans le processus identitaire. En effet, c'est la grand-mère de Shrapnel qui l'a élevé : « C'était elle, sa grand-mère, qui lui avait dit son nom. Elle lui avait précisé sa position dans la lignée de son peuple » (p. 58). Elle avait servi de guide à son petit-fils, afin qu'il connaisse ses origines et grâce à elle, il « avait vécu dans le sillage d'une authentique passeuse de mémoire, une femme fière de l'histoire des siens, et désireuse d'en assurer la transmission » (p. 58). C'est l'aînée qui transmet la culture africaine à son petit-fils et son influence va conditionner ses actions en Europe, puisqu'il est décidé à redonner « leur dignité aux siens » (p. 55). Cependant, la mort de sa grand-mère représente une perte importante pour Shrapnel, qui se traduit par l'incapacité de communiquer avec son propre fils. Son aïeule ne vivant plus, il ne peut désormais assurer le relais afin de transmettre la culture africaine à son descendant.

L'absence de la mère

Alors que dans les romans mentionnés précédemment, la figure maternelle est généralement présente, dans l'œuvre de Calixthe Beyala, l'absence de la mère est notoire. Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Ateba, l'héroïne a été abandonnée par sa mère, Betty. Ateba cherche

³¹⁹ Van der Meeren Sophie, *Lettres, Épicure* : avec le texte intégral de la Lettre à Ménécée, Éditions Bréal, 2003, p.70, 107.

dans ses souvenirs le temps où elle vivait avec sa mère. Sa mémoire l'aide à compenser le manque physique dont elle souffre à cause de l'absence de sa génitrice. Elle se rappelle le temps où elle massait le corps de sa mère:

Autrefois, Betty se plaignait de son dos. Elle s'allongeait à plat ventre sur une natte, [...]. Ateba s'approchait, s'agenouillait auprès d'elle, roulait son pagne jusqu'à la limite de ses fesses [...]. Elle sentait ses muscles et la chaleur de sa peau, la peau de sa mère tendre et déjà humide. Ensuite elle la caressait, lentement, du bas vers le haut, s'attardant sur les points sensibles. Betty fermait les yeux, son visage se tendait, Ateba voulait qu'elle se décontracte, qu'elle se laisse emporter, elle la massait de plus en plus vite, de plus en plus fort, épiait sur ses traits la progression du plaisir (p. 89).

Dans ce passage, les allusions au corps et au sens sont constantes. Si le lecteur ne savait pas qu'il s'agissait d'une fille massant sa mère, il pourrait facilement imaginer une relation charnelle existante entre deux femmes. Aussi, la locution adverbiale « de plus en plus » donne une idée de progression du plaisir comme dans une relation sexuelle. Le champ lexical du plaisir est largement illustré dans ce passage, avec des paradigmes « caressait », « emporter », « plaisir ». Par ailleurs, on assiste à une inversion du rôle maternel, car c'est la fille qui s'occupe de sa mère et non l'inverse, comme on peut lire dans ce syntagme :

Quand elle était sûre que Betty dormait vraiment, elle la recouvrait et la quittait en effaçant ses bruits pour ne pas la déranger, pour ne pas interrompre son ailleurs (p. 91).

Le désir de communion avec le corps de sa mère traduit le besoin de l'amour maternel. À défaut de recevoir l'amour et la protection de la part de sa mère, c'est elle qui lui en donne. Elle entend ainsi combler le vide ressenti, sans succès, car elle ne pouvait pas vraiment communiquer avec sa génitrice : « Mais les mots ne venaient pas, ils n'étaient jamais là quand elle leur demandait de venir » (p. 90). L'absence de mots pour dire son amour caractérise leur relation manquée. Tout au long du roman, on constate une obsession associée à la recherche de l'amour de sa mère. La répétition de son nom traduit son obsession : « Betty...Betty... Son prénom résonnait dans sa tête » (p. 90).

Après avoir été abandonnée par sa mère, Ateba vit avec sa tante, qui aurait pu remplacer sa mère en quelque sorte, mais un schéma similaire se reproduit, car Ateba s'occupe également du corps de sa tante, comme jadis elle l'avait fait avec sa mère :

Ateba l'a lavée, elle l'a massée, elle a pansé ses blessures et, maintenant, elle la regarde siroter la tisane qu'elle lui a préparée (p. 105).

Ainsi, le contact avec le corps de sa tante servirait à annihiler le contact des amants d'Ada. Comme pour sa mère, Ateba voudrait éloigner les hommes de la vie de sa tante, car elle est

convaincue qu'ils sont la source de ses problèmes. Pour Ateba, les hommes sont la cause des malheurs des femmes, et c'est pour cette raison qu'elle se réjouit de savoir que la relation d'Ada avec Yossep se termine : « Jour faste ! Jours prospère ! Des plages et des plages d'heures et de jours, étendus à l'infini, sans homme » (p. 105). Cependant, Ateba ne peut se réjouir durablement, parce qu'une vraie figure maternelle lui fait toujours défaut. L'image négative qu'Ateba donne des hommes est une façon de s'insurger contre la société patriarcale. Cette situation ne permet pas l'épanouissement de la jeune femme ; pire, sans la mère la personnalité de l'héroïne ne peut se construire de manière équilibrée et conduit à un déséquilibre émotionnel. Sans elle, l'identité d'Ateba ne peut s'affirmer, car Ateba manque de repères.

Dans un autre roman de la même auteure, *Femme nue femme noire*, l'héroïne, Irène Fofó, est nymphomane. L'absence de la mère aura des conséquences extrêmes, car le comportement de l'héroïne est dicté par la pratique d'activités sexuelles non conformes à la règle, comme l'échangisme ou l'homosexualité. L'auteure entend ainsi démystifier l'image de la femme, pour faire le contrepoint aux auteurs africains de la génération précédente, comme Senghor, entre autres. D'ailleurs, le titre du roman *Femme nue femme noire* est une référence explicite au poème « Femme noire » de Senghor. Cependant, la ressemblance entre le poème de Senghor et le titre du roman de Calixthe Beyala s'arrête au titre, car le thème du roman contraste fortement avec l'éloge de la femme, tel qu'il avait été fait par le poète sénégalais dans son œuvre. La femme, dans le roman de Calixthe Beyala, n'est pas présentée comme un exemple à suivre. Son caractère est marqué par le désarroi, qui la pousse à la recherche incessante de nouveaux êtres à aimer, afin de donner un sens à sa vie. Mais le désordre qu'elle ressent découle du fait de l'absence de la mère. Sans sa mère et son amour, elle se sent perdue. Irène Fofó ne veut pas ou ne peut pas s'attacher aux autres. N'ayant pas de mère pour lui montrer de l'affection, il lui est également impossible d'aimer. Lorsque Fatou lui demande si elle avait déjà aimé quelqu'un, elle répond :

Quelle absurdité que de focaliser l'immensité des sentiments sur un seul être ! Je n'entre pas dans cette aberration ! C'est totalement impensable ! (p. 63).

Dans les romans étudiés, la figure maternelle représentée par la mère ou la grand-mère fait preuve d'amour et de compréhension envers ses enfants. Elle montre plus de tolérance que le

père. On peut penser à la mère de Tamsir, dans *Kétala*, qui essaye de dissuader son mari d'obliger son fils à faire carrière dans l'armée, puisque cela ne correspond pas au caractère sensible de ce dernier. C'est elle aussi qui, même lorsqu'elle est décédée, aide son fils à s'échapper de l'autorité paternelle.

Dans la plupart des cas des romans que nous avons étudiés, la mère n'est pas une figure autoritaire, car elle laisse son mari imposer des règles de vie aux enfants, alors que dans son for intérieur, elle y est opposée. En ce sens, on peut dire qu'elle a une attitude plutôt passive, parfois seulement en apparence, car elle souffre, mais ne se révolte pas afin de changer le cours des événements.

Cependant, dans les romans où l'absence de la figure maternelle est constante, on assiste à une perte de repères qui, lorsqu'elle atteint son paroxysme, peut conduire à la folie. La figure maternelle est primordiale et par conséquent l'« absence de [...] la mère [...] blesse le narcissisme du sujet et le prive d'une part de son identité³²⁰ ».

Nous avons analysé les représentations paternelles et maternelles dans les romans de notre corpus et nous avons démontré leur influence dans l'identité des personnages.

Après avoir analysé les rapports familiaux, force est de constater que la famille traditionnelle africaine amie et soudée représente un mythe détruit par la plume des écrivaines du corpus. L'éclatement de la famille va de pair avec la perte de repères des personnages, à la dérive et à la recherche d'une cohésion dans leur monde.

Au même titre que la famille, le pays natal influence l'identité des personnages, marqués par le souvenir du pays dans lequel ils sont nés. Néanmoins, la distance géographique et chronologique donne une autre dimension à la patrie des personnages, comme s'ils observaient un prisme traversé par une lumière blanche et ne voyaient que le spectre de la lumière initiale. Les romans du corpus mettent souvent en exergue cette distorsion entre le rêve et la réalité concernant le pays dans lequel les personnages ont vu le jour.

³²⁰ Selon la psychologue Louise Grenier, lors d'un entretien à la librairie Olivieri (Montréal), le 01.02.2012, ayant pour titre : « Que nous apprend l'œuvre de certains écrivains sur les conséquences psychologiques d'une mère absente », consulté dans le site www.psy-louisegrenier.com le 11.05.2014. Dans cet entretien, l'auteure analyse les effets de l'absence de la mère et les répercussions dans la vie et œuvre d'écrivains tels que Marguerite Yourcenar, Honoré de Balzac, Marcel Proust, entre autres.

2. Pays natal et identité

« Quem não sabe de onde vem não sabe onde está nem para onde vai³²¹ ».

Dans l'épigraphe du roman *Neighbours*, dont la fiction se passe pendant la guerre civile au Mozambique, l'écrivaine mozambicaine Lília Momplé signale l'importance du lieu de naissance, qui conditionnerait l'individu et le guiderait dans sa vie.

Mais que se passe-t-il lorsque les personnages quittent leur patrie par obligation ou par choix personnel ? Quels sont leurs sentiments par rapport à leur pays natal ?

L'une des caractéristiques de nombreux romans de notre corpus est le double cadre spatial de l'intrigue. En effet, les personnages principaux vivent entre l'Afrique et l'Europe, et les fictions aident le lecteur à comprendre la difficulté de la cohabitation entre deux cultures et les implications sur leur identité. Un des romans qui traite de cette problématique est :

Le Ventre de l'Atlantique

La narratrice intradiégétique, appelée Salie, une Sénégalaise vivant en France, raconte ses expériences, ses difficultés et ses incertitudes liées à sa vie loin de sa famille et de son pays natal. Le parcours de l'héroïne se rapproche de celui de l'écrivaine elle-même, qui vit en France depuis 1994.

Salie essaye de déconstruire des idées reçues concernant les conditions de vie en Europe, loin d'être idylliques, contrairement à ce que pense son frère, Madické, qui caresse le rêve de quitter le Sénégal pour s'installer en France. Le roman se termine par une note d'espoir, puisque le frère de Salie ne parle plus de s'exiler vers la France, mais accepte l'argent de sa sœur pour ouvrir un commerce dans son village. Le dénouement traduit la fin du mythe de l'Europe, l'Eldorado où la vie ressemble à un conte de fées dans lequel les problèmes n'existent pas. Le cadre spatial du roman *Kétala* de la même auteure est également la France et le Sénégal, et une fois de plus Fatou Diome s'évertue à démontrer que le pays natal n'est pas toujours aussi accueillant que l'on aurait souhaité, mais au contraire se montre impitoyable envers le fils prodigue.

*Kétala*³²²

³²¹ Momplé Lília, « Celui qui ne sait pas d'où il vient ne sait pas où il est ni où il va », *Neighbours*, Associação dos Escritores Moçambicanos, Maputo, 1995, p.7.

³²² Diome Fatou, *Kétala*, Paris, Éditions Anne Carrière et Éditions Flammarion, 2006.

Il s'agit d'un roman de 287 pages, divisé en deux parties, chacune d'elles contenant cinq chapitres. Le personnage principal est une femme prénommée « Mémemoria ». Comme elle vient de décéder, le partage de ses objets personnels entre les membres de la famille aura lieu huit jours après son décès, comme le veut la tradition musulmane, appelée « Kétala ». Alors, les objets décident de se réunir et de reconstituer la vie de leur maîtresse, avant d'être séparés les uns des autres. C'est une référence à Robbe-Grillet et à Michel Butor et au nouveau roman, dont une des caractéristiques est le refus d'un personnage traditionnel bien défini.

Le roman s'apparente à une fable, sauf qu'au lieu d'animaux, ce sont des objets qui possèdent une vie et une âme, à l'instar des êtres humains. C'est également une réflexion sur la mort et sur les gens qui se côtoient sans vraiment se donner la peine de se connaître profondément. Pour cette raison, les objets sont les mieux placés pour décrire leur propriétaire, car ils connaissent son intimité et ils ne meurent pas, donc ils survivent à leur propriétaire.

L'histoire est racontée par un narrateur omniscient, en focalisation externe, qui nous fait pénétrer dans un monde particulier dans lequel les objets adoptent un comportement humain, parce qu'ils parlent entre eux et manifestent des émotions. Les objets entretiennent un dialogue assez important pour relater la vie de Mémemoria, dont ils ont partagé de nombreux moments, que ce soit de bonheur ou de malheur. Le lecteur prend connaissance des événements passés par un procédé d'analepse, puisque le roman commence avec la description de la demeure de Mémemoria, alors qu'elle ne vit plus ; ce sont les objets qui font appel à leur mémoire pour raconter toute sa vie et les circonstances qui ont conduit à sa mort. Dans ce cas précis, ce procédé de « flash-back », courant dans l'art cinématographique, suscite la curiosité de la part du spectateur ou du lecteur, qui apprend la vérité non pas selon un ordre chronologique, mais au gré des souvenirs de ces personnages particuliers, les objets ayant appartenu à Mémemoria.

Le titre « Kétala » annonce le thème traité dans le roman. Mais, à la lecture du titre, le lecteur ne peut pas comprendre la thématique du roman, sauf s'il connaît le sérère, une des langues parlées au Sénégal. Néanmoins, l'explication de ce paradigme se trouve dans la quatrième de couverture du livre : « Le Kétala, le partage de l'héritage, disperse tout ce que possédait celui ou celle qui n'est plus ». De cette façon, avant de lire le roman, le lecteur saura que le thème principal du roman se rapporte à une des traditions sénégalaises. L'explication de ce mot est donnée par la Porte, qu'elle lance comme une indiscretion qu'elle aurait entendue : « Les humains avaient décidé de faire le *Kétala* de Mémemoria, le partage de son héritage » (p. 14).

L'héroïne prénommée Mémoria est une jeune et joyeuse Sénégalaise, mais lorsque ses parents décident de la marier à Makhou, l'un de ses cousins, ses problèmes se succèdent sans répit. En effet, se marier à un homme qu'elle connaît à peine ne l'enchanté pas, mais elle n'a pas d'autre solution que d'obéir à son père. Cependant, le mariage est voué à l'échec, car Makhou ne peut aimer que les hommes. Malgré la découverte de l'homosexualité de son mari, elle accepte de le suivre en France, espérant que l'éloignement de son amoureux secret change ses penchants sexuels. Néanmoins, ses tentatives n'aboutissent pas et elle se retrouve toute seule sans ressources économiques et, n'ayant trouvé d'autre issue, elle prend la décision de se prostituer. Malheureusement, elle contracte le sida et lorsqu'elle comprend qu'il ne lui reste que peu de temps à vivre, elle décide de retourner auprès de sa famille au Sénégal. Mais, les siens la rejettent. Le seul personnage qui lui témoigne de l'amour est Makhou, rongé par le remords d'avoir été la cause indirecte de son malheur et de sa mort.

Ce roman est une réflexion sur les relations entre les membres de la famille, les traditions africaines et le décalage provoquée par l'émigration. Le parcours des héroïnes de ces deux romans de Fatou Diome se ressemble dans la mesure où elles décident de quitter leurs pays, le Sénégal, pour partir en France, mais le dénouement du roman *Kétala* est plus tragique que dans son premier roman, car l'héroïne retourne dans son pays natal pour y mourir. La décision d'avoir quitté le Sénégal ne lui a apporté que le malheur, la maladie et la mort. Tandis que dans *Le Ventre de l'Atlantique*, le nouvel espace, l'Europe, provoque une oscillation entre deux cultures, représentée par la couleur « mauve » (p. 254), résultat d'une couleur froide comme l'Europe mélangée à une couleur chaude comme l'Afrique, dans *Kétala*, le déplacement de l'héroïne et l'abandon de sa patrie serait une perte définitive de son identité, symbolisée par la mort. L'oscillation spatiale entre l'Afrique et l'Europe se vérifie également dans le roman *Tels des astres éteints* de la romancière Camerounaise Léonora Miano. Comme pour Fatou Diome, le continent africain et européen ne sont pas envisagés comme un prisme dichotomique, mais comme un lieu hybride, dans lequel la fragmentation de l'identité est perceptible à chaque instant.

*Tels des astres éteints*³²³

Les parties sont précédées d'une « Intro » et se terminent par une « Outro », comme s'il s'agissait d'une partition musicale. L'incipit du roman est précédé d'une épigraphe contenant un passage biblique : « Dès lors plus de mensonge : que chacun dise la vérité à son prochain :

³²³ Miano Léonora, *Tels des astres éteints*, Paris, Pocket, 2008.

ne sommes-nous pas membres les uns des autres³²⁴ ? » Cette épigraphe est révélatrice du désir de la part de l'auteure de rétablir la vérité concernant le passé de l'Afrique. En effet, l'idéologie coloniale, en niant l'existence de la civilisation africaine et en considérant les Africains inférieurs aux Européens, a fourni des arguments pour justifier la mainmise sur l'Afrique. Or l'auteure voudrait signaler qu'il n'existe pas de différences entre les peuples, car tous font partie de la grande famille humaine et, par conséquent, il ne devrait pas y avoir de mensonges ni de dominants et dominés. Par ailleurs, il est important que les Africains connaissent leur histoire afin de prendre conscience d'eux-mêmes et de leur responsabilité face à leur destin.

L'oxymore contenu dans le titre « Tels des astres éteints » exprime la contradiction entre la gloire et la richesse de l'Afrique de jadis (à l'époque des empires de la période précoloniale) et sa déchéance pendant la période coloniale et au-delà. Le titre de ce roman représente métaphoriquement l'Afrique actuelle, tel un astre qui aurait perdu sa lumière, un astre mort et naturellement éteint. Chaque chapitre de la fiction porte un titre d'une musique de jazz, en anglais. Le choix de ce genre musical est significatif, car il s'agit d'une musique inventée par les esclaves, chantée dans les champs de coton et de canne à sucre. De cette façon, l'auteure rappelle l'histoire du peuple africain et sa souffrance rythmée par cette musique-là.

À l'instar du roman de Fatou Diome, *Kétala*, un des protagonistes principaux, Shrapnel³²⁵, trouve la mort dans sa jeunesse, mais contrairement à *Mémoria*, décédée en Afrique, victime du sida, il meurt subitement en Europe.

Dans le roman *Loin de mon père*, de Véronique Tadjo, le voyage s'effectue également de l'Europe vers l'Afrique, comme pour la plupart des personnages des romans étudiés jusqu'à présent.

Loin de mon père ³²⁶

Il s'agit d'un roman de 192 pages, divisé en deux parties. La première partie, le « Livre un », contient dix-neuf chapitres sans titre et la deuxième en contient vingt. Dans les épigraphes des deux parties, la narratrice s'adresse à son père ; dans la première, elle regrette la distance entre eux, car la mort les a séparés à jamais, laissant ainsi des zones d'ombre pour toujours. Dans la deuxième, elle manifeste le désir d'avoir été aimée de lui : « cela m'aurait comblée d'être la

³²⁴ Épître aux Éphésiens, 4, 25.

³²⁵ Shrapnel est un obus chargé de balles.

³²⁶ Tadjo Véronique, *Loin de mon père*, Arles, Actes Sud, 2010.

somme de tous tes amours » (p. 115). L'emploi du verbe combler au conditionnel passé exprime un souhait, mais aussi le doute, car la mort de son père a ébranlé les certitudes que la narratrice croyait avoir à son égard.

La phrase nominale, qui sert de titre au roman « Loin de mon père », renvoie à la notion d'espace physique, car la narratrice vit loin de son père, mais elle comporte également un sens figuré, parce que Nina, l'héroïne, s'aperçoit qu'elle ignore beaucoup de faits concernant son géniteur. Le titre de ce roman est explicite, et à sa lecture on comprend qu'il sera question de relations familiales perturbées par la distance. C'est l'histoire de Nina, femme métisse vivant en France, qui revient en Côte d'Ivoire, son pays, afin d'organiser les funérailles de son père. Elle s'y sent seule, parfois, car elle était partie depuis longtemps et elle est perdue face à la réalité africaine qu'elle ne connaît pas, ou qu'elle a déjà oubliée. Ce roman est un questionnement sur les traditions africaines et la manière dont elles sont vécues à l'heure actuelle. Nous pouvons établir un parallèle entre l'héroïne de ce roman et la romancière, toutes les deux issues de mariages mixtes entre Européens et Africains.

Dans une interview réalisée par Yasmine Chouaki auprès de Véronique Tadjou, dans sa demeure en Afrique du Sud, l'auteure commente ce roman et parle de son enfance, ainsi que des traditions familiales africaines et européennes. Elle fait allusion également à son mariage avec un Anglais, et se rend compte que les mariages mixtes ne sont pas fréquents en Afrique du Sud, sûrement à cause de sa longue tradition de régime d'apartheid³²⁷. Aussi, dans un site de partage de musique et de vidéos³²⁸, on peut visionner une interview dans laquelle l'auteure s'exprime à propos de ce roman et des points de convergence entre sa vie et celle de l'héroïne. Elle explique également que les différents thèmes choisis pour ses romans sont le fruit de l'observation de ce qui se passe dans le monde autour de nous, ce qui ne la laisse pas indifférente.

On retrouve dans ce roman le thème de l'héroïne qui retourne au pays natal. Le roman se termine par une note d'espoir, car l'excipit « Elle pensa qu'elle l'aimerait toujours » (p.199) nous fait comprendre que Nina adopte une attitude sereine et confiante dans l'avenir malgré la tristesse causée par le deuil de son père et l'incompréhension de certains actes de son géniteur.

³²⁷ Interview effectuée par Yasmine Chouaki, le 05.07.2010 auprès de Véronique Tadjou, chez elle, en Afrique du Sud et écoutée sur le site www.rf1.fr, le 26.04.2012.

³²⁸ Interview mise en ligne le 15.06.2010 dans le site www.youtube.com, consulté le 10.08.2017.

C'est la redécouverte de ses origines qui provoque la sérénité de Nina, comme c'est le cas de Lueji dans le roman de l'Angolaise Lueji Dharma.

*Aldeia de Deus : tchehunda tcha Nzambi*³²⁹

Ce roman de 248 pages est composé de soixante-deux parties non numérotées, mais comportant des titres qui se rapportent à la fiction. La prose cède la place, à plusieurs reprises, à des petits poèmes de l'auteure ou d'autres poètes africains, ou des paroles de chansons en rapport avec la fiction, afin de renforcer les idées exprimées.

La structure de ce roman s'apparente à celle du conte, selon la conception de Vladimir Propp, et son schéma narratif. On peut distinguer trois grandes parties. Dans la première partie, la situation initiale, l'ange (la reine Lueji) présente le personnage principal : la jeune Lueji, éponyme de l'ange, menant une existence banale, qui ne la conduit pas à la connaissance de son « Ser³³⁰ » (p. 16). La formule, se trouvant dans l'incipit « Há muito... muito tempo³³¹ » (p. 9) ressemble à celle que l'on peut lire dans les contes. Cependant, l'ange narrateur la contredit aussitôt par la phrase : « mas não seria verdade³³² » (p. 9). Ainsi, la différence entre le roman et le conte est donnée d'emblée, afin d'éviter tout malentendu et de susciter une attente qui ne correspondrait pas à la réalité du roman *Aldeia de Deus*. Dans la deuxième partie apparaît l'élément perturbateur de la fiction : l'opération chirurgicale de l'héroïne et son bref séjour à l'hôpital. C'est dans cet endroit que l'héroïne se voit confier une mission par un parfait inconnu : un concitoyen poursuivi par des policiers lui donne un périphérique portatif permettant de stocker des données numériques en lui demandant une discrétion totale. Les tableaux avec des portraits et des paysages de la Lunda (région de l'Angola d'où l'héroïne est originaire) qu'elle y découvre lui font comprendre qu'elle doit repartir en Angola, le pays de ses ancêtres. Et la troisième et dernière partie présente la victoire de Lueji qui a accédé à la connaissance de ses origines et au bonheur qui lui manquait.

La reine Lueji, devenue l'ange de la jeune femme, fait office de narratrice omnisciente intradiégétique, en racontant son histoire et celle de sa protégée. L'ange observe tous les faits

³²⁹ Dharma Lueji, *Aldeia de Deus : tchehunda tcha Nzambi* (en français, Village de Dieu : tchehunda tcha Nzambi), Luanda, Éditeur Lueji Dharma, 2011.

³³⁰ « Être ».

³³¹ « Il y a très... très longtemps ».

³³² « mais cela ne serait pas vrai ».

et gestes de Lueji, les décrit et les commente. Cependant, elle n'est pas une observatrice passive, puisque sa mission est de conduire Lueji à la connaissance de ses origines, et, par conséquent, de sa vraie personnalité. Le voyage de l'héroïne, de l'Europe à l'Afrique, et les épreuves endurées pendant le parcours, lui confèrent la sagesse nécessaire à la compréhension de ses priorités. Il s'agit d'un roman d'initiation, dans lequel l'ange, la défunte reine Lueji, lui sert de guide et lui montre le chemin vers la liberté et le bien-être total, qui passe par la spiritualité de l'être. À la fin du roman, son initiation est terminée, car l'héroïne au début du roman s'appelait simplement « Lueji » (p. 14) et son ange réalise qu'elle effectue le trajet de la connaissance dans la bonne direction « afin d'être Dharma » (p. 159). À l'instar du roman de Véronique Tadjo *Loin de mon père*, le retour de l'héroïne au pays natal et à ses origines (du côté paternel) s'avère nécessaire à son bonheur. Mais, le retour au pays natal n'est pas toujours synonyme de paix et de bonheur. En effet, dans *Tels des astres éteints*, de Léonora Miano, les deux principaux personnages rêvent de retourner en Afrique pour accomplir leur souhait le plus profond : celui de restaurer « la renaissance, la liberté de Kemet » (p.86). Cependant, leur idéal ne se concrétise pas, car la déception ou la mort les guette. Dans la fiction *Depuis la première heure*, dans le recueil intitulé *Afropean Soul et autres nouvelles*³³³, de Léonora Miano, le rêve européen ne correspond en aucun cas à la réalité. En effet, un jeune Camerounais est confronté à l'exil en France, où il n'a ni amis ni famille pour le soutenir. Le rêve de l'Eldorado tourne vite au cauchemar, car le héros n'a pas d'avenir en Europe, où l'on ne veut pas de lui, ni en Afrique, car personne ne pourrait comprendre qu'il y retourne sans avoir une situation économique stable. La structure du texte en boucle fait écho à la problématique du personnage, condamné à errer sans fin, ne trouvant sa place nulle part.

Parfois, c'est le regard des autres qui provoque une prise de conscience de la différence. C'est le cas de l'héroïne du roman *Esse cabelo*.

Esse cabelo ³³⁴

Il s'agit du premier roman de l'auteure angolaise, Djaimilia Pereira de Almeida. Dans cette fiction de 160 pages, divisée en quinze chapitres non numérotés, la narratrice évoque ses souvenirs d'enfance. Par un procédé métonymique, les cheveux deviennent un prétexte pour rappeler ce qui se passe dans le conscient et l'inconscient de Mila, l'héroïne. Ils apparaissent

³³³ Miano Léonora, *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2008.

³³⁴ Pereira de Almeida Djaimilia, *Esse cabelo* (en français, Ces cheveux), Alfragide, Teorema, 2015.

tout au long du roman comme un leitmotiv pour désigner son mal-être ou sa quête d'elle-même.

Ses cheveux, crépus et lisses par endroits, représentent la duplicité du personnage entre l'Europe et l'Afrique. Mila vit en Europe, mais elle est la voyageuse immobile, dont la mémoire la conduit en Afrique où elle a vécu avec sa famille jusqu'à l'âge de trois ans. Le flash-back permet au lecteur de découvrir les ascendants de Mila et de ses amis. Le roman représente un voyage dans le temps et dans l'espace. Ce roman hybride, composé de texte écrit et de photographies, traduit l'hybridité de la protagoniste. Le texte et les images symbolisent une tension entre présence et absence, dans le sens où les photographies ne sont pas le portrait de Mila, mais d'Elisabeth Eckford et Eddie Cantor. C'est une mise en scène d'une multiplicité de personnages. La jeune héroïne, à la recherche de sa place, doit définir son lieu pour affirmer son identité africaine.

a) Entre l'Afrique et l'Europe : représentations idéalisées

Les personnages de plusieurs romans de notre corpus vivent entre deux continents, l'Afrique et l'Europe, dans une situation de « migrance³³⁵ ». Ce mot-valise³³⁶, composé d'émigration et d'errance, traduit la dualité à laquelle les personnages sont confrontés lorsqu'ils ne vivent pas dans leur pays natal, que ce soit par obligation ou selon un choix volontaire. Émile Ollivier s'est intéressé dans ces travaux aux phénomènes liés à l'émigration, ce qui se conçoit aisément, car il a passé la majeure partie de sa vie en dehors de son Haïti natal. En effet, il a quitté son pays en 1965, à l'âge de 25 ans, et a vécu de 1966 jusqu'à la fin de sa vie, en 2002, au Québec.

Il explique sa conception de l'émigration en ces termes :

Migrer à n'en pas douter est une tragédie, mais c'est aussi un salut. Il faut essayer de faire avec ces deux versants, et l'on se trompe soi-même si l'on en oublie un. J'ai forgé le mot migrance pour indiquer que la migration est une douleur, une souffrance [...] et, en même temps, une posture de distance, un lieu de vigilance³³⁷.

³³⁵ « Migrance » est un terme de l'écrivain haïtien Émile Ollivier.

³³⁶ Définition de ce mot dans le dictionnaire Larousse en ligne : « Mot résultant de la réduction d'une suite de mots à un seul mot, qui ne conserve que la partie initiale du premier mot et la partie finale du dernier (par exemple *français*). »

³³⁷ Ollivier Émile, dans l'article intitulé « Et me voilà otage et protagoniste », dans *Boutures*, vol.1, n°2, pages 22-26, consulté dans le site www.ileenile.org, le 25.11.2016, extrait du texte paru dans: *Actes de la 26^e Rencontre québécoise internationale des Écrivains*: « Écriture, Identités et cultures », *Les Écrits*, N° 95, avril 1999.

Les personnages romanesques qui ont vécu l'expérience de l'émigration présentent cette dualité, composée de souffrance et de délivrance, qu'ils en soient conscients ou non. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Salie est présentée au début du roman en Europe. L'héroïne intradiégétique se rappelle :

Voilà bientôt dix ans que j'ai quitté l'ombre des cocotiers. Heurtant le bitume, mes pieds emprisonnés se souviennent de leur liberté d'antan, de la caresse du sable chaud, de la morsure des coquillages et de quelques piqûres d'épines qui ne faisaient que rappeler la présence de la vie jusqu'aux extrémités oubliées du corps (p. 13).

C'est une partie de football à la télévision qui la transporte dans le temps et dans l'espace, de l'Europe, plus précisément de la France où elle habite, à l'île de Niodior au Sénégal. Connaissant les deux cultures, elle ne peut s'empêcher d'en faire la comparaison :

Les pieds modelés, marqués par la terre africaine, je foule le sol européen. Un pas après l'autre, c'est toujours le même geste effectué par tous les humains, sur toute la planète. Pourtant je sais que ma démarche occidentale n'a rien à voir avec celle qui me faisait découvrir les ruelles, les plages, les sentiers et les champs de ma terre natale (p. 13).

On perçoit une certaine nostalgie dans le souvenir de sa terre natale. Cependant, la terre qui l'a vue naître ne lui a pas laissé que de bons souvenirs. Étant fille « illégitime » (p. 74), elle n'est pas bien acceptée et se sent mise à l'écart par les autres. Se sentant en terre étrangère chez elle, la décision de partir lui semble la meilleure. Lorsque son frère, Madické, lui parle de monsieur Ndétare, l'instituteur, elle se souvient de ce qu'elle lui doit. Elle énumère une série d'écrivains célèbres européens et africains étudiés dans sa classe :

Je lui dois Descartes, je lui dois Montesquieu, je lui dois Victor Hugo, je lui dois Molière, [...] je lui dois Aimé Césaire, [...] et les autres (p. 65, 66).

Et elle conclut ainsi : « Bref, je lui dois mon *Aventure ambiguë* » (p. 66). Avec la référence intertextuelle explicite à l'œuvre du Sénégalais Cheikh Hamidou Kane, la narratrice exprime le positionnement délicat de ceux qui sont nés dans un pays et vivent dans un autre. Leur parcours de vie est soumis à une dualité inévitable, due à la confrontation quasi permanente entre deux cultures différentes. Il ne s'avère pas possible d'adopter une attitude manichéenne, en choisissant une culture et en niant une autre, mais au contraire il s'agit de permettre la cohabitation entre deux réalités comme le jour et la nuit. La dénomination de l'homme de lettres Émile Ollivier, telle qu'elle apparaît dans le site qui lui est dédié : « Québécois le jour

et haïtien la nuit³³⁸ » rend compte du compromis que les émigrés doivent trouver afin de vivre dans cette situation spéciale.

La notion d'appartenance est difficile à cerner, car ces hommes et ces femmes ne sont nulle part à leur place. Comme le remarque l'instituteur dans le roman de Fatou Diome à propos de Salie : « tu resteras toujours une étrangère dans ce village » (p. 78), ce qui veut dire que le pays natal n'est pas une donnée suffisante pour établir son identité. Encore faut-il la faire accepter par les autres ou par soi-même ! En effet, une personne peut avoir une certaine identité, confirmée par un document, mentionnant son pays natal, mais ce n'est pas une condition suffisante pour se sentir en symbiose. C'est le cas de la mère de Nina dans le roman *Loin de mon père*, une Française qui ne se sentait vraiment chez elle qu'en Afrique, la terre de son mari :

Se réinsérer ? Bien sûr, sa mère y avait pensé. Mais elle se sentait aussi étrangère qu'une Africaine débarquant dans les rues de Paris [...]. Elle se sentait maintenant en France par effraction. Alors, au bout du compte, elle s'en était tenue à son choix (p. 112).

Ce sentiment d'étrangeté n'est pas propre à la fiction, mais il reflète l'expérience des gens déracinés³³⁹.

La narratrice du roman *Le Ventre de l'Atlantique* tente de donner une réponse à cette question délicate :

Chez moi ? Chez l'Autre ? Être hybride, l'Afrique et l'Europe se demandent, perplexes, quel bout de moi leur appartient. Je suis l'enfant présenté au sabre du roi Salomon pour le juste partage. [...], je passe mes nuits à souder les rails qui mènent à l'identité (p. 254).

Ainsi, on ne peut pas comprendre l'identité en termes dualistes. L'allusion biblique au partage proposé par le roi Salomon symbolise l'être hybride qu'est devenue Salie, qui ne peut désormais être seulement africaine ou seulement européenne. Elle serait comme le bébé de la légende du roi Salomon, qui mourrait s'il était scindé en deux. La métaphore suivante traduit l'identité composite de l'héroïne, qui affirme : « Je préfère le mauve, cette couleur tempérée, mélange de la rouge chaleur africaine et du froid bleu européen » (p. 254). Mila, l'héroïne du

³³⁸ Le site www.archiv.umontreal.ca présente sa biographie, ainsi que sa carrière et ses œuvres.

³³⁹ On peut citer le cas d'un homme de nationalité portugaise, qui a vécu aux États-Unis, et, ayant été emprisonné, a été envoyé dans l'île portugaise des Açores à la fin de sa peine. Il a eu la sensation d'avoir été puni deux fois : une fois en prison et la deuxième fois le renvoi dans son pays d'origine, a été ressenti comme un exil : « Notre patrie, c'est là où nous avons grandi ou là où nous sommes nés ? » Cet épisode est raconté dans le journal strasbourgeois *Direct Matin*, du 29 novembre 2011, sous le titre : « L'île de la double peine »,

roman *Esse cabelo* (Ces cheveux), de Djaimilia Pereira de Almeida, exprime le conflit de ceux qui se trouvent dans l'entre-lieu, dans « un espace d'hybridité³⁴⁰ » :

Tinha o cabelo curto e via-me em casa no dia em que acordei com saudades [...] do que nunca fora, [...] meu Deus, de uma caricatura da pessoa que eu poderia ter sido, um exotismo³⁴¹ (p. 87).

Ce passage révèle la dualité du personnage, qui se rappelle sa vie passée, mais aussi la vie qu'elle n'a pas eue, car elle a été séparée trop tôt de sa terre natale avant même de l'avoir connue pleinement. Dans une interview, l'auteure raconte son expérience de vie partagée entre deux continents :

Cresci no meio de europeus ligados a África e no meio de africanos ligados a Portugal [...]. A partir de certa altura comecei a ir menos a Angola, Sem que nada tivesse acontecido de especial [...]. Comecei a sentir uma curiosidade intensa por África e a rodear-me de tudo o que tinha a ver com África [...] como se a certa altura tivesse acordado³⁴².

À l'image de la romancière, l'héroïne recherche ses origines aussi bien dans sa mémoire que dans les photographies qui composent le livre. L'hybridité du personnage fait écho à l'hybridité de la fiction, dans laquelle le texte côtoie les images. Ainsi, la capture du réel se fait par les mots et par les portraits. Les photos représentent la preuve matérielle d'une vie, sauf qu'elles ne représentent pas celle de Mila, mais la vie de n'importe quelle jeune fille métisse. Ainsi, la première montre Elisabeth Eckford, en 1957, trois ans après la fin de la ségrégation raciale à l'école, décrétée par les États-Unis. On y voit la jeune fille déterminée à s'inscrire au lycée de Little Rock, réservé aux Blancs, mais la garde nationale américaine ainsi que les lycéens l'empêchent d'y entrer. La narratrice commence le neuvième chapitre avec ce syntagme : « Uma das poucas fotografias em que surjo penteada foi tirada em Setembro de mil novecentos e cinquenta e sete³⁴³ » (p. 101). En employant le pronom personnel à la première personne du singulier pour faire allusion à Elisabeth Eckford comme

³⁴⁰ Bhabha Homi K, *The Location of Culture*, London, Routledge, 2004, p.37.

³⁴¹ « J'avais les cheveux courts et je me suis revue à la maison le jour où je me languissais [...] de ce que je n'avais jamais été, [...] mon Dieu, d'une caricature de la personne que j'aurais pu être, un exotisme. »

³⁴² « J'ai grandi au milieu d'Européens liés à l'Afrique et d'Africains liés au Portugal [...]. Au bout d'un certain temps je me rendais moins souvent en Angola, sans raison particulière [...]. Récemment j'ai commencé à ressentir une grande curiosité pour l'Afrique [...] comme si je venais de me réveiller. » Interview de Marta Lança, intitulée: « Djaimilia Pereira de Almeida, filha de mãe angolana e pai português, a escritora fala de "Esse cabelo" que reflecte sobre uma identidade híbrida, à descoberta de si » (Djaimilia Pereira de Almeida, fille de mère angolaise et de père portugais, l'écrivaine parle du roman *Ces cheveux*, qui est une réflexion sur une identité hybride à la découverte d'elle-même), le 07.09.2015, parue dans le site www.redeangola.info, consultée le 23.06.2017.

³⁴³ « L'une des photographies dans laquelle j'apparais coiffée a été prise en mille neuf cent cinquante-sept ».

s'il s'agissait d'elle-même, la narratrice homodiégétique acquiert une identité plurielle, puisqu'elle est Mila et aussi Eckford. Même si elle n'a pas été victime de ségrégation raciale, comme elle le précise dans le roman : « Esta fotografia não simboliza nenhum momento particular da minha vida³⁴⁴ » (p. 101), l'héroïne imagine qu'elle aurait pu avoir un destin semblable à la jeune fille si elle avait vécu pendant cette période sombre de l'histoire américaine. Le portrait ne fonctionne pas comme l'image physique concrète de Mila, mais plutôt comme « uma radiografia³⁴⁵ » de son « alma³⁴⁶ » (p. 101). Ainsi, la narratrice traduit son point de vue, non seulement à propos de sa vie, mais aussi concernant toutes les injustices infligées aux Noirs. Elle associe le paradigme « radiographie » – qui fait songer à un corps malade –, non pas au corps, mais à l'âme, dont les souffrances et les blessures sont plus difficiles aussi bien à diagnostiquer qu'à guérir. La polyphonie narrative correspond à une pluralité de voix et de consciences et représente un phénomène de dialogisme, car le discours de la narratrice appelle d'autres discours, d'autres points de vue. Le critique Mikhaïl Bakhtine explique ainsi le dialogisme :

L'orientation dialogique est, bien entendu, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la fixation naturelle de toute parole vivante [...]. Seul l'Adam mythique, abordant avec sa première parole un monde pas encore mis en question, vierge, seul Adam-le-solitaire pouvait éviter totalement cette orientation dialogique sur l'objet avec la parole d'autrui³⁴⁷.

Comme Véronique Tadjo dans *l'Ombre d'Imana*, tous les personnages ont droit à la parole, aussi bien les victimes que les bourreaux, à la différence que dans le roman de l'Angolaise, la narratrice se dédouble en plusieurs personnages et le « je » est multiple. Philippe Lejeune explique ainsi cette multiplicité du personnage :

Si Je est un autre, ce n'est pas seulement parce que son énonciation cache des instances multiples ; c'est que tout récit de vie n'est qu'une reprise ou une transformation de *formes* de vie préexistantes³⁴⁸.

Mila emploie le pronom personnel « je », mais par une sorte de jeu de rôles, elle est l'héroïne, Elisabeth Eckford et les autres :

³⁴⁴ « Cette photographie ne symbolise pas de moment particulier de ma vie ».

³⁴⁵ « une radiographie ».

³⁴⁶ « âme ».

³⁴⁷ Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (Traduit du russe par Daria Olivier), Paris, Gallimard, 1978, p. 102.

³⁴⁸ Lejeune Philippe, *Je est un autre, L'Autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, Poétique, 1980, p. 9.

[...] eu sou todas as pessoas ao mesmo tempo » (p. 101) ([...]. « Sou os guardas ao fundo [...]. Sou os curiosos que vão atrás para se divertirem um pouco. É o retrato de uma autoperseguição e da tentativa diária de lhe ser indifferente³⁴⁹ » (p. 102, 103).

Ces syntagmes traduisent la personnalité multiple de la narratrice, caractéristique d'un trouble psychique dû au refus d'être soi-même, ou à la recherche d'elle-même, car elle ne sait pas qui elle est vraiment. Elle est un être hybride. L'auto-persécution fait songer à l'Ouroboros, le serpent mythique qui se mord la queue. C'est l'image du cercle, ou de l'éternel retour ou le retour aux origines de la narratrice qui vit en Europe et qui sent l'appel de son Afrique natale.

L'auteure explique la genèse de l'œuvre en ces termes :

O *Esse cabelo* surgiu a partir de uma mistura de leituras com discos que ouvi a certa altura. Vem da fusão inesperada entre Kanye West e Walter Benjamin, de quem, em 2012, li *Infância em Berlim por volta de 1900*³⁵⁰.

À l'instar du philosophe allemand, c'est depuis l'exil que l'auteure compose ses souvenirs d'enfance, dans une tentative de découverte de son identité. Néanmoins, la phrase interrogative qui clôt le roman révèle l'ignorance d'elle-même, ou l'incapacité de donner une définition de son identité : « quem é a Mila³⁵¹ ? » (p. 156). Alors, à travers ses cheveux, elle tentera de découvrir qui elle est vraiment.

De nombreux auteurs ont écrit sur les cheveux, à cause de sa forte symbolique, surtout en ce qui concerne les cheveux crépus, mais la narratrice réalise que chaque personnage doit résoudre seul l'insoluble question de son identité, même si la condition du peuple noir est semblable sous toutes les latitudes. Elle exprime ainsi sa préoccupation : « Talvez o livro do cabelo esteja já escrito, problema resolvido, mas não o livro do *meu* cabelo³⁵² » (p. 14). La narratrice évoque probablement l'œuvre *Hair Story*³⁵³ dans laquelle les auteures présentent une perspective de l'histoire afro-américaine sous le signe de la chevelure. Elles décrivent le

³⁴⁹ « [...] je suis toutes les personnes de la photographie au même temps. [...] Je suis les gardes du fond [...]. Je suis les curieux qui vont derrière pour s'amuser un peu. C'est le portrait d'une auto-persécution ainsi que de la tentative quotidienne de lui rester indifferente ».

³⁵⁰ «La fiction *Ces cheveux* est née suite à un mélange de lectures et de musiques. Elle vient d'une fusion inespérée entre Kanye West ³⁵⁰ et Walter Benjamin, de qui l'ai lu *Enfance berlinoise vers 1900*», Interview de Gianni Paula de Melo, parue le 26.10.2016 dans le site www.geledes.org.br, consulté le 24.06.2017. Geledés est une organisation brésilienne fondée en 1988 pour la défense des femmes et des Noirs. Elle combat le sexisme, le racisme et toute forme de discrimination.

³⁵¹ « qui est encore Mila? »

³⁵² « Peut-être que le Livre des cheveux est déjà écrit, problème résolu, mais pas celui de mes cheveux ».

³⁵³ Byrd Ayana, Tharps Lori, *Hair Story: Untangling the Roots of Black Hair in America*, New York, St Martin's Griffin, 2002.

désarroi des peuples africains pendant la traite transatlantique : « Mandingos, Fulanis, Ibos ou Ashantis arrivaient privés de la coiffure qui était leur signature. Ils entraient ainsi dans le Nouveau Monde comme un troupeau anonyme, exactement comme les Européens le souhaitaient³⁵⁴ ». Le paradigme « troupeau » rend compte de l'état d'esprit de ces peuples, car sans coiffure ils n'avaient plus d'identité, comme s'ils étaient des animaux. Le roman de l'Angolaise Djaimilia nous fait songer à un autre de la Nigériane Chimamanda Adichie Ngozi. En effet, *Americanah*³⁵⁵ présente également une réflexion sur l'identité à travers la coiffure. À l'instar de l'auteure, l'héroïne, Ifemelu, quitte le Nigéria et part en Amérique pour ses études. Les cheveux et les salons de coiffure occupent une place primordiale dans le roman, comme dans la fiction de Djaimilia. Ifemelu écoute les conversations des clientes d'un salon de coiffure africain en Amérique, obsédées par le défrisage de cheveux et l'éclaircissement de la peau, mais elle, nostalgique de son pays, décide de se coiffer avec des tresses africaines et c'est par la coiffure qu'elle parvient à se souvenir de son enfance en Afrique. Les cheveux et la coiffure déclenchent une réflexion sur l'identité africaine et sa décision de retourner en Afrique. Le rapport entre le type de chevelure et l'identité est un sujet très sensible. À ce propos, on peut rappeler la période de l'apartheid en Afrique du Sud, pendant laquelle la qualité du cheveu permettait d'indiquer l'appartenance de l'individu à une certaine race. Gerald Tanesse³⁵⁶ écrit à ce sujet :

Lorsque la race du futur détenteur d'un pass est difficile à déterminer, on fait le test du crayon. Ce test consiste à essayer de faire tenir un crayon dans les cheveux de la personne. Comme les Noirs ont normalement les cheveux crépus le crayon doit tenir tout seul, s'il tombe c'est que les cheveux ne sont pas crépus [...] ce qui lui permettra de jouir de plus de liberté³⁵⁷ [...].

Face à cette problématique, associée à l'image du canon de beauté véhiculé par les mass media qui présentent des peaux claires et des cheveux lisses, il n'est pas étonnant de constater que les personnages déploient de grands efforts pour dissimuler leur chevelure naturelle. « Les frangines » (p. 83), dans le roman *Tels des astres éteints*, « ne voulaient rien que ressembler aux autres, consommer avec acharnement ce qui avait été conçu par d'autres, se défriser les cheveux dans de féroces accès d'automutilation » (p. 83). Elles refusent de laisser les cheveux au naturel, symbole d'une identité africaine qu'elles ne sont pas prêtes à assumer.

³⁵⁴ *Ibid*, p.10.

³⁵⁵ Ngozi Adichie Chimamanda, *Americanah*, Paris, Gallimard, 2015.

³⁵⁶ Guide touristique français, vivant en Afrique du Sud.

³⁵⁷ Tanesse Gerald, *Pas de Citron S'Il Vous Plaît*, Saint-Denis, Publibook, 2005, p.127.

Elles sont traumatisées par les cheveux crépus, réprimés par l'esclavage et la ségrégation. La souffrance continue et le pire est qu'à présent, ce sont elles-mêmes qui pratiquent l'« automutilation ». Cependant, les héros du roman *Tels des astres éteints* ont la ferme intention d'affirmer leur identité africaine et Amandla tente de rétablir son identité ainsi que celle de son peuple en effaçant les humiliations passées. Alors, en s'occupant de ses cheveux, elle veut rendre la dignité à son peuple : « Lorsqu'elle se lavait les cheveux, elle les caressait amoureusement, songeant aux femmes précipitées dans les cales des bateaux négriers, sans rien pour se coiffer » (p. 84). La coiffure, jadis réprimée par l'esclavage et la ségrégation, devient un symbole de l'affirmation de l'identité noire. C'est ainsi que le mouvement « nappy » est né dans les années 2000 aux États-Unis, mais il a fait aussi de nombreuses adeptes en France. Les femmes portent leurs cheveux naturels crépus avec fierté, puisqu'ils symbolisent leur identité. Aussi dans le roman *Blues pour Élise*³⁵⁸, de Léonora Miano, l'héroïne se distingue des autres personnages, car elle « est la seule à porter ses cheveux naturels ». Akasha porte « des dreadlocks ». Sa coiffure est un symbole de son identité africaine. Pour elle « la quête d'une chevelure lisse est la marque de l'aliénation, de la détestation de soi » (p. 45). La narratrice de la fiction fait ce triste constat : « Les femmes d'ascendance subsaharienne sont les seules à avoir été radiées de la douceur » (p. 39).

Cependant les coiffures africaines inspirent également les femmes européennes qui adoptent fièrement des nattes africaines, ainsi que les « dreadlocks³⁵⁹ ».

Pour Amandla et les deux autres héros du roman, c'est l'Europe qui leur permettra de renforcer leur identité, ou du moins ils le croient fortement. Shrapnel est dans le « Nord » (p. 28) où il espère gagner assez d'argent pour retourner dans son pays et vivre dignement son identité africaine. Mais son attitude est ambivalente, car il ne peut pas résister aux femmes européennes, ce qui est une forme d'attrance pour l'Europe (par métonymie), le continent inconnu et mystérieux.

En revanche, Amandla rêve de rencontrer le compagnon idéal en Europe qui serait nécessairement un Africain, afin d'affirmer son appartenance totale à l'Afrique. Néanmoins, elle s'est éprise d'Amok, Africain certes, mais pas fier de ses origines. Donc, le rêve d'Amandla ne peut pas se concrétiser non plus.

³⁵⁸ Miano Léonora, *Blues pour Élise*, Séquences afropéennes, Saison 1, Paris, Plon, 2010.

³⁵⁹ Ce sont des mèches de cheveux emmêlées naturellement, rendues populaires par le chanteur jamaïcain Bob Marley dans les années 1970. Cette coiffure est surtout le symbole de la rébellion et le refus des valeurs dominantes.

Une caractéristique de l'identité est le nom, car c'est lui qui désigne le personnage et lui donne une consistance en lui permettant d'exister, en somme. Comme le signale Towo-Atangana, « le nom donne l'identité complète d'un héros³⁶⁰ ». Dans les romans de notre corpus, deux cas de figure se présentent : soit les noms des personnages ont une fonction symbolique, soit ils présentent un caractère fonctionnel. Dans les deux cas, le choix du nom est significatif. Dans le roman *Kétala*, le personnage principal, dont la vie est racontée par ses objets, s'appelle « Mémemoria ». On peut songer au nom commun « mémoire », qui est l'« activité biologique qui permet d'emmagasiner, de conserver et de restituer des informations³⁶¹ ».

La mémoire est un thème récurrent dans la littérature, mais pas uniquement africaine. Nous pouvons établir un parallèle avec le nom de ce personnage et le roman *La Memoria*³⁶² de la Québécoise Louise Dupré. Dans ce roman, daté de 1996, Emma, l'héroïne, écrit pour mettre de l'ordre dans ses souvenirs et comprendre ce qu'elle a vécu. La convergence entre ces deux romans est l'importance accordée à la mémoire et l'intérêt de la maîtriser à tout prix. Dans celui de Fatou Diome, la mémoire est racontée oralement, alors que dans celui de Louise Dupré, l'écriture sert de support au souvenir. Cependant, Fatou Diome souligne l'aspect fragile de la mémoire humaine, qui n'est pas toujours fidèle et pousse les personnages à raconter de façon différente les événements passés, à cause de l'oubli, dû d'une part, au temps qui passe et d'autre part, à la distance géographique qui sépare l'héroïne de son pays natal.

Le roman *Perpétue, ou l'habitude du malheur*, du Camerounais Mongo Béti, traite de l'histoire d'une héroïne posthume. Dans cette fiction, c'est le frère de Perpétue qui va faire appel à la mémoire de ceux qui l'ont croisée au cours de sa vie, pour reconstituer les événements passés, et, surtout les souffrances endurées par sa sœur. Ici le souvenir sert aussi à maintenir le personnage principal éponyme, vivant, d'une certaine façon, puisqu'il n'est plus ; de plus, son prénom, Perpétue, symbolise le souvenir éternel de celle qui a vécu, dans la mesure où il existe quelqu'un pour évoquer la vie du personnage.

Un autre roman mettant en scène une héroïne décédée depuis l'incipit (comme Mémemoria) est *Ramata*, d'Abasse Ndiome. L'intertextualité est ainsi présente dans le roman *Kétala*, de Fatou

³⁶⁰ Towo-Atangana, Gaspard, « Le Mvet, Genre majeur de la littérature orale des populations Pahouines (Bulu, Beti, Fang-Ntumu), dans la revue camerounaise *Abbia*, 9-10 (p.172).

³⁶¹ *Le Petit Larousse Illustré*, Paris, 2000.

³⁶² Il s'agit du premier roman de la québécoise Louise Dupré (née en 1949).

Diome, car il reprend le thème d'un personnage féminin mort dès le début de roman. Cependant, dans le roman de Fatou Diome, ce sont des objets qui rappellent la vie de la défunte. En ce sens, le roman *Kétala* s'écarte des autres cités précédemment, car les objets ne sont pas des personnages comme les autres, mais font songer à une fable.

Mémoria est un prénom symbolique, qui convient tout à fait à l'héroïne du roman *Kétala*, parce qu'elle est décédée dès le début du roman et « puisqu'elle n'a pas eu d'enfant » (p. 20), il est important que quelqu'un se souvienne d'elle, que la mémoire de ce que fût sa vie ne se perde pas. À défaut, donc, d'enfants, ce sont les objets qu'elle possédait qui vont faire un travail de reconstitution de leur mémoire collective pour retracer le parcours de sa vie. L'absence de progéniture peut signifier que tout s'arrête à la mort du personnage, c'est-à-dire que personne ne sera là pour perpétuer la mémoire de la disparue. Mais dans ce roman, les objets prennent le relais des êtres humains. En personnifiant les objets, l'auteure leur donne la capacité d'analyser les situations vécues par leur maîtresse d'une façon plus claire, avec moins de préjugés et plus de recul que s'il s'agissait d'êtres humains, sauf que leur contact avec les gens a déjà un peu changé leur essence. C'est ainsi que « Masque » conseille les autres objets de se tenir tranquilles et de ne pas se venger, comme font les êtres humains assez facilement, et propose la maxime : « [...], la vengeance est, certes, tentante, mais rendre à l'âne son coup de patte, c'est devenir aussi bête que lui. Laissons cette humeur belliqueuse aux humains » (p. 47, 48). Le témoignage des objets est la condition *sine qua non* pour le prolongement de la mémoire des faits de sa vie, comme le signale Paul Ricoeur :

Le témoignage est, en un sens, une extension de la mémoire, prise dans sa phase narrative. Mais il n'y a témoignage que lorsque le récit fait d'un événement est rendu public : le sujet, face à quelqu'un, affirme qu'il a été le témoin de quelque chose qui a eu lieu³⁶³.

Le témoignage des objets qui racontent aux autres le passé de Mémoria est primordial pour ne pas que sa vie tombe dans l'oubli. Les objets qui racontent la vie de Mémoria évoquent les griots qui dans la tradition orale africaine rappellent les faits d'une personnalité disparue. On songe au griot Mamadou Kouyaté dans le roman de Djibril Tamsir Niane intitulé *Soundjata ou l'épopée mandingue*, qui dans l'incipit se présente en ces termes :

³⁶³ Extrait d'un texte établi à partir de la version manuscrite et traduit de l'anglais par Catherine Goldenstein. Le séminaire a été donné en anglais, par Paul Ricoeur, le 8 mars 2003, à Budapest, sous le titre « Memory, history, oblivion », dans le cadre d'une conférence internationale intitulée « Haunting Memories? History in Europe after Authoritarianism ». Cette traduction a été publiée dans la revue *Esprit* : « La pensée Ricoeur », Mars-Avril, 2006 (consultée le 02.09.2013).

Je suis griot. C'est moi, Djeli Mamadou Kouyaté, fils de Bintou Kouyaté et de Djeli 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 à parole, nous sommes les sacs qui renferment des secrets plusieurs fois séculaires³⁶⁴.

Les objets dans le roman *Kétala* sont également « des sacs à parole », car ils ne se taisent jamais, ils racontent tout ce qu'ils ont vu pendant la vie de Mémemoria. Ils sont les seuls à connaître les détails et tous les secrets de leur maîtresse. Pendant que les uns racontent, les autres font office d'auditeurs, mais n'écourent pas passivement. Au contraire, ils interviennent pour rétablir la vérité, car les pertes de mémoire les guettent. Lorsque le Collier de perles évoque la tenue vestimentaire que Mémemoria portait à la fête de fin d'année scolaire, Marinère, dans le souci de rétablir la vérité, s'empresse de lui rafraichir la mémoire : « Mémemoria ne portait pas une longue jupe mais un pagne » (p. 44). Le lapsus du Collier de perles dû à son « séjour en Europe » (p. 44) lui fait oublier certains détails de la culture africaine. Le prénom « Mémemoria » traduit le côté éphémère de la vie humaine, et le pouvoir annihilant de la mort, car quand elle arrive, la personne n'est plus désignée par son prénom, mais par le pronom personnel « il ou elle » (p. 8), donc le prénom n'a vraiment plus d'importance. Le narrateur dit même que « la mort débaptise » (p. 8). Seule la mémoire reste, et pour que les souvenirs perdurent, il est nécessaire que quelqu'un, ou quelque chose, dans le cas de *Kétala*, soit disposé à évoquer les souvenirs par des mots, car « le verbe est créateur » (p. 39) et il est la condition indispensable au prolongement du souvenir. Comme dit le président de la séance : « Parler, encore et encore, c'est une façon de ne pas pleurer » (p. 39). Ils voudraient noyer leur chagrin dans la parole. C'est aussi une façon de ne pas mourir. Nous pouvons faire un parallèle avec ces objets, qui à travers les mots veulent éviter la mort du souvenir de la vie de Mémemoria, et Shéhérazade dans *Les Mille et Une Nuits* qui a trouvé le moyen d'éviter sa propre mort et celle des autres jeunes filles en racontant des histoires pendant toute la nuit à son mari, en prenant soin de ne pas les finir. En reportant toujours la suite pour le lendemain, elle a réussi à maintenir l'intérêt de son époux, qui voulait connaître le dénouement des contes, et aussi, par conséquent, sa vie.

Dans *Kétala*, lorsque Mémemoria part du Sénégal vers la France avec son mari dans l'espoir de résoudre ses soucis dans un pays étranger, elle pense pouvoir laisser tous les problèmes qui l'accablent dans son pays d'origine et rêve de recommencer une toute nouvelle vie en Europe. Malheureusement pour elle, les préférences sexuelles de son mari, Makhou, ne changent pas

³⁶⁴ Niane Djibril Tamsir, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960, p. 9.

comme par enchantement seulement parce qu'ils ont changé de pays. Leur relation est donc vouée à l'échec. Le lieu où ils habitent influence leur comportement, mais seulement de façon temporaire. En ce sens, Makhou ne cherche pas de relations extraconjugales pendant un certain temps, ce qui donne bon espoir à sa femme. Cependant, elle finit par comprendre que son amour envers Makhou ne pourra jamais faire de lui un homme aimant les femmes. Après la période de découverte de nouveaux pays et l'espoir en une vie meilleure, vient la révélation de la maladie contractée par Mémoria, due aux nombreuses relations intimes avec divers partenaires. L'illusion d'une vie meilleure fait place à la réalité de la vie en Europe. L'épreuve pénible subie par Mémoria dans ce pays étranger, la France, lui fait comprendre qu'elle doit rentrer dans son pays natal pour redevenir ce qu'elle était vraiment : une Africaine. Ainsi demande-t-elle à son mari : « Ramène-moi chez nous, s'il te plaît, le plus tôt possible. Je t'en prie, Makhou, ne me laisse pas mourir ici, rends mon corps à [...] la terre qui m'a vue naître » (p. 257, 258). Elle ne pouvait être sénégalaise que dans son pays. C'est pourquoi elle doit rentrer au plus vite afin de pouvoir aussi mourir dans son pays. La terre natale est celle qui doit l'accueillir à la fin de sa vie et non une terre étrangère. Mais, son retour au Sénégal s'accompagne d'un double deuil : celui de la perte de sa famille, car tous la renient, et celui de l'héroïne qui meurt des suites de sa maladie.

Tandis que dans les deux romans de Fatou Diome, *Kétala* et *Le Ventre de l'Atlantique*, les personnages principaux sont présentés lorsqu'ils vivent en Afrique et se déplacent ensuite au cours de la fiction, dans *Tels des astres éteints*, de Léonora Miano, les jeunes protagonistes habitent dans le « Nord » (p. 28) dès le début du roman. L'écrivaine fait allusion au « Nord » pour désigner l'Europe, plus précisément la France, où les personnages vivent. Ils sont dans un double lieu, car ils habitent en Europe, mais c'est dans ce continent même qu'ils entendent prouver leurs origines africaines, coûte que coûte. Chacun a sa méthode. Les voisins du jeune Amok, un des principaux personnages, ne veulent pas se fondre dans la masse et passer inaperçus, mais au contraire : « Il fallait qu'on les sente » (p. 23). Notons ici la polysémie du verbe « sentir », qui se rapporte au sens de l'odorat, mais signifie également le fait de ne pas apprécier une personne, avec l'expression courante : « ne pas pouvoir sentir quelqu'un ». En effet, tout le monde n'aime pas les étrangers, comme le voisin d'Amok qui dit régulièrement « des insanités sur les Noirs et les Arabes » (p. 21).

C'est par les odeurs qu'ils veulent s'affirmer et prouver aux autres leur existence. Que ce soit par les odeurs corporelles, comme l'« urine » ou les senteurs artificielles produites par le

« parfum de marque » (p. 23), la discrétion n'est pas du tout leur objectif. La société peut feindre de ne pas les voir, mais ils sont présents et « la marmaille caramel grandissait », au grand dam du « voisin du dessous » (p. 21).

Shrapnel, l'ami d'Amok, compte pouvoir affirmer son identité et celle de ses compatriotes, lors de réunions d'un groupe appelé « *Fraternité Atonienne* » (p. 145). Ce nom est révélateur, car l'adjectif « *atonienne* » se réfère au dieu solaire de l'Égypte ancienne, Aton. Étant donné que l'Égypte représente l'antériorité des civilisations nègres, le nom donné au groupe semble légitime. Le « chef » (p. 208) est « fier » de ses connaissances qu'il transmet aux autres pendant les réunions. Ainsi, Shrapnel et les membres de son groupe suivent les consignes de Cheikh Anta Diop concernant l'histoire africaine : « Les intellectuels doivent étudier le passé non pour s'y complaire, mais pour y puiser des leçons ou s'écarter en connaissance de cause si cela est nécessaire³⁶⁵ ».

Les jeunes protagonistes comptent accomplir une immense tâche : celle de réhabiliter l'Afrique. Il s'agit également d'une quête de leur passé, d'autant plus importante que certains sont nés en Europe, ne connaissant l'Afrique que par l'image transmise par d'autres. Il s'avère primordial pour eux de connaître le passé glorieux de leurs ancêtres afin de sentir leur appartenance à un peuple qui mérite leur respect et celui des autres. Ils doivent, de ce fait, chercher dans l'Histoire l'origine de leur peuple afin de mieux se connaître. Car, comme le signale l'historien français Fauvelle : « L'Égypte est [...] le berceau de l'Afrique, le premier jalon de son histoire, sa fondation et le socle de son identité³⁶⁶ ». Cependant, il est impossible de retourner au passé, comme si tout pouvait rester immuable dans le temps.

Pour les jeunes protagonistes du roman *Tels des astres éteints*, le retour aux origines semble le meilleur moyen de pouvoir se définir eux-mêmes. Cette volonté de retrouver leurs racines identitaires nous fait songer au mouvement de la négritude, qui relevait d'une prise de conscience des valeurs de la civilisation noire, bafouée pendant des siècles de colonialisme. L'importance de connaître et reconnaître ses origines est indéniable, mais l'exacerbation des faits passés peut conduire à une impasse, car on ne peut pas vivre dans le présent avec la nostalgie du temps révolu.

Franz Fanon met en garde les défenseurs de la négritude, en donnant un exemple de la gloire passée en ces termes :

³⁶⁵ Diop, Cheikh Anta, *L'unité culturelle de l'Afrique*, Présence Africaine, Paris, 1982, p.9.

³⁶⁶ Fauvelle, François-Xavier, *L'Afrique de Cheikh Anta Diop*, Karthala, Paris, 1996, p.41.

[...] toutes les éventuelles preuves sur une prodigieuse civilisation Songhaï, ne changent en rien au fait que les songhaï d'aujourd'hui sont sous-alimentés, analphabètes³⁶⁷ ».

D'autres intellectuels africains se sont penchés sur ce sujet, comme l'écrivain Wole Soyinka qui poursuit la même idée. Dans son œuvre *The dance of the Forest*³⁶⁸, les protagonistes revivent en transe la vie de leurs ancêtres avec leurs aspects positifs, mais également leurs faiblesses inhérentes à tous les êtres. Cette œuvre dramatique de l'écrivain nigérian entend démontrer que le passé souvent représenté sous une forme glorieuse ne correspond pas toujours à la réalité et qu'il faut avoir un regard critique pour ne pas se laisser bernier par un passé illusoire. Cela dit, il ne faudrait pas nier l'importance historique du mouvement de la négritude, étape décisive dans la reconnaissance des valeurs du peuple noir par lui-même dans un premier temps, afin de pouvoir ensuite s'affirmer et se faire respecter par les autres par la suite. Les deux positions par rapport aux origines peuvent se comprendre, car elles sont légitimes. Mais entre les deux, on peut en trouver une autre qui propose un certain équilibre dans la plume de la Camerounaise Léonora Miano. Dans le roman *Les aubes écarlates*³⁶⁹, le sous-titre « *Sankofa cry* » est révélateur de l'importance que l'auteure accorde à la connaissance des origines des personnages afin de mieux se situer dans le monde actuel. Le mot akan « sankofa » « signifie *retour aux sources*, ou *retourne chercher ce qui t'appartient*, selon les traductions. Plus largement, cela fait référence à la nécessité de connaître le passé pour avancer. « *Sankofa* parle de recherche de la connaissance, et d'examen critique » (p. 66). Plus loin dans le récit, Aïda, un des personnages féminins, explique de façon détaillée la symbolique de « Sankofa » :

Sankofa est le nom d'un oiseau mythique. Il vole vers l'avant, le regard tourné en arrière, un œuf coincé dans son bec. L'œuf symbolise la postérité. Le fait que l'oiseau avance en regardant derrière lui signifie que les ressources de l'avenir sont dans le passé. Il ne s'agit pas de séjourner dans l'ancien temps, mais d'en retirer des enseignements (p. 213).

Ainsi, la conscience de leurs origines serait une condition nécessaire pour que les personnages se positionnent dans le présent et puissent construire leur avenir. Pour connaître ses origines, il faut se déplacer pour essayer de cerner son pays natal et ses ancêtres, comme l'héroïne de *Loin de mon père*, de Véronique Tadjo. Nina hésite entre l'Afrique et l'Europe, car elle se

³⁶⁷ Fanon Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Maspero 1961, p.167.

³⁶⁸ Soyinka Wole, *The dance of the Forest*, London, Oxford Uni, Press, 1963.

³⁶⁹ Miano Léonora, *Les aubes écarlates*, Paris, Plon, 2009.

sent partagée entre les deux continents. Née d'un père africain, elle est européenne par sa mère française. La situation familiale de Nina est semblable à celle de l'écrivaine elle-même, comme celle de Salie dans *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome. Si les deux personnages féminins hésitent entre l'Europe et l'Afrique, tel n'est pas le cas du héros d'une des nouvelles de Léonora Miano. L'incipit de la fiction *Depuis la première heure* de Léonora Miano « Je n'ose pas rentrer » (p. 27) indique le désespoir du héros, qui ne peut pas se confronter à sa famille et à ses amis après son échec en Europe. Les pensées du jeune footballeur exprimées à la première personne du singulier rendent compte de sa profonde détresse de ne pas avoir été à la hauteur de ce qu'on attendait de lui : « Ils m'avaient vu partir pour devenir un lion indomptable » (p. 31). Mais, il ne pourra jamais porter le surnom du roi des animaux, car il ne fera pas partie des joueurs de l'équipe nationale de football. Son parcours est semblable à celui du jeune Moussa, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome, car tous les deux rêvent de devenir des joueurs de football en Europe, mais leur rêve tourne au cauchemar.

Le séjour en France du héros de l'auteure camerounaise lui est pénible, car il est dans l'illégalité ; il n'a pas de « papiers » (p. 31), donc pas d'identité. Il a besoin d'un moment de répit et le rêve arrive à le libérer pendant un moment : « Parfois je rêve que j'y retourne, au pays. Incognito » (p. 32). La fonction du rêve, selon Jung, est d'établir une communication entre « le conscient et l'inconscient³⁷⁰ ». Le rêve est un espace de liberté, mais il revient à la réalité : « On me verrait si je faisais cela » (p. 32). Il se rend à l'évidence, car il n'a pas oublié les habitudes du peuple camerounais : « *Radio Trottoir* s'empresserait de colporter la rumeur » (p. 32). L'africanisme « *Radio Trottoir* », en italique dans le texte, est expliqué par une note de bas de page et équivaut à l'expression familière « le téléphone arabe ». Ainsi, l'individualité du jeune homme n'est pas prise en compte, car en tant que membre de la société camerounaise, il appartient à la communauté et à la famille. Le personnage n'a pas d'individualité, et un des signes est l'absence de nom. En effet, son nom n'est jamais mentionné dans la fiction, car il représente tous les jeunes partis vers l'Europe en quête d'une vie plus agréable. L'absence de nom du personnage symbolise aussi l'absence de parole. Il est un « subalterne³⁷¹ » dans le sens proposé par Gayatri Spivak, car même s'il parle, on ne

³⁷⁰ Van Den Bergh Jean-Luc, *Les rêves et les visions de Carl Gustav Jung*, Paris, L'Harmattan, 2010, p.9.

³⁷¹ Dans une conférence prononcée en 1983, intitulée « Les subalternes peuvent-elles parler », l'Indienne Gayatri Spivak développe la notion de « subalterne », reprise du penseur italien Antonio Gramsci, qui traduit les rapports entre l'Occident et le Tiers-Monde. En partant d'un suicide d'une jeune femme indienne, Spivak conclut que la

l'entend pas. L'emploi de nombreuses phrases à la forme négative ainsi que les pronoms indéfinis « aucun » et « rien » attestent l'absence de l'identité du héros, selon le leitmotiv : « comme une bactérie neutralisée » (p. 33). Il n'est pas un héros, mais un anti-héros. Notons le double sens négatif de ce syntagme par l'emploi du nom commun « bactérie », qui désigne un être indésirable, ainsi que le verbe « neutraliser », signifiant que la bactérie telle qu'elle est a perdu ses pouvoirs maléfiques et ne peut donc plus faire de mal à personne parce qu'elle est « neutralisée ».

L'existence du personnage est réduite à néant, car sa parole n'a pas de portée, que ce soit en Europe ou en Afrique. En Europe, il n'a pas de documents légaux pour vivre, donc il n'a pas de droits, et en Afrique ses mots résonnent dans le vide. Il en est conscient et c'est pour cette raison qu'il préfère ne pas parler. L'emploi de verbes au mode conditionnel traduit son impuissance : « À l'instant même où je voudrais énoncer ces vérités, ils cesseraient de m'écouter. Ils diraient qu'on ne peut pas revenir les mains vides de *Mbengué* » (p. 29). Ce paradigme, en langue douala du Cameroun, désigne l'Occident, comme l'explique l'auteure en note de bas de page. L'utilisation de la langue douala est plus adaptée que le français dans ce contexte, car elle permet de mieux situer l'action dans l'univers fictif camerounais et donne une authenticité africaine au texte. La traduction du paradigme « *Mbengué* » par le mot français « Occident » n'aurait pas la même connotation qu'en langue douala. En effet, pour les Camerounais, le mot « l'Occident » renvoie à des images de paradis dans un monde lointain. La nostalgie le gagne et le jeune homme se remémore son pays. La succession de phrases nominales rend compte des souvenirs qui défilent comme des images dans un film : « La terre. Les couleurs. Les parfums » (p. 32). La brièveté des syntagmes s'apparente à la vitesse du temps qui passe et qui ne permet pas de retour en arrière. Malgré les souvenirs, le héros ne perd pas sa lucidité et constate : « Le Cameroun non plus n'est pas un paradis » (p. 33). Malheureusement, il sait que son pays n'est pas le paradis perdu, car l'aspect financier prime sur les sentiments, comme partout ailleurs : « Sur ma terre que la solidarité a quittée pour faire place à la férocité moderne, [...] il faut de l'argent » (p. 33). Il ne perçoit pas son pays natal sous un aspect figé, mais au contraire, sujet aux influences externes et internes. Son pays se transforme comme tout ce qui existe, selon la formule du philosophe Anaxagore de Clazomène : « Rien ne naît ni ne périt, mais des choses déjà existantes se combinent, puis se séparent à nouveau ».

subalterne ne pouvait pas parler dans le sens où son message de révolte n'avait pas été compris à l'époque. C'était comme si elle n'avait pas de voix, puisqu'elle n'a pas réussi à communiquer sa protestation.

L'errance du personnage entre l'Afrique et l'Europe est double, car elle est physique par le déplacement du jeune héros de l'Afrique vers l'Europe, mais elle représente également une errance intérieure, car il est aussi un voyageur immobile par la pensée qui oscille entre les deux continents. Le texte finit comme il a commencé, par le refus du personnage de rentrer au pays. La fin fait écho à l'incipit. Ce procédé rhétorique en boucle renforce le désarroi du personnage qui ne trouve pas d'issue. Cette image d'un éternel recommencement fait songer au mythe de Sisyphe, condamné à pousser le rocher jusqu'au sommet de la montagne, encore et encore. Le héros de Miano ne meurt pas, contrairement à Moussa dans *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome, mais son destin n'en reste pas moins tragique, car, comme Sisyphe, il est condamné pour l'éternité. Ceci est sa punition pour avoir cru au mirage de l'Occident !

Nous avons observé que le point de vue diffère selon le pays d'origine des personnages des romans. Ainsi, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, de nombreux personnages suivent ou veulent suivre ce que l'on pourrait appeler « l'appel du Nord », car ils s'imaginent l'ailleurs comme un paradis. L'océan Atlantique alimente leurs fantasmes de liberté et de bonheur, car les personnages doivent le traverser pour accéder à un monde nouveau, plein de promesses. Néanmoins, la duplicité de l'Océan est indiscutable et les « hommes » (p. 12) en sont conscients, puisqu'« ils attendent, résignés, que la prochaine vague les emporte ou leur laisse la vie sauve » (p. 13).

Tels des astres éteints offre une tout autre perspective. En effet, dans ce roman, les personnages ne sont pas fascinés par l'Europe. Ils y habitent, mais il s'agit d'une situation provisoire pour des raisons économiques ou familiales, et ils essaient de renforcer leur identité africaine, en se réunissant avec des Africains et en projetant de rentrer au pays avec des moyens financiers ou culturels plus solides. Cependant, leur quête reste une illusion pour les trois protagonistes de la fiction, semblable aux « caramels mous » (p. 351) qu'Amandla mangeait pour compenser ses frustrations³⁷².

Dans de nombreux cas, les personnages sont fascinés par l'ailleurs, qu'ils croient plus agréable à vivre. L'Europe captive ainsi les Africains, au même titre que les Européens se sentent attirés par l'Afrique ou par les Africains, comme Hélène (la mère de Nina) dans *Loin de mon père*, ou les fiancées européennes de Shrapnel dans *Tels des astres éteints*.

³⁷² Cette conduite alimentaire compulsive traduit l'état d'insatisfaction d'Amandla face à sa vie.

Le parcours des personnages des romans étudiés les conduit à recréer leur identité. L'écriture s'apparente à un combat afin de légitimer la place du personnage africain face à lui-même et aux autres. Les personnages des romans étudiés manifestent un attachement profond à leur continent d'origine : l'Afrique. Même lorsqu'ils sont loin, l'appel de la terre natale se fait toujours sentir à un moment ou à un autre. Comme on peut lire dans l'épigraphe du roman du capverdien Baltasar Lopes da Silva en créole : « *Corpo, qu'ê nêgo, sa ta bai ; coraçom, qu'ê fôrro, sa ta fica*³⁷³ ».

Cette distorsion entre le physique et le psychique aura des conséquences tragiques, comme la souffrance, la maladie, ou, dans les cas les plus extrêmes, la mort. La souffrance du héros ou de l'héroïne est constante. S'il reste dans le pays d'accueil, il ne connaîtra jamais le bonheur (comme Salie, tiraillée entre les deux continents), mais s'il décide de retourner, le retour est éternellement décevant. On songe à Mémoria dans *Kétala*, qui a perdu l'amour de toute sa famille et est retournée au Sénégal pour mourir. Dans ses souvenirs, son pays reste immuable, mais il n'en est pas ainsi, car il évolue, n'accorde pas son pardon aux fils prodigues et les punit suite à leur abandon. De même, dans *Tels des astres éteints*, de Léonora Miano, les jeunes héros n'ont pas pu retourner dans leurs pays pour accomplir leurs rêves. En effet, la mort en Europe a empêché Sphranel de rentrer vivant dans son pays natal, et la mort de la mère d'Amandla représente une cassure dans la vie de la jeune caribéenne, car elle lui doit tout son savoir sur la culture et les origines africaines. Sans le soutien de sa mère, on peut supposer que le rêve d'Amandla ne se concrétisera jamais. La recherche de l'identité entre l'Europe et l'Afrique est une constante dans les romans du corpus, mais il ne s'agit pas de choisir un continent afin d'éliminer l'autre. En effet, la solution réside dans la mixité des deux et Léonora Miano traduit cette vision de la construction d'une identité nouvelle et plurielle :

Aujourd'hui, les Européens noirs refusent d'avoir à choisir entre leur part subsaharienne ou caribéenne, et leur part européenne. Ils souhaitent abriter en eux les deux, les chérir, voguer de l'une à l'autre, les mélanger sans les hiérarchiser³⁷⁴ ».

Les personnages qui vivent en Europe sont à la recherche de leur identité et se sentent souvent étrangers aussi bien dans le vieux continent qu'en Afrique. Néanmoins, il n'est pas rare de percevoir des différences identitaires considérables au sein d'un même pays. Ces différences et incompréhensions par rapport à l'autre peuvent avoir des conséquences dramatiques et

³⁷³ Lopes da Silva Baltasar : « *Le corps, esclave, part ; le cœur, libre, reste* », *Chiquinho*, Lisboa, Nova Vega, 2006, p. 13.

³⁷⁴ Miano Léonora, *Habiter la frontière, Conférences*, Paris, l'Arche, 2012, p.84.

meurtrières. Ceci a été le cas au Rwanda, où l'intolérance a eu comme conséquence le génocide, qui a marqué non seulement les Rwandais mais le monde entier.

Nous allons voir les conséquences que les diverses appartenances au sein du même pays peuvent engendrer lorsque l'incompréhension et l'intolérance se manifestent.

b) Divers aspects identitaires dans le même pays

Les pays du continent africain se caractérisent par une mosaïque ethnique et culturelle qui se manifeste par la multitude des langues parlées à l'intérieur des états, ainsi que par des traditions propres à chaque groupe donné. Face à cette diversité, les puissances coloniales ont pratiqué une politique d'assimilation et de division dans le but d'éliminer les spécificités inhérentes aux divers groupes, de susciter une certaine cohésion, qui facilitait la domination. Mais les nations ainsi formées sont comme des groupes qui se côtoient sans vraiment se connaître et cet état de choses provoque des tensions perceptibles à court ou à long terme.

Dans *L'Ombre d'Imana, Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, de Véronique Tadjou, les « identités » sont vraiment « meurtrières³⁷⁵ », car les Tutsis ont été tués par les Hutus, dans le génocide du Rwanda, alors que les deux ethnies faisaient partie du même peuple et vivaient conjointement. C'est à cause de leur différence que le drame a eu lieu, faisant 800 000 victimes. Les deux ethnies cohabitaient en paix et en harmonie, comme raconte le jeune dont la mère « est tutsie » et le « père hutu » (p. 123) dans le roman *L'Ombre d'Imana*, mais pendant le génocide les Hutus avaient pour but d'exterminer les Tutsis et leurs défenseurs. La narratrice, elle-même, craint que son identité ivoirienne ne lui porte préjudice. Lors de son premier voyage au Rwanda, elle réfléchit à cette question. Dans l'avion en direction de Kigali, alors qu'elle « n'arrive pas à dormir », une pensée l'assaille : « Je me demande soudain si ma nationalité ivoirienne serait un atout ou une condamnation » (p. 16). Cette pensée soudaine alerte sur le fait qu'une appartenance à une ethnie suffit pour se voir condamné du jour au lendemain sans autre motif valable. C'est ce qui s'est passé avec les Tutsis, alors qu'ils vivaient depuis plusieurs siècles avec les Hutus, partageant la même religion et la même langue : le kinyarwanda. En seulement trois mois, un million de personnes ont péri dans le génocide de 1994 au Rwanda, le dernier du XX^e siècle.

³⁷⁵ Dans l'essai intitulé : *Les identités meurtrières*, le Franco-Libanais Amin Maalouf (né en 1949) réfléchit à cette question et montre les dangers que l'intolérance et l'exacerbation de la conscience des identités peut créer.

Dans *L'Ombre d'Imana*, l'auteure explique : « Une des raisons pour lesquelles les Tutsis ont été pourchassés vient des hypothèses évoquées par des historiens européens, belges en particulier, qui, vers la fin du XIX^e siècle, leur attribuèrent une appartenance étrangère. Selon eux, les pasteurs “watussis” qu'ils trouvaient grands et élancés, contrairement aux agriculteurs hutus d'une taille plus petite, n'étaient pas originaires d'Afrique centrale. Pour certains ils seraient venus d'aussi loin que le Tibet ou l'Égypte. Cependant, le lien avec l'Éthiopie reste l'affirmation la plus courante. [...] Il n'existe aucune preuve historique pour certifier cette théorie. Mais cette assertion, clamée au début en guise de flatterie, a eu de terribles conséquences. Lors du génocide, des milliers de Tutsis ont été jetés dans les eaux du fleuve Kagera afin “qu'ils retournent en Éthiopie” » (p. 31). La responsabilité des pays européens dans le génocide est ainsi évoquée dans ce roman, ce qui prouve la complexité du conflit, souvent expliqué par l'impossibilité de cohabitation entre les différentes ethnies au premier abord. L'attentat contre le président hutu du Rwanda, Juvénal Habyarimana, le 6 avril 1994, a été l'élément déclencheur du massacre, puisque les extrémistes hutus ont appelé la population à exterminer les Tutsis en signe de vengeance. La presse et la radio ont diffusé des messages de haine et d'encouragement meurtrier :

Combattez ! Écrasez-les ! Debout ! Avec vos lances, vos bâtons, vos fusils, vos épées, des pierres, tout, transpercez-les, ces cafards, ces ennemis de la démocratie, montrez que vous savez vous défendre, encouragez vos soldats. [...] (p. 118).

Ces phrases impératives, courtes pour la plupart, expriment des ordres qui ne laissent pas de place à la réflexion. La population hutue doit obéir et se convaincre qu'elle fait une bonne action : éradiquer le mal pour le bien-être du Rwanda. L'association des civils à l'armée est un gage de réussite de l'opération exterminatrice de l'ethnie des Tutsis, censés être originaires d'un autre territoire.

Dans *Ventos do Apocalypse*, de Paulina Chiziane, celui qui vient d'ailleurs semble également étrange à ceux qui l'observent, n'inspire pas confiance et, par conséquent, n'est pas le bienvenu. En effet, le jeune Dambuza reste un mystère pour ceux qui l'observent, car il appartient à un autre « clã³⁷⁶ » (p. 38). Le paradigme « estrangeiro³⁷⁷ » associé à ce personnage se comprend selon son étymologie latine « *extra* », signifiant « en dehors ». Dambuza suscite la crainte, car il « é um touro, é um búfalo, ninguém o vence³⁷⁸ » (p. 39). Il

³⁷⁶ « clan ».

³⁷⁷ « étranger ».

³⁷⁸ « est un taureau, un buffle, personne ne peut le vaincre ».

se conforme à la métaphore de la bête sauvage qui doit se tenir à distance des autres, et c'est ce qu'il fait : « Algumas vezes brinca ao lado dos rapazes da sua idade, mas nunca com eles³⁷⁹ » (p. 37). Il appartient au même pays, mais il est un étranger. Dambuza est un élément exogène, reconnaissable à son comportement. Les autres le considèrent étranger et il est conscient qu'il n'appartient pas au groupe, car ses « defuntos repousam em terras distantes³⁸⁰ » (p. 76). C'est l'amour envers la jeune Wuscheni qui lui permet de se rapprocher du clan des gens de Mananga, mais les conséquences seront tragiques. En effet, le frère de la jeune fille tente de tuer Dambuza sur l'ordre de son père, mais par une malheureuse circonstance lui et sa sœur meurent au même moment. À la suite de cette tragédie, le jeune Dambuza, comme dans *Roméo et Juliette*, préfère le suicide, car il ne peut supporter la perte de sa bien-aimée. Sa mort illustre l'impossible cohésion entre les différents clans du pays. Mais Dambuza n'est pas le seul personnage rejeté par les autres dans le roman de la Mozambicaine. Le peuple de Macuácuá n'est pas bien accueilli non plus, même si les conséquences ne sont pas aussi dramatiques que pour Dambuza :

A chegada dessas pessoas de Macuácuá é uma agressão, uma invasão, e causa revolta em todos os habitantes de Mananga³⁸¹ (p. 109).

Les habitants de Mananga perçoivent l'arrivée des étrangers comme une menace surtout en temps de guerre, faim et crise. Dans un autre roman de la Mozambicaine Paulina Chiziane, *Niketche*, les maîtresses du mari de Rami sont originaires de plusieurs régions du Mozambique et elles représentent également une menace pour l'héroïne, tout au moins au début de leur rencontre.

***Niketche, Uma História de Poligamia*³⁸²**

Il s'agit d'un roman écrit à la première personne. La narratrice, Rami, nous raconte comment elle a appris les relations extraconjugales de son mari, Tony, ainsi que sa rencontre avec ses maîtresses. Leur relation, d'abord pleine de jalousie et de rancœur, laisse place peu à peu à l'amitié et à la solidarité pour mieux contrer cet homme volage toujours à la recherche d'une

³⁷⁹ « Quelquefois il joue à côté des garçons de son âge, mais jamais avec eux ».

³⁸⁰ « défunts reposent dans des terres lointaines ».

³⁸¹ « L'arrivée de ces gens de Macuácuá est une agression, une invasion, et provoque la révolte chez tous les habitants de Mananga ».

³⁸² Chiziane Paulina, *Niketche, Uma História de Poligamia* (Niketche Une Histoire de Polygamie), Lisboa, Caminho, 2000. Ce roman existe aussi dans l'édition brésilienne Companhia das Letras, São Paulo, ainsi qu'en français sous le titre *Le Parlement conjugal : une histoire de polygamie*, traduit par Sébastien Roy, Arles, Actes Sud, 2006. Il a également été traduit en espagnol et en anglais.

nouvelle femme pour réveiller ses désirs charnels. On peut établir un parallèle entre ces femmes qui s'unissent afin d'être plus puissantes et les protagonistes du roman *Les bouts de bois de Dieu*³⁸³. À l'instar de Sembène Ousmane, l'écrivaine mozambicaine s'inspire de faits réels, comme le fait d'un homme d'entretenir en secret des relations avec plusieurs femmes. Le paradigme « polygamie » contenu dans le titre du roman induit le lecteur en erreur, puisque le mariage de Tony et Rami n'est pas un mariage polygame, selon le concept traditionnel. Leur union est monogame, parce que légalement Tony n'a qu'une épouse et toutes les autres femmes sont des relations illégitimes, ne vivant pas avec lui et qu'il s'efforce de cacher. Dans le roman de Paulina Chiziane et celui de l'écrivaine sénégalaise Mariama Bâ, *Une si longue lettre*³⁸⁴, la narratrice relate la difficile acceptation de la polygamie. En effet, dans les deux romans, la narratrice intradiégétique raconte ses peines dues à sa condition de femme et la difficile acceptation de la relation au sein du mariage polygame. Les thèmes communs aux deux écrivaines concernent les problèmes que posent la polygamie, la cohabitation avec les coépouses et la relation avec le mari. Si Mariama Bâ choisit la forme épistolaire, les deux fictions se concentrent sur la douleur de partager son époux et le sentiment d'impuissance devant le pouvoir masculin, contrastant avec la condition de la femme, enfermée dans les traditions qui la confinent à son rôle d'épouse et de mère³⁸⁵.

Dans le roman de Paulina Chiziane, l'amour de Rami pour son mari est mis à rude épreuve, à cause des infidélités de de dernier, et les mensonges de Tony finissent par épuiser la patience de sa femme qui ne peut plus l'aimer à la fin du roman.

Les différences de culture des personnages féminins rendent compte de la diversité culturelle à l'intérieur du Mozambique. Ainsi, le pays ne possède pas une identité, mais une multitude d'identités réunies. Rami et les quatre maîtresses de Tony évoquent la différence, mais aussi la cohésion, comme s'il s'agissait des cinq doigts d'une main, tous différents, mais

³⁸³ Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Pocket, 2013. Ce roman se base sur des faits réels. L'action se situe dans les années 50 et s'inspire de la lutte des travailleurs africains de la compagnie ferroviaire Dakar-Niger, afin d'avoir les mêmes droits que leurs collègues français. Dans ce roman, les personnages féminins comprennent à l'occasion de la grève qu'elles ont intérêt à lutter ensemble pour le même idéal, augmentant ainsi leurs chances de succès.

³⁸⁴ Bâ Mariama, *Une si longue lettre*, Paris, Éditions du Rocher, 2001.

³⁸⁵ Aussi bien la romancière sénégalaise que l'écrivaine mozambicaine font office de pionnières dans le domaine littéraire africain féminin. En effet, même si Mariama Bâ n'a pas été la première femme de lettres africaine, son premier roman *Une si longue lettre*, en 1979, marque une nouvelle phase, car il est reconnu par la critique et en obtenant le prix littéraire japonais, le Noma, en 1980, elle se fait connaître à l'échelle internationale. Il s'agit d'un tournant décisif dans la littérature féminine africaine, car la voix féminine s'exprime ainsi, sans devoir passer par personne interposée.

indissociables. Chaque personnage féminin, influencé par la culture de sa région, ne peut accéder à la plénitude qu'à la condition de connaître et de reconnaître les autres cultures qui composent son pays.

Le personnage étranger provoque l'animosité et la méfiance des autres comme dans le roman *Reine Pokou* de Véronique Tadjo. Dans un chapitre intitulé « Dans les griffes du pouvoir », l'amant de Pokou est « un marchand des territoires désertiques » (p. 75). Il est l'étranger qui réussit « à l'amadouer » (p. 75), alors qu'elle se distingue des autres « jeunes femmes de sa génération » qui jouent le rôle d'épouses et de mères. L'arrivée de Karim, le marchand venu d'ailleurs, entraîne un changement important dans la vie de Pokou, car à la suite de leur union secrète le désir de maternité de Pokou devient enfin réalité. Lorsque Pokou et ses partisans arrivent devant le fleuve impraticable suite aux fortes pluies, Pokou, conseillée par le « grand-prêtre » (p. 76), n'envisage d'autre solution que le sacrifice de son unique enfant afin de calmer le fleuve Comoé. Cette épreuve éloigne irrémédiablement les deux amants : Karim ne peut envisager le sacrifice humain et tente de la raisonner : « Abraha, tu sais bien que la vie est sacrée. Dieu nous la donne et il n'appartient qu'à lui seul de nous la retirer » (p. 77). L'amour qu'il porte à Pokou ne lui sera d'aucun secours, puisque « même pas » (p. 78) lui n'arrivera à lui faire changer d'avis. Malheureusement, la tragédie de Pokou sera double, car elle perd son unique enfant, sacrifié au fleuve, ainsi que son amant, comme l'on peut lire dans le syntagme qui clôt cette partie du récit : « Le marchand fut ligoté, emmené dans la forêt et égorgé. Le garçon, on peut le redire, fut jeté dans les eaux du fleuve » (p. 81).

Les personnages étrangers sont donc rejetés par les autres, leur différence dérange et ceux qui ne respectent pas les normes ne sont pas les bienvenus dans la société. Le non-respect des normes peut revêtir plusieurs formes. L'une de ses formes est la pratique sexuelle entre des personnages du même sexe : l'homosexualité. Nous allons voir comment l'homosexualité est abordée dans les romans de notre corpus et quel est son rapport avec la fragmentation de l'identité.

3. L'homosexualité masculine

L'homosexualité est « l'attirance sexuelle pour les personnes de son sexe³⁸⁶ ».

³⁸⁶ Dictionnaire Larousse de la langue française.

Bien que le concept date du XIX^e siècle, il rend compte d'une pratique que l'on peut trouver dans toutes les sociétés, déjà depuis l'Antiquité. On peut citer Plutarque à ce sujet : « Celui qui aime la beauté humaine sera favorablement et équitablement disposé envers les deux sexes³⁸⁷ ». Ici, il ne s'agit pas d'entretenir des rapports avec des personnes du même sexe seulement, mais aussi avec des personnes de l'autre sexe, ce qui est désigné par le terme de « bisexualité ». Cette forme de sexualité est même plus courante que l'homosexualité, elle-même : « [...] au niveau des comportements, [...] les pratiques bisexuelles sont plus nombreuses que les pratiques homosexuelles exclusives³⁸⁸ [...] ».

L'homosexualité est un thème actuel, qui est discuté dans de nombreux débats dans le monde politique, en Afrique et en Europe. Au premier abord, ce thème peut paraître étrange dans un continent où les parents choisissent souvent les futurs maris de leurs enfants et où il est fréquent de chercher à avoir une nombreuse progéniture, afin de suivre la tradition, même si les conditions de vie deviennent de plus en plus difficiles pour les populations, comme on peut le lire dans cet article de l'écrivain suisse d'origine congolaise, Cikuru Batumike :

C'est un fait : l'explosion nataliste pose un grand problème : que faire devant des bouches de plus en plus nombreuses à nourrir³⁸⁹ ?

Malgré le fait que les familles africaines soient des victimes de cette situation, les comportements et les mentalités ne présentent pas de changements, comme le constate Batumike :

Curieuses sont les raisons qu'elles avancent pour avoir une nombreuse progéniture. Les plus concernées sont celles où le système polygamique est de mise. Ici, on assiste à une course effrénée de procréation : il n'est pas étonnant d'entendre dire une des femmes d'un harem : « le mari préfère la femme qui lui fait le plus d'enfants possible³⁹⁰ ».

Paradoxalement, il n'est pas rare que des Africains ou Africaines présentent une orientation sexuelle spéciale, parce qu'ils ou elles préfèrent entretenir des rapports intimes avec des personnes de même sexe, ce qui pose problème, car l'homosexualité n'est acceptée ni par les

³⁸⁷ Ouvrage collectif, sous la direction de Yeuse Thomas Maud, Espineira Karine et Alessandrin Arnaud, *Identités intersexes : identités en débat*, Paris, L'Harmattan, 2013, p.138.

³⁸⁸ Article de Broqua Christophe (anthropologue) et Eboko Fred (socio-politologue), intitulé : « La fabrique des identités sexuelles », dans le magazine *Autrepart*, n°49, 2009/1 (consulté le 02.09.2013).

³⁸⁹ Article rédigé par Cikuru Batumike, paru dans le site www.agencetropiques.wordpress.com le 20 mai, 2014, ayant pour titre : « Familles nombreuses : qu'en pensent les Africains ? », consulté le 09.05.2015.

³⁹⁰ Ibid.

familles des personnes concernées ni par la société. Elle « reste, selon Amnesty International, illégale dans 80 pays dans le monde³⁹¹ ». La société la sanctionne soit par l'emprisonnement, soit par la peine la plus grave : la peine de mort dans certains pays, comme le Soudan ou la Mauritanie. Les religions monothéistes condamnent l'homosexualité qui ont conduit Dieu à détruire les villes de Sodome et Gomorrhe par le souffre et le feu afin de punir les hommes qui s'étaient livrés à des rapports sexuels avec des personnes du même sexe³⁹². Le Coran fait allusion également à la destruction de ces villes³⁹³. Selon l'écrivain et égyptologue italo-russe Boris de Rachewiltz :

[...] l'homosexualité est tout particulièrement courante chez les Dahomey, les Ila, les Lane, les Nama, les Siwa, les Thonga, les Wolofs et les Zandé [...]. L'homosexualité est obligatoire chez les Siwa de l'Oasis où les gens ayant un certain statut social échangent leurs fils. Un homme qui n'est pas homosexuel pratiquant y est considéré comme bizarre³⁹⁴.

Il existe un certain silence autour de l'homosexualité, comme si le fait de ne pas nommer une réalité suffisait à nier son existence. Ou alors, on cherche un bouc émissaire, afin de minimiser le problème et déresponsabiliser les personnes concernées. Il n'est pas rare d'accuser l'Occident comme lieu d'origine de cette pratique dans le continent africain, et les romans de notre corpus illustrent cette problématique. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, alors que Moussa et l'instituteur sont soupçonnés d'entretenir une relation charnelle (car on les voit souvent ensemble), on croit que le mal vient d'ailleurs : « Ils devaient probablement se livrer, en secret, à des pratiques malsaines ramenées du pays des Blancs » (p. 111).

Il est toujours plus aisé de critiquer l'autre que soi-même et les défauts des autres se détectent plus facilement. Le sociologue camerounais Charles Gueboguo reconnaît l'existence d'un vocabulaire en langues vernaculaires désignant des pratiques diverses liées à l'homosexualité, qu'elle soit masculine ou féminine, ce qui démontre l'existence de l'homosexualité africaine, avant le colonialisme, contrairement à l'idée reçue qu'elle viendrait de l'Occident. Cependant, on doit souligner que l'homosexualité du passé ne correspond pas à l'actuelle. En effet, les relations avec des partenaires du même sexe, hommes ou femmes, se pratiquaient au cours de

³⁹¹ Article paru dans le magazine *Jeune Afrique*, du 05.09.2005, par Alex Siewe, ayant pour titre : « Intolérance sans frontières ».

³⁹² Genèse 19.1-29.

³⁹³ Coran, 7: 80-84.

³⁹⁴ De Rachewiltz Boris, *Black Eros*, London, Alten and Unwin, 1964 (p.280). Cette traduction a été proposée par Daniel Vignal dans un article intitulé « L'Homophilie dans le roman négro-africain d'expression anglaise et française », consulté dans le site www.mongobeti.arts.uwa.edu.au, le 08.09.2014.

rituels et n'étaient pas, généralement, dictées par un choix individuel. On peut citer « la pédagogie homosexuelle », qui « est l'apprentissage de la virilité par le biais de l'homosexualité³⁹⁵ ». L'association entre la virilité et l'homosexualité peut être perçue comme un paradoxe, mais les sociétés dans lesquelles cette pratique est un fait courant estiment que « les hommes qui ont aimé des hommes essaieront de les égaler et d'être comme eux³⁹⁶ ». Dans ce cas, l'homosexualité fait partie d'un processus d'identification nécessaire pour que l'homme prenne exemple sur ceux avec lesquels il établit des relations. Aussi dans certaines tribus l'homosexualité a pour but de renforcer la virilité des participants. Tel est le cas des « Sambia », de la Nouvelle-Guinée, par exemple. En effet, ces derniers croient que « le corps des jeunes mâles ne produit pas naturellement du sperme comme les règles viennent aux adolescentes. Seule la fellation de jeunes hommes peut activer la production spermatique des garçons »³⁹⁷. Cependant, les sociétés africaines actuelles n'ont pas la même perspective à propos de l'homosexualité, à cause des religions importées par le colonialisme. Léonora Miano s'exprime à ce sujet en ces termes :

L'Afrique centrale, en particulier l'espace bantou, a connu des visions de la sexualité très différentes, qu'ont entravées le christianisme et l'islam. On ne sait plus aujourd'hui que les sociétés subsahariennes acceptaient jadis très bien l'homosexualité ou la bisexualité. Cela s'est perdu dans la mémoire des Africains eux-mêmes et certains sont aujourd'hui persuadés que ces pratiques sont des déviations apportées par l'Occident. Nous avons perdu la variété des dispositifs que les sociétés avaient mis en place pour gérer des situations, notamment la question du genre³⁹⁸.

Dans les œuvres de notre corpus, l'homosexualité apparaît comme un « fait social », selon le sens expliqué par Charles Gueboguo :

C'est dire que l'homosexualité, qui au départ peut sembler être un fait individuel, devient *de facto* un fait social du moment qu'elle prend corps dans une unité groupale. Celle-ci réagit par le biais de la réprobation, de la reconnaissance ou de l'indifférence³⁹⁹.

Dans *Kétala*, de Fatou Diome, Tamsir est la victime de la réprobation de son père, car celui-ci l'envoie de force « dans un hôpital militaire » (p. 99). La réprobation de son géniteur est

³⁹⁵ Badinter Elisabeth, *XY, De l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992, p.121.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ *Ibid.*, p.123.

³⁹⁸ Extrait de l'article du 10.03.2017, de Marianne Grosjean, intitulé: « Avec *Crépuscule du tourment 2*. Léonora Miano livre une suite magique », dans le site www.t.dg.ch/culture, consulté le 11.03.2017.

³⁹⁹ Gueboguo Charles, *La question homosexuelle en Afrique : Le cas du Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.19, 20.

perceptible également par le vocabulaire dégradant et infantilisant qu'il emploie lorsqu'il parle de lui : « mascotte », « peluche » (p. 99). L'attitude méprisante dont il fait preuve quand « il présenta son fils aux sous-officiers recruteurs », en le désignant comme une « femmelette » (p. 100), révèle la déconsidération de son père envers son fils homosexuel. Cependant, ce n'est pas uniquement son géniteur qui blâme son orientation sexuelle. La société gambienne dans laquelle vit Tamsir réprime tous ceux qui ont un comportement sexuel insolite à ses yeux. C'est pour cette raison que les amours de Tamsir et Makhou restent « clandestines » (p. 104) afin d'éviter « les soupçons » (p. 105).

Les homosexuels doivent affronter la réprobation de la part de la famille ou de la société en supportant les conséquences que cela entraîne. Face à ce réel problème, de nombreux artistes se sont engagés en incluant dans leurs œuvres des thèmes liés à l'homosexualité afin de sensibiliser la population, lui faire comprendre que les homosexuels sont des personnes à part entière et que leur orientation sexuelle ne devrait pas représenter une barrière entre les gens. Dans un reportage intitulé « Je suis qui je suis⁴⁰⁰ », la danseuse et chorégraphe sud-africaine Mamela Nyamza raconte que, malgré son orientation homosexuelle, elle a fondé une famille conventionnelle pour sauver les apparences et ne pas se heurter à l'opinion de sa famille et de ses amis. Elle se sert du langage corporel pour exprimer ses sentiments à propos de l'homosexualité et essayer de changer les mentalités pour que les gens considérés comme différents n'aient pas à se cacher ou à subir des violences traumatisantes de la part de leurs concitoyens, comme les viols correctifs, par exemple. Elle explique son engagement en ces termes : « Il s'agit d'éveiller les consciences, d'éduquer. L'art est un langage universel qui se passe de mots ». Dans le même reportage, le metteur en scène Mojisola Adebayo explique qu'il utilise l'art pour « amener le public à regarder le monde avec d'autres yeux ». Ceci rend compte de la responsabilité de l'artiste par rapport à la société dans laquelle il s'insère.

L'homosexualité fait partie de l'identité de l'individu. Mais, l'

[...] acquisition d'une identité (sociale ou psychologique) est un processus extrêmement complexe qui comporte une relation positive d'inclusion et une relation négative d'exclusion. On se définit par des ressemblances avec certains et des différences avec d'autres. Le sentiment d'identité sexuelle obéit lui aussi à ces processus⁴⁰¹.

⁴⁰⁰ Le programme : « Je suis qui je suis » a été diffusé à la télévision dans la chaîne « Arte » le 24.06.2015.

⁴⁰¹ Badinter Elisabeth, *XY, De l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992, p. 56.

Dans le roman *Kétala*, le père de Tamsir souhaite fortement que son fils acquière l'identité sexuelle masculine correspondante à son sexe génétique, par le biais des contacts avec d'autres hommes dans l'armée, mais Tamsir n'a jamais ressenti de désir sexuel envers les femmes. Le comportement de ce personnage masculin ne correspond pas aux attentes de son entourage. Ni son corps masculin ni les modèles virils que son père lui impose ne font de lui un homme. Tamsir reflète la complexité de l'identité sexuelle, car il :

[...] ne suffit pas d'être XY et d'avoir un pénis fonctionnel pour se sentir un homme. Inversement, on peut se croire un homme malgré diverses anomalies ou dysfonctionnements⁴⁰².

Le père de Tamsir s'efforce de rendre son fils viril en le mettant au sein d'un groupe d'hommes. Son père compte sur l'exemple des autres pour lui forger un caractère masculin, mais ses efforts ne seront pas récompensés. De même que pour l'identité féminine, la masculine a besoin de temps pour se construire et ne va pas de soi. La célèbre formule de Simone de Beauvoir : « on ne naît pas femme: on le devient » pourrait également s'appliquer aux garçons, qui « ne naissent pas hommes, mais le deviennent » (dirions-nous), car ils ont besoin de modèles qui les conduisent sur le chemin de la masculinité. Pour Tamsir, il est certainement déjà trop tard, parce que l'apprentissage des règles qui mènent à la masculinité aurait dû se faire bien avant l'âge adulte. Le père de Tamsir estime que sa femme est responsable de sa féminité exacerbée qui provoque son attirance physique pour des personnes du même sexe et son homosexualité. Il l'accuse d'avoir fait de lui une « femmelette » (p. 100). Pour le père de Tamsir, le contact permanent avec les autres hommes s'apparente à une initiation, pratique courante en Afrique. En effet, plusieurs peuples africains pratiquent des rites d'initiation chez des jeunes mâles, afin de minimiser l'influence féminine exercée par la mère au cours de l'enfance. Tel est le cas des Lobi du Burkina Faso et de la Côte d'Ivoire :

Comme bien d'autres en Afrique, l'initiation lobi est en réalité un espace d'apprentissage caractérisé par des épreuves en vue d'inculquer au néophyte les valeurs du groupe telles que la maîtrise de soi, l'endurance, le courage, le respect, la solidarité... Elle transmet également des savoirs régissant l'histoire et les principes éthiques du peuple⁴⁰³.

Aussi les peuples de la Nouvelle-Guinée pratiquent-ils cette coutume :

⁴⁰² *Ibid*, p.71.

⁴⁰³ Article intitulé : « Les rites d'initiation », paru dans le site www.tondjol.wordpress.com (consulté le 24.05.2015).

Les tribus de Nouvelle-Guinée, conscientes du danger de féminisation du garçon, procèdent à des rites d'initiation généralement très longs et traumatisants⁴⁰⁴.

Un de ces rites est la circoncision, cet acte qui habilite l'enfant à entrer dans le groupe des hommes. Il est accompagné de douleurs et peut être à l'origine de graves infections. On peut dire qu'il s'agit d'une blessure physique pour l'enfant et psychologique pour la mère, parce que le fils va rejoindre très vite le monde masculin et par conséquent se détacher de sa génitrice. La fusion prolongée avec la mère provoque des difficultés d'identification masculine qui aurait des conséquences pendant l'enfance, mais également plus tard à l'âge adulte. On peut songer à Ernest Hemingway, qui a été habillé en petite fille par sa mère, ce qui a provoqué une perte de repères au futur écrivain. De plus, il ne lui a jamais pardonné d'avoir jeté la confusion dans son esprit. « Sa mère [...] symbolisait [...] un obstacle à la solidification de son identité masculine⁴⁰⁵ ». Dans le cas de l'écrivain américain, la forte influence exercée par sa mère n'a pas fait de lui un homosexuel, mais ses relations avec les femmes ont été difficiles et le fait d'avoir été marié quatre fois atteste l'instabilité de ses relations amoureuses.

L'homosexualité apparaît comme une pratique défendue, entraînant des difficultés et empêchant le bonheur des personnages. Dans le roman *Kétala* de Fatou Diome, le professeur de danse, Tamsir, homosexuel, se faisant passer pour une femme pour mieux s'insérer dans la société sans éveiller les soupçons, parle à ses élèves en ces termes :

Les mains qui retroussent les jupes, dégrafent les soutiens-gorge, savent également ouvrir les braguettes (p. 94, 95).

Il (elle) dénonce, avec humour, une situation courante, pour mieux transmettre le message selon lequel des hommes mariés peuvent également entretenir des relations avec d'autres hommes. En ayant la certitude que ses élèves doutent de ses propos, il devance leurs arguments, avec cette phrase impérative : « Ne me dites plus qu'il n'y en a pas au Sénégal, je ne vous crois pas » (p. 95). De plus, il a la preuve que des Sénégalais se livrent à des pratiques homosexuelles, car son amant, Makhou, est sénégalais. Tamsir entend anéantir certaines idées préconçues circulant en Afrique et en dehors, selon lesquelles l'homosexualité et la bisexualité n'existeraient pas sur le continent africain. La complexité et la dualité de l'être humain est traduite à l'aide de la métaphore employée par la statue Coumba Djiguène, pour

⁴⁰⁴ Badinter Elisabeth, *XY, De l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992, p.83.

⁴⁰⁵ Crépault Claude, Lévy Joseph Josy, *Nouvelles perspectives en sexanalyse*, Presse de l'Université du Québec, 2005, p.96.

désigner la personnalité de Tamsir (ou Tamara, son nom féminin) : « En vérité, pour schématiser, l'être humain est comme une pièce de monnaie, avec ses deux côtés, pile et face, jamais d'égale splendeur » (p. 94). La statue se référait à Tamara et à son homosexualité, mais on peut également extrapoler cette sentence pour l'appliquer aux différentes facettes du comportement de l'être humain, dans sa généralité. Les élèves de l'école de danse de Tamara ne savent pas qu'elles ont un homme en face d'elles. Elles lui parlent et se dévoilent comme elles le feraient devant une amie du même sexe qui les comprendrait parfaitement. Parfois, elles sentent quelque chose de particulier, mais elles n'arrivent pas à définir ce sentiment singulier : « Son prénom à la consonance étrange, Tamara, suscitait bien des controverses, mais Mémoria et ses camarades ne virent aucun inconvénient à s'inscrire chez elle » (p. 43). L'homosexualité s'accompagne de quelques signes, même s'ils restent flous. Si Mémoria avait remarqué quelque chose de spécial chez celui qui allait devenir son mari, elle n'arrivait pas à expliquer ce qu'elle lui trouvait, comme quelque chose d'indéfinissable. Avant leur mariage arrangé, elle pensait que « Makhou avait un petit quelque chose qui suscitait sa curiosité » (p. 70). L'étrangeté dans le comportement et les manières de son futur mari étaient dues au fait qu'elle ne connaissait pas d'autres homosexuels, donc elle ne pouvait pas interpréter correctement ce qu'elle voyait.

L'héroïne de ce roman se marie avec Makhou, qui ne parvient pas à aimer les femmes, malgré les efforts et la patience de sa femme. Il a une relation amoureuse avec Tamsir, qu'il a connu en Gambie. Makhou part pour la France avec son épouse, dans l'espoir que la distance et un pays nouveau arrivent à changer ses penchants pour les personnes du même sexe. Mais, en Europe, il se lie avec Max, ce qui désole sa femme. Mémoria fait cependant preuve de détermination en essayant de rendre son mariage conforme à ses attentes. Elle recourt à la littérature dans l'espoir de faire de son mari un personnage hétérosexuel. La jeune épouse « lui imposa de singulières soirées de lecture partagée, une plongée à deux, dans les roses eaux d'œuvres qu'elle avait classées selon un ordre croissant d'érotisme » (p. 192). Cette mise en abîme révèle la fonction pratique de la littérature, mais elle va encore plus loin, puisque les mots deviennent action, comme lorsque les époux partagent la lecture du roman *Le diable au corps*⁴⁰⁶ « qui occasionna un flirt poussé » (p. 192). En constatant le résultat positif de ses actions, Mémoria reprend de l'espoir et décide de s'investir davantage dans son plan jugé parfait. C'est ainsi qu'elle propose à Makhou un jeu de rôle destiné à l'accomplissement de

⁴⁰⁶ Radiguet Raymond, *Le diable au corps*, Paris, Grasset, 1986.

son dessein : celui de consommer son mariage après deux ans de vie commune. Elle se sert de *L'Amant*⁴⁰⁷ et lui dit :

On va faire un jeu : on va donner vie au texte, aux personnages. Le verbe mué en actes. Je m'explique : nous allons lire ensemble et, à chaque fois que nous rencontrerons une scène, nous allons la jouer en vrai, nous allons nous offrir une pièce de théâtre privée, sauf que nous serons, à la fois, les acteurs et les spectateurs (p. 194).

Cette mise en scène porte ses fruits, car les protagonistes se prêtent au jeu et incarnent les personnages de la fiction de Marguerite Duras. Alors, le rêve tant attendu de Mémoria se concrétise : « elle réalisa qu'elle venait de perdre sa virginité, après deux ans de mariage » (p. 194). Son mari lui laisse un message qui la porte à croire que le rêve allait se prolonger et que son homosexualité n'était qu'un mauvais souvenir :

Merci, chérie pour cette merveilleuse nuit. Tu m'as fait découvrir une contrée que j'ai toujours crue hors de portée. Je me suis donc perdu pour te trouver. J'ai rencontré la première femme de ma vie, elle fut belle et généreuse (p. 195).

Néanmoins, le pouvoir de la littérature a ses limites et les moments magiques seront brefs, puisqu'il suffit de refermer le roman pour que tout redevienne comme avant. En effet, chacun des protagonistes perçoit la nuit amoureuse d'une façon différente : tandis que Mémoria imagine une relation amoureuse complète et un avenir heureux avec son mari, Makhou voit leur étreinte comme une expérience nouvelle et inattendue, agréable, certes, mais sans lendemain. Après cette brève parenthèse dans son homosexualité, la vie de Makhou continue comme avant « et se comportait comme s'il ne s'était jamais rien passé entre eux » (p. 197). L'attitude de l'époux et l'indifférence envers sa femme sont la source de tous ses malheurs, qui atteignent leur paroxysme lorsqu'elle contracte la maladie du sida. Quand Mémoria, atteinte de cette maladie incurable, retourne au pays pour y mourir, il rejoint Tamara, et leur relation reprend comme avant, même s'il est très malheureux d'avoir perdu sa femme. Makhou n'aimait pas sa femme d'un amour physique, comme il serait normal entre deux époux, mais il l'estimait plus que ses parents. En effet, à l'heure de l'agonie de son épouse, il lui fait cette déclaration :

Sur ton front chaud, je dépose ces baisers ardents longtemps retenus, diffus dans le chaos de mon âme. Ton corps, qui déjà se meurt, emporte avec lui l'amour que je n'ai pas su te donner ici-bas, car, désormais, mon cœur t'appartient (p. 273).

⁴⁰⁷ Duras Marguerite, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

Makhou se sent coupable, car il a provoqué, indirectement, le malheur et la mort de son épouse, mais en tant qu'homosexuel, il ne pouvait pas entretenir une relation charnelle avec sa femme. Son homosexualité est identitaire, dans le sens où il ne pouvait se sentir en accord avec lui-même que lorsqu'il était en couple avec Tamsir, en Afrique, ou avec Max, en Europe. Mais la complexité de son caractère se révèle du fait qu'il se soit marié avec Mémoria, malgré l'indifférence vis-à-vis de sa femme. Cette complexité est un fait courant chez de nombreux homosexuels, comme on peut lire dans cet extrait :

[...] il existe une pluralité de logiques faisant intervenir, de manière combinée ou spécifique, sentiments, désirs ou volonté de s'inscrire dans le cadre d'une conjugalité procréative, et non pas seulement stratégie de camouflage des pratiques homosexuelles⁴⁰⁸.

Il est possible que Makhou ait voulu tenter une vie plus conforme aux aspirations de sa famille et de la société. L'homosexualité masculine est présentée dans les romans de notre corpus comme un défi à l'autorité familiale, mais elle représente également un désir d'affirmation d'une identité fragmentée, dans laquelle le sexe masculin et le sexe féminin cohabitent dans l'espoir de trouver sinon l'harmonie une possibilité de survie. Cette cohabitation est symbolisée par Tamara, à la fois personnage féminin pour sauver les apparences et s'intégrer dans la société sans éveiller de soupçons, et Tamsir, personnage masculin pour sa famille et les amis intimes.

L'homosexualité symbolise le rejet de l'ordre patriarcal ou politique, souvent liés. Tamsir s'insurge contre la tyrannie de son géniteur et son travestissement est nécessaire pour son insertion dans la vie sociale sénégalaise. En effet, en exerçant le métier de professeur de danse et en s'habillant comme une femme, il a un bon alibi la journée, tandis que la nuit il peut donner libre cours à ses penchants homosexuels. Son identité fragmentée se reconnaît à ce nom double de Tamsir et Tamara. La dualité de ce protagoniste est synonyme de fragmentation, car il n'est ni masculin ni féminin mais un mélange des deux ou les deux à la fois. Sa vie est conditionnée par le milieu dans lequel il vit : une société régie par des lois immuables n'acceptant pas la différence.

L'influence du milieu ne se manifeste pas uniquement par le comportement des personnages, mais également par leur tenue vestimentaire. En effet, les vêtements et les accessoires représentent un langage et véhiculent un message à ceux qui l'entourent.

⁴⁰⁸ Article de revue de Christophe Broqua et Fred Eboko : « La fabrique des identités sexuelles », paru dans le magazine *Autrepart*, n° 49, 2009/1 (consulté le 02.09.2013).

Nous allons analyser la fonction des vêtements dans les romans de notre corpus, en rapport direct avec leur identité fragmentée.

4. La tenue vestimentaire des personnages

L'habit ferait-il le moine dans les romans africains féminins ?

Le corps est souvent présenté en association à des habits, qui ont une fonction pratique et esthétique. Le vêtement et les accessoires constituent une deuxième peau et reflètent l'image de soi. Dans les romans de notre corpus, les tenues vestimentaires des personnages sont révélatrices de leurs convictions. Ainsi, nous avons observé deux cas de figure : des personnages qui portent des vêtements traditionnels dans le souci d'affirmation de leur identité africaine, et d'autres qui adoptent des vêtements européens par l'influence du contact direct avec la civilisation européenne ou suite à la globalisation.

Dans *Inassouvies nos vies*, de Fatou Diome, Betty, héroïne africaine habitant en Europe, ne porte pas de vêtements traditionnels africains, mais des tenues européennes.

*Inassouvies, nos vies*⁴⁰⁹

Il s'agit du troisième roman de la Sénégalaise Fatou Diome. C'est une histoire racontée à la troisième personne par un narrateur extradiégétique. L'héroïne, Betty, a pour passe-temps d'observer ce que font les voisins et, de ses observations, elle tire des conclusions sur leurs joies et leurs tristesses. C'est de cette façon qu'elle commence par observer une dame âgée, qui vit seule avec son chat. Cette dame, dont elle ignore le nom et qu'elle surnomme Félicité, va devenir une amie. « Betty La Loupe » (p. 17) va scruter la vie des gens qui vivent dans l'immeuble en face duquel elle habite. Mais, très vite, elle va aussi entamer des relations avec ses voisins, ou plutôt, ses voisines. Après Félicité, elle fait connaissance avec une mère de famille qui lui confie sa tristesse de femme délaissée par son mari, sans qu'elle ait besoin de demander quoi que ce soit. L'héroïne inspire la confiance des gens qui la côtoient, et ils se sentent soulagés de pouvoir partager leurs problèmes avec elle, même si elle est impuissante face à autant de souffrance. Elle écoute patiemment ses interlocutrices, mais a conscience que les paroles sont difficiles à trouver. Alors, face à la détresse humaine, elle demeure souvent « muette » (p. 40), parce que le silence vaut mieux qu'un mot ou une phrase mal choisie.

⁴⁰⁹ Diome Fatou, *Inassouvies, nos vies*, Paris, Éditions Flammarion, 2008.

Fatou Diome démontre que le bonheur, s'il existe, n'est jamais éternel et chacun doit essayer de trouver le meilleur chemin pour vivre sa vie sans trop de souffrances. L'incipit de ce roman raconte l'arrivée de Betty dans le quartier et l'histoire se termine avec le départ de l'héroïne pour une destination inconnue. Il s'agit d'un procédé stylistique, en boucle : le début d'un événement, l'emménagement de l'héroïne dans son nouveau quartier, coïncide avec le début du roman, dans lequel le lecteur fait connaissance avec Betty, et la fin du roman correspond au départ de l'héroïne pour une destination inconnue. Dans *Le Ventre de l'Atlantique* de la même auteure, on assiste à un procédé similaire, c'est-à-dire que le début renvoie à la fin : le roman commence par la transmission d'un jeu de football à la télévision et se termine par l'allusion à la Coupe du Monde de 1998, dans laquelle la France a remporté la victoire.

Dans les deux romans, les protagonistes ne sont pas statiques, ils bougent dans des lieux différents. Le déplacement, le voyage représentent la recherche de soi et « l'arrêt est mortel » (p. 11).

Lorsque Betty rend visite à sa voisine, elle porte une « jupe » (p. 31) et elle a plusieurs « jupes droites sexy » (p. 133), qui montrent « ses jambes galbées » (p. 135). L'adjectif « sexy » suppose surtout un observateur masculin pour apprécier ce corps, qui suscitera en lui le désir physique. L'aspect extérieur du corps joue un rôle important. Parfois, elle entend des réflexions du genre : « Tu es à croquer » (p. 135). Mais elle n'aime pas ce rapprochement entre le corps de l'être humain et la nourriture, qui lui fait songer au péché originel : « Ce primitif d'Adam voudra toujours une pomme ! » (p. 135) Dans cette image biblique, la femme est l'être qui est consommé par l'homme, c'est-à-dire que son statut est inférieur, car elle représente un simple objet, comme de la nourriture, qui va satisfaire l'autre.

Les vêtements, qui habillent le corps, selon leur beauté et leurs couleurs, traduisent également une certaine santé mentale, un goût de vivre. À la maison de retraite où vit la voisine de Betty, Félicité, les pensionnaires ont perdu l'habitude de la coquetterie et ne font plus attention à leur tenue vestimentaire :

En regardant les pensionnaires de la maison de retraite assis autour de la grande table du réfectoire, les collants filant, les ourlets bâillant, les pulls fuyant, elle eut la désagréable impression qu'ils allaient tous mal (p. 134).

Ceci lui fait penser à sa grand-mère, qui aimait la vie et lui avait répondu à son étonnement à propos de l'achat d'une nouvelle robe : « Tant qu'on respire, chaque jour mérite d'être joliment habillé » (p. 134). Nous pouvons établir un rapprochement entre la grand-mère de

Betty et la grand-mère de l'auteure, la personne qui l'a élevée et pour laquelle elle éprouve une grande tendresse, car elle a joué le rôle maternel dans son éducation. Elle se confie ainsi dans une interview :

Moi, j'ai grandi avec des vieux [...]. Ma grand-mère, [...] avait une éducation pour moi très rigoureuse, très stricte [...]. Et je vois le respect qu'on lui donne : elle est au milieu de la famille, tout tourne autour d'elle, c'est vraiment la matriarche⁴¹⁰.

En comparant le rôle primordial des aînés en Afrique avec la stigmatisation dont ils sont victimes en Europe, elle exprime sa tristesse, car les enseignements des grands-parents représentent une grande richesse pour les futures générations. D'ailleurs, l'auteure dédicace les trois romans à ses grands-parents : *Le Ventre de l'Atlantique*, *Kétala* et *Inassouvies nos vies*.

Mais, les vêtements doivent s'adapter au corps de celui ou de celle qui les porte, et pas l'inverse, et Betty pense que les personnes âgées qui souffrent de plusieurs handicaps et qui ont plus de difficulté à s'habiller et se déshabiller devraient porter des vêtements amples et plus fonctionnels, comme des « jupes paysannes » ou « de confortables pagnes africains » (p. 133). Nous constatons un parallèle entre deux types de vêtements, européens et africains, tous les deux étant équivalents, puisqu'ils privilégient le confort et l'aspect pratique. Notons aussi qu'ils sont plutôt portés à la campagne, que ce soit en Europe ou en Afrique. La campagne conserve plus facilement les traditions, tandis que la ville est le lieu de la modernité. Et ici, Betty déplore le fait que les créateurs de mode se préoccupent uniquement des jeunes, alors que les personnes âgées auraient davantage besoin que l'on s'occupe d'eux :

Pourquoi les créateurs de mode oublient-ils le troisième âge ? Est-ce parce qu'ils créent à la force de l'âge ou parce qu'ils oublient qu'ils devront s'habiller quand ils seront vieux ? (p. 133).

Alors, elle réfléchit et se rend compte qu'en Occident, chaque époque choisit les gens qu'elle veut exclure : « Comme les Noirs et les Juifs naguère, on tente, aujourd'hui, d'évincer les vieux du circuit ». On songe aux victimes sacrificielles offertes pour plaire aux dieux afin que la société puisse prospérer. Dans la Bible, dans la Genèse le sacrifice d'Isaac, fils d'Abraham, est un archétype. En effet, son père était prêt à ôter la vie de son fils, à la demande de Dieu, mais le Créateur lui a fait comprendre qu'un tel sacrifice n'était pas nécessaire, et qu'il s'agissait seulement d'une épreuve. Et c'est ainsi qu'Abraham a substitué un bélier à la place

⁴¹⁰ Article intitulé : « Interview de Fatou Diome, auteure d'*Inassouvies nos vies* », par Charlotte, le 22.09.2008, paru dans le site www.madmoizelle.com, consulté le 04.09.2017.

d'Isaac. De cette façon, Dieu a eu la preuve de la croyance et de la fidélité totale d'Abraham. Le bien-être de la famille et de la société n'est donc pas tributaire d'un sacrifice humain, car la violence s'est exercée sur le bélier, victime innocente, elle aussi.

Dans *Inassouvies, nos vies*, la narratrice prophétise à propos des personnes âgées mises à l'écart de la société : « Les prochains exterminés n'auront pas de chaînes aux pieds, ou d'étoile jaune à la poitrine, ils auront un dentier suspendu au cou » (p. 44). C'est une critique de la société actuelle, tout au moins en Occident, qui refuse une réalité, pourtant évidente et inévitable : l'être humain ne détient pas la jeunesse éternelle, il vieillira un jour ou l'autre, à moins de mourir avant. La société les écarte de sa vue, car les personnes âgées, avec leur peau flétrie et les maladies, ne sont pas plaisantes à regarder. Mais, même quand on est vieux, on peut être beau, et Betty remarque que son amie Félicité est belle : « Malgré les ravages du temps, Félicité était d'une douce et honnête beauté » (p. 56). Sa beauté est naturelle, contrairement à celle de la voisine du troisième étage : « La dame du troisième était l'exacte incarnation de la tyrannie esthétique des magazines de mode, elle usait de tous les stratagèmes pour le rester » (p. 56). Le maquillage est un artifice dont les femmes se servent pour prolonger leur beauté, qui a tendance à se perdre au fil des années, ou permet de mettre en valeur certaines parties du corps, comme les yeux ou la bouche. Cette recherche de l'apparence pour essayer de garder la jeunesse éternelle ne relève peut-être pas seulement de la volonté des femmes, elles-mêmes, mais il pourrait s'agir d'obéir, de manière inconsciente, à l'idée que les autres se font d'elles, en particulier, les hommes. On pourrait songer à Pierre Bourdieu lorsqu'il écrit à propos de femmes : « [...] elles sont contraintes de travailler en permanence [...] en se conformant à l'idéal masculin [...] et en se dotant de tous les attributs corporels et cosmétiques propres à accroître leur rayonnement et leur charme corporels⁴¹¹ ». Le désir de plaire est un fait récurrent chez les personnages féminins. Aussi, dans le roman *No Mbinda o ouro é sangue*, de l'Angolaise Ngonguita Diogo, les femmes veulent attirer l'attention des hommes, en essayant d'améliorer l'aspect de leur peau par l'application de certains produits de beauté et de soin corporel : « as mulheres discutiam os óleos mais eficazes⁴¹² ».

⁴¹¹ Bourdieu Pierre, « La domination masculine », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.84, septembre 1980, de la revue *Persée*, p.2 (article consulté en ligne le 31.12.2011). Bourdieu explique la domination de la femme par les hommes en s'inspirant de la société kabyle, qu'il a analysée et étendue bien au-delà des frontières maghrébines.

⁴¹² « les femmes discutaient à propos des huiles les plus efficaces ».

Outre leur aspect fonctionnel, les vêtements permettent une certaine forme de communication entre ceux qui les portent et ceux qui les regardent. Ils affirment de cette manière une identité, qu'elle soit liée à un pays ou à une croyance religieuse. C'est ainsi que dans le roman *Kétala*, de Fatou Diome, un des personnages s'appelle « Marinière » (p. 23), « une tenue de travail » (p. 23), portée par l'héroïne du roman, Mémoria. Ce vêtement désigne une blouse ample, avec des rayures, semblable aux vêtements portés par les marins. Son nom appartient à la famille de « mer ». Comme sa maîtresse, la « Marinière » est originaire d'un pays bordé par la mer. Elle se souvient de sa première rencontre avec l'héroïne et raconte aux autres objets de l'assemblée : « Elle m'avait achetée au marché Sandaga. Je n'étais qu'un bout de tissu sans valeur, oublié au fond d'une boutique » (p. 45). Ce vêtement, porté par Mémoria au Sénégal, était lié à des moments importants de sa vie, comme le « fameux jour du sabar, à Dakar, à la fin de sa seconde » (p. 45). La Marinière avait donc accompagné Mémoria lors de cette célébration de sa réussite scolaire. Toutefois, ce vêtement possède plusieurs fonctions et ne se destine pas uniquement aux grandes occasions. Elle est adaptée au climat sénégalais et son utilité est aussi pratique : « Clémentine, je savais laisser le vent souffler à travers moi et apaiser le corps en sueur de ma maîtresse » (p. 45). Mais la charge symbolique de la Marinière n'est pas la même en dehors du pays sénégalais, car ce qui est synonyme de fierté et de joie au Sénégal prend une dimension tout à fait différente en Europe : « En France, Mémoria trouvait que je ressemblais à une tenue de carnaval, elle ne me portait plus » (p. 44, 45). Dans ce syntagme, le mot « carnaval » est chargé d'une connotation négative, signifiant que Mémoria a la sensation d'être habillée d'une manière extravagante quand elle porte cette marinière, alors qu'elle l'a choisie, elle-même au Sénégal, auparavant. Le vêtement que Mémoria a sélectionné avec autant de soin sur le marché sénégalais devient un objet encombrant et indésirable lorsqu'elle se trouve en Europe. Mémoria adopte donc des tenues européennes dans le souci de s'adapter à son pays d'accueil et pour effacer sa différence.

Un parallèle peut être établi avec l'attitude de Mémoria concernant la Marinière et Lueji, dans le roman angolais *Aldeia de Deus*. Pendant sa convalescence, après l'opération chirurgicale cette dernière avait choisi :

[...] um vestido com motivos africanos que, raramente, usava para o trabalho, visto criar um *sururu* no edifício e na *cidadezeca*, em que a cultura africana e os africanos em geral eram muito desprezados⁴¹³ » (p. 65, 66).

Lueji réserve le port de vêtements africains à la sphère privée dans laquelle elle ne risque pas de heurter la susceptibilité de ses voisins. La tenue africaine des personnages est en rapport avec leur identité, qu'ils ne souhaitent pas forcément afficher en dehors de leur terre natale. Les personnages adoptent leurs tenues vestimentaires en fonction du lieu dans lequel ils se trouvent. Pendant le *sabar*, Mémoria portait « un pagne » (p. 44), comme les autres femmes et jeunes filles. Le Collier de perles, quand il évoque les souvenirs concernant Mémoria, lors de son « passage en classe de première » (p. 43) décrit ainsi la jeune fille : « Svelte et cambrée, elle arborait fièrement un ensemble, une longue jupe et un petit haut, qui mettait ses formes harmonieuses en valeur » (p. 43, 44). Cependant, la mémoire du Collier de perles lui fait défaut, même s'il est persuadé de raconter les faits tels quels : « Oui, c'est vrai, moi, Collier de perles, j'y étais » (p. 44). Une Sénégalaise ne porte pas de vêtements européens à une fête traditionnelle, et c'est ce que la Marinière rappelle aux auditeurs de l'assemblée des objets : « Mémoria ne portait pas une longue jupe, mais un pagne ». Et elle renforce cette assertion par la phrase exclamative, qui ne permet pas de doutes : « Le *sabar*⁴¹⁴, ça se danse avec un pagne ! » (p. 44) La Marinière évoque une tradition, laquelle est associée à un vêtement typiquement africain : le pagne. Le *sabar*, comme toute tradition, obéit à certaines règles et une d'entre elles est le vêtement porté par les femmes. C'est le vêtement africain qui donne une certaine cohérence à la fête du *sabar*, car elle n'aurait pas le même impact si les danseuses portaient des habits non africains.

Mais, l'auteure ne fait pas uniquement allusion aux vêtements portés lors des cérémonies publiques. Elle évoque des situations où les vêtements sont vus uniquement par les conjoints. Dans l'intimité de leur maison, les tenues des personnages féminins se font plus légères, comme des « nuisettes » (p. 52), les rendant plus gracieuses pour leurs maris, mais les femmes sont conscientes qu'elles doivent les porter uniquement dans certaines situations, sans quoi elles transmettraient un message inadapté au moment :

⁴¹³ « une robe avec des motifs africains qu'elle mettait rarement dans son lieu de travail, car cela provoquait une *guerre* dans l'immeuble et dans la *petite ville*, où la culture africaine et les Africains en général étaient méprisés ».

⁴¹⁴ « Le *sabar* est une fête qui a lieu sur la place du village ou dans une rue. Il est organisé à l'occasion d'un mariage, d'un baptême ou tout simplement par un groupe de jeunes femmes qui appartient à une même classe d'âge et souhaitent s'offrir un moment de plaisir ». Cette explication a été tiré de l'article intitulé : « Tout savoir sur le *Sabar* », paru dans le site www.lebaobabdusenegal.e-monsite.com (consulté le 22.06.2014).

Afin de ne pas susciter les ardeurs de leurs supérieurs, de coquettes secrétaires troquaient leurs nuisettes coquines contre des robes griffées *sœur Emmanuelle* » (p. 52).

Cette métaphore suggère que les vêtements portés par les femmes sur le lieu de travail doivent être discrets, en cachant le plus possible le corps féminin. Dans le même roman, un vêtement dédié aux moments sensuels entre les couples se présente lui-même :

Je suis le petit pagne coquin que les Sénégalaises portent le soir, avant de rejoindre leur époux impatient (p. 76).

Le vêtement a la valeur de code pour indiquer que la femme est prête pour les ébats amoureux. Il s'agit d'un vêtement traditionnel réservé à des occasions précises. Mémoria, en tant que fille moderne, possédait « des nuisettes européennes » (p. 77), réservées aussi pour les soirs d'amour, mais le « *béthio* » (p. 76), « le petit pagne coquin », fait également partie de sa garde-robe de jeune mariée. Le fait que l'explication du mot en langue wolof soit présentée par le vêtement lui-même rend une certaine vivacité au texte et s'avère plus commode pour le lecteur, qui ne doit pas en chercher le sens en bas de page, ou pire encore dans un glossaire à la fin du roman. La garde-robe de Mémoria, composée de lingerie africaine et européenne, rend compte de la cohabitation entre la tradition représentée par l'Afrique et la modernité, symbolisée par l'Europe. Le « *béthio* », un cadeau, confectionné par « sa propre mère » (p. 77), est l'un des éléments dont Mémoria s'est servie pour attirer l'attention de son mari, même si « Makhou, son époux, semblait indifférent à sa présence » (p. 78). Convaincue du pouvoir de suggestion des vêtements, Mémoria « s'endimanchait pour ses virées, n'hésitait pas à se mouler dans des toilettes sexy et rentrait le plus tard possible » (p. 126). À travers sa tenue vestimentaire, elle « espérait [...] que son orgueil de mâle piqué à vif le pousserait, un jour, à mieux garder son territoire » (p. 126). N'ayant pas trouvé d'autre travail, alors qu'elle est en France, abandonnée par son mari, une amie lui propose de danser « dans la boîte de nuit » (p. 216) où elle travaille. Ce travail exige des vêtements adaptés. C'est pourquoi elle prend « une tenue *Kama-Sutra* » (p. 220), qui fait de l'effet, en déchaînant « les passions » (p. 220). La métaphore « *Kama-Sutra* », allusion explicite au traité indien de l'érotisme, évoque les vêtements que Mémoria portait pour exercer ce métier en Europe. Ces vêtements contrastaient fortement avec les accessoires qu'elle portait jadis dans son pays natal. En effet, Mémoria possédait un « châle de prière », qu'elle portait pour « se couvrir la tête » (p. 24) lors de la prière, comme le rappelle le personnage du Châle. Le châle est utilisé par les femmes ou jeunes filles dans des pratiques religieuses, dans plusieurs religions monothéistes,

comme le judaïsme, le christianisme ou la religion musulmane, à laquelle Mémoria appartient. Le Châle était convaincu de l'importance de son rôle, qu'il explique aux autres objets, en ces termes : « Si nous admettons que la tête est bien la partie supérieure du corps et le siège de l'esprit, nul parmi vous ne peut nier ma priorité » (p. 24). Il avance cet argument, à caractère métonymique, dans l'espoir de présider l'assemblée des objets, rappelant la vie passée de leur maîtresse : Mémoria. En somme, puisqu'il était en contact avec la tête des humains, il en avait pris l'intelligence et de ce fait serait le mieux placé pour être le chef. Mais, les autres objets ne partageant pas le même point de vue ne le choisissent pas pour cette fonction.

Les vêtements trahissent l'origine du personnage qui les porte. C'est ainsi que la mère de Mémoria ne parvient pas à cacher ses origines à ceux qui la voient, car sa façon de s'habiller est un langage compris de tous : « Ses bijoux clinquants, ses chaussures bruyantes, ses boubous aux broderies criardes et son vernis-tapin, au lieu de la rapprocher des citadines, la distinguaient de celles-ci » (p. 42). C'est la conséquence de l'interdépendance entre le lieu et le personnage lui-même qu'on peut constater dans cet énoncé.

Les vêtements peuvent également servir de déguisement. C'est le cas pour Tamsir, « né homme, en Gambie » (p. 98), « habillé en femme » (p. 110) afin de passer la frontière et arriver au Sénégal, échappant ainsi à la guerre qui faisait des ravages dans son pays. Comme Tamsir était « efféminé » (p. 99), au grand dam de son père, « son travestissement ne le trahissait pas » (p. 111) et il a pu changer son apparence et sauver sa peau. C'est ainsi que les vêtements féminins ont permis le changement de sexe (apparent) et de nom : « On ne sait quels rouages se mirent en branle mais, en peu de mois, une belle dame, qui disait se prénommer Tamara, ouvrit une école de danse qui connut rapidement le succès » (p. 111). Les vêtements et les accessoires participent à l'identité du personnage, comme son « Châle mauve » (p. 121). Il est important dans la mesure où il contribue à rendre le travestissement de ce personnage masculin plus convaincant. L'objet se présente aux autres de cette façon : « Moi, châle mauve, [...] avais pour mission de cacher sa pomme d'Adam » (p. 121). En fait, il complétait le travestissement sans lequel il ne serait pas crédible. Sa couleur « mauve », obtenue par le mélange de deux autres, s'accorde bien au personnage de Tamsir, homme-femme, qui est lui aussi composé de deux parties : la masculine et la féminine. La fusion des deux donne un personnage hybride, masculin ou féminin selon les circonstances.

Le code vestimentaire de Makhou, le mari de Mémoria et l'amant de Tamsir, trahit ses orientations sexuelles, même si tous les homosexuels ne s'habillent pas de cette façon : « Habillé d'un jean moulant et d'une chemise non moins collante, [...] il se rendit à la mosquée, pour la première fois de sa vie » (p. 73). Dans sa conception de la relation et de la communication avec Dieu, les vêtements ne doivent pas représenter une barrière. L'important se situe au niveau de l'âme et pas du corps, donc Makhou ne ressent pas le besoin de s'habiller avec des vêtements spécifiques pour la prière : « Il n'avait jamais aimé les « caftans » (p. 73), qui sont des tuniques de prière. Croyant que les vêtements sont surtout une affaire d'êtres humains, il ne se sent pas gêné par sa tenue vestimentaire, argumentant ainsi sa logique : « Si Dieu est tel qu'on le dit, miséricordieux et impartial avec ses enfants, il doit tous les écouter et n'a que faire de leur look, puisqu'il les a créés sans appareil » (p. 73). Mais, même si cela ne pose aucun problème à Dieu, les fidèles ne sont pas du même avis et « on lui avait reproché sa tenue vestimentaire, son jean en fuseau et sa chemise moulante jugés provocants » (p. 277). Gêné par le jugement injuste de ses semblables, il prend la résolution de ne plus se rendre dans le lieu de culte musulman. En se basant sur les préceptes théologiques de la religion islamique :

[...] il a décidé que sa relation avec Dieu ne regardait personne et qu'il n'avait pas besoin d'un lieu géographiquement délimité pour s'adresser à lui, puisqu'on le dit omniprésent (p. 277, 278).

Donc, pour Makhou les vêtements ne représentent pas un moyen de communication avec Dieu, mais son code vestimentaire trahit son appartenance au milieu homosexuel, car ceux qui le regardent comprennent aussitôt son orientation sexuelle. Même s'il ne s'en rend pas compte, la tenue vestimentaire porte un message implicite à tous ceux qui l'entourent. Aussi, dans le roman *Tels des astres éteints*, de la Camerounaise Léonora Miano, les vêtements véhiculent une certaine idéologie, comme c'est le cas pour Amandla lors des réunions avec le groupe des « membres de la *Fraternité Atonienne* » (p. 163) qui prennent ainsi conscience de la réalité du peuple noir. C'est seulement en ayant connaissance de leur passé ou celui de son peuple que les personnages peuvent se montrer dignes aussi bien entre eux qu'envers les autres. Pour Amandla, en tant qu'oratrice, sa tenue est importante parce qu'elle renforce ses propos :

Le samedi après-midi, elle arborait sa tenue de combat. Les couleurs lui donnaient la force de s'exprimer en public. C'était celles du *Black Liberation Flag*. Le rouge symbolisait le sang qui unissait tous les peuples d'ascendance subsaharienne, le tribut qu'ils avaient déjà payé pour se libérer. Le noir rappelait la couleur de leur peau, leur

fierté de la porter. Le vert représentait la nature luxuriante du Pays d'Avant (p. 169, 170).

Amandla affirme son identité en portant des vêtements africains. Outre sa tenue vestimentaire, sa coiffure est aussi un élément déterminant :

Lorsqu'elle se lavait les cheveux, elle les caressait amoureusement, songeant aux femmes précipitées dans les cales des bateaux négriers, sans rien pour se coiffer. Elles étaient nues, dépourvues du moindre instrument qui rappelle leur tradition (p. 84,85).

De cette façon, l'héroïne entend non seulement affirmer son identité et ses origines africaines, mais également rétablir celle de toutes les femmes jadis victimes de l'esclavage. Son attitude contraste avec celle de ses concitoyennes qui font tout leur possible pour cacher leur appartenance au monde noir. Elles ne se rendent pas compte qu'elles se dépouillent d'une partie importante d'elles-mêmes : les caractéristiques qui définissent leur identité. Amandla observe les Africaines et déplore le fait qu'elles essayent de ressembler aux Européennes, car elles suivent le code de beauté des femmes d'un continent étranger. Amandla et sa mère « savaient depuis longtemps, que les femmes de leur peuple ne voulaient rien que ressembler aux autres, consommer avec acharnement ce qui avait été conçu par d'autres, se défriser les cheveux dans de féroces accès d'automutilation » (p. 83). Inconsciemment, elles continuent d'obéir aux anciens colons, puisqu'ils dictent la mode qu'elles-mêmes subissaient. Jadis, les colons ont établi des règles que les Africains devaient suivre, mais longtemps après l'indépendance, ils continuent à s'habiller comme eux, alors qu'ils sont tout à fait libres de s'habiller selon leurs traditions.

Mais, la colonisation ou le contact direct avec d'autres civilisations ne sont pas les seuls facteurs qui influencent le code vestimentaire des personnages. En effet, les moyens de communication actuels exercent également une grande influence en conduisant les individus à vouloir imiter ce qu'ils voient. Ce mimétisme est abordé dans le roman *Sinay* de l'Angolaise Ngonguita Diogo. Cristina gagne sa vie en vendant des vêtements qu'elle achète surtout au Brésil. Ses enfants veulent porter des vêtements et des chaussures chères de marques réputées. Son fils de quatorze ans, Jorge, lui demande : « Mamã também preciso de umas sapatilhas Nike que estão a ser vendidas só a quinze mil⁴¹⁵ » (p. 26). Ils s'intéressent à la mode et leur seul souci est de ressembler aux autres, caractéristique de l'enfance et de l'adolescence. Ricardo, son autre fils de neuf ans, fait appel à sa mère en ces termes : « Mamã compra-me

⁴¹⁵ « Maman, j'ai aussi besoin de chaussures Nike qui coûtent seulement quinze mille ».

aquelas sapatilhas com rodas que estão na moda, vou dançar tipo o Michael Jackson, vais ver só⁴¹⁶ » (p. 25). Cristina se plaint de la «globalização⁴¹⁷ » et d'« Internet » (p. 28), qui font connaître des nouveautés et poussent à la consommation. Ce qui la dérange est le fait de devoir toujours acheter de nouveaux vêtements et accessoires pour ses enfants, alors qu'elle est mère célibataire et doit gérer son budget de la meilleure façon pour que rien ne manque dans son foyer. Dans ce roman, les personnages ne portent pas de vêtements africains, ou s'ils en portent, le narrateur ne le mentionne pas.

Après avoir analysé les allusions aux vêtements des personnages dans les romans de notre corpus, nous avons vérifié que certaines auteures attribuent une grande importance aux vêtements et aux accessoires africains, tandis que d'autres ne s'y intéressent pas vraiment.

Malgré le processus de globalisation auquel nous assistons à l'heure actuelle, qui abolit les frontières et contribue à une certaine uniformisation des habitudes et des comportements, les personnages de la plupart des romans analysés veulent affirmer leur identité africaine en portant des vêtements ou des accessoires qui sont en relation avec leur lieu d'origine. Les vêtements fonctionnent souvent comme une carte de visite et représentent un langage à eux seuls. Ils changent en fonction de l'âge, la provenance, les croyances et même avec l'humeur des personnages qui les portent.

Le port de vêtements africains ou traditionnels va de pair avec la prise de conscience de l'identité des personnages. Les vêtements, les accessoires et la coiffure sont des éléments fondamentaux dans la connaissance et l'affirmation de soi, et de l'identité. Les vêtements s'inscrivent dans la tradition de chaque peuple. Comme l'explique le philosophe Ngoenha : « O primeiro caminho que a filosofia africana deve percorrer é um itinerário crítico, metódico e dialéctico que se refere à conquista de nós mesmos⁴¹⁸. Dans cet ordre d'idées, nous avons observé que les personnages adoptent une tenue vestimentaire correspondant à leur conscience identitaire. Ceci est le cas des personnages africains qui habitent en Europe, car leurs vêtements traduisent leur posture identitaire.

⁴¹⁶ « Maman achète-moi ces chaussures avec ces roues qui sont à la mode, je vais danser comme Michael Jackson, tu verras ».

⁴¹⁷ « globalisation ».

⁴¹⁸ Ngoenha Severino Elias, « Le premier chemin que la philosophie africaine doit parcourir est un itinéraire critique, méthodique et dialectique se référant à la conquête de nous-mêmes », *Das Independências às liberdades* (Des Indépendances aux libertés), Edições Paulistas - África, Maputo, Moçambique, 1993, p.11.

Néanmoins, dans certains romans de notre corpus, la confrontation entre les vêtements européens et africains n'existe pas. En effet, dans les romans écrits par les romancières habitant en Afrique, comme Ngonguita Diogo et Paulina Chiziane, la thématique vestimentaire n'apparaît pas. Dans les fictions de ces dernières, le lieu spatial est l'Afrique et les personnages ne ressentent pas le besoin ou le désir d'affirmer leur identité par le port de vêtements traditionnels, puisqu'ils sont chez eux. De ce fait, ils ne doivent pas prouver et afficher leur identité.

Les vêtements et les accessoires sont importants pour ceux qui les portent, mais surtout pour ceux qui les regardent. Ainsi, nous consacrerons le prochain chapitre au regard des personnages et aux diverses significations qu'il comporte.

5. Regard et identité

a) Regard au-delà de la parole

Le regard est un élément primordial dans l'identité. La perception du sujet passe en grande partie par le regard que les autres posent sur lui. La problématique du regard est double, car le personnage regarde et en même temps il est aussi vu par les autres. C'est aussi à partir du regard du narrateur, de la narratrice ou des personnages de la fiction, que le lecteur va percevoir le texte. Aussi, les descriptions liées au regard des personnages nous informent souvent de leur état d'esprit ou de leur conception de la réalité.

C'est par le regard, surtout celui des autres, mais aussi son propre regard, que l'on ressent que l'on existe vraiment. Dans *Huis clos*, de Jean-Paul Sartre, Estelle fait cette observation : « quand je ne me vois pas... je me demande si j'existe pour de vrai⁴¹⁹ ». C'est le regard qui donne de la consistance à ce que l'on voit et même à ce que l'on ressent. Mais, l'existence dépend surtout du regard des autres et de leur jugement. Le sens de la vue est le moteur de l'action du roman *Inassouvies nos vies*, de Fatou Diome⁴²⁰. Dans ce sens, on

⁴¹⁹ Sartre Jean-Paul, *Huis clos*, Paris, Folio Gallimard, 1972, n° 807, p.44.

⁴²⁰ On doit noter que Fatou Diome a été influencée par l'écrivain et cinéaste sénégalais Sembène Ousmane. Cette influence est perceptible dans les thèmes traités par les deux auteurs, qui traduisent leur engagement pour une Afrique meilleure loin des préjugés courants. En effet, dans leurs travaux, les auteurs déconstruisent le mythe selon lequel les traditions feraient le bonheur du peuple africain. Dans *Kétala*, de Fatou Diome, les personnages principaux sont présentés comme des victimes des traditions, comme Mémoria qui perd la vie à cause du mariage arrangé et forcé par son père. De même, Sembène Ousmane, dans le film *Moolaadé*, milite contre une tradition pénible pour les femmes : l'excision. Les travaux des deux artistes ne présentent pas uniquement des similitudes par le fond mais aussi par la forme. En effet, la littérature de Fatou Diome fait parfois songer au cinéma par les analepses, qui sont des procédés de « flash-back », courants dans le septième art.

remarque qu'un des organes fondamentaux dans cette fiction est l'œil. C'est en grande partie à travers la vision que l'on prend connaissance du monde qui nous entoure, et à partir de ce que l'œil aperçoit que l'imagination du personnage principal prend son envol. Il permet d'observer ce qui se passe autour, ce qui est vital pour Betty, car elle se donne pour mission de connaître tous les secrets de ses voisins. Personne n'échappe à « son œil avide » (p. 15). Dans une époque où la communication entre les gens est devenue plus difficile – les gens sont méfiants et ne veulent pas partager leurs joies et leurs peines –, le regard est souvent la seule façon de percevoir la vie des autres. La jeune femme n'a pas besoin de tout voir pour connaître la vie de ses voisins. À partir de quelques détails observés, elle imagine facilement la suite : « Dès lors, la coupe d'une robe lui racontait la nature d'un rendez-vous » (p. 15). Elle augmente ce qu'elle peut voir, tel un instrument d'optique : « La Loupe voulait tout zoomer, en s'efforçant de ne rien manquer » (p. 15). La métaphore de la loupe désigne très bien l'héroïne, dont le passe-temps est d'observer les autres.

Le mouvement des yeux est largement représenté, pour traduire le caractère curieux de Betty, par le nom commun « regard » (p. 16) ou l'expression « coups d'œil » (p. 14). C'est aussi à travers le regard de la narratrice que le lecteur est informé de la beauté de la dame âgée, Félicité : « [...] Betty sourit et remercia timidement la doyenne, qu'elle trouvait belle, elle aussi » (p. 56). Cette fiction de Fatou Diome, dont l'héroïne s'appelle Betty, qui passe son existence à regarder les autres de son appartement fait songer au roman *Fenêtre sur cour*, dans lequel la principale occupation du personnage infirme est l'observation de ses voisins, ce qui le conduit à imaginer leurs vies⁴²¹. Le roman de Fatou Diome est également placé sous le signe du voyeurisme dû à la vie solitaire de l'héroïne. Le champ lexical du regard se déploie jusque dans le nom de la maison de retraite où habite Félicité, malgré elle. En effet, l'horizon représente ce que les pensionnaires regardent, car leur vieillesse ne leur permet plus de faire beaucoup d'autres choses à part de rester assis et regarder tout ce qui se trouve dans leur champ de regard. La dualité du mot horizon est attestée dans la phrase de la narratrice, à la fin du chapitre VI : « On avance ! Tant qu'il y a l'horizon, on ne peut qu'avancer. Inassouvie, la vie, puisqu'elle a toujours besoin d'un horizon » (p. 84). Les habitants de la maison de retraite se plaisent dans les souvenirs des moments de leur passé. Ils scrutent « leur mémoire » (p. 89), pour raconter les événements passés à Betty, qui les note dans un « carnet » (p. 87). Elle a même donné un titre à ses écrits, basés sur les souvenirs des pensionnaires de la maison de

⁴²¹ Ce roman a été écrit par Irish William, et a été adapté au cinéma, réalisé par Alfred Hitchcock aux États-Unis en 1954, et en France un an après.

retraite : « La guerre en mémoire » (p. 88). Le regard des pensionnaires va de pair avec la mémoire, car ils racontent ce que leurs yeux ont vu par le passé.

Mais le regard est aussi un langage. C'est ce que l'on observe entre la jeune femme et Félicité ; leur entente et leur complicité deviennent tellement spéciales qu'elles peuvent communiquer avec les yeux, sans se parler. Ceci survient lorsque Betty s'en va, après la visite de Félicité. Toutes les deux sont émues et ont de la peine à se quitter ; alors, après les paroles, elles poursuivent leurs adieux avec le regard. Elles « se parlaient des yeux » (p. 42). L'employée de la maison de retraite a de la peine à comprendre pourquoi Betty rend visite quotidiennement à cette dame, qui n'est pas de sa famille. Elle est intriguée, mais n'osant pas poser de questions, elle « les regardait, dévisageant tout particulièrement la jeune femme » (p. 43). Ainsi, les personnages féminins essayent de communiquer par le regard. Des études ont prouvé que ce type de communication est plus fréquent chez les femmes :

B. Rogé [...] a montré que, dès l'enfance, les filles utilisent un répertoire de communications non verbales plus riche que celui des garçons : Elles portent plus d'attention vers autrui et regardent plus souvent et plus longtemps les visages⁴²².

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, ce sont également les yeux qui permettent aux habitants de la petite île de Niodior de regarder les jeux de football à la télévision et d'imaginer qu'ils sont ailleurs, quelque part en Europe. Surtout les plus jeunes se mettent à rêver devant le petit écran : « Les yeux [...] ont la fraîcheur de l'innocence » (p. 15). Et Salie, qui est de l'autre côté de l'Atlantique, regarde le même jeu sur sa télévision, mais son « cœur contemple d'autres horizons » (p. 12), car elle sait que les yeux de son frère voient la même chose qu'elle. C'est comme si la distance géographique qui les sépare n'existait plus, parce qu'ils regardent le même programme au même moment devant le petit écran. Le regard permet ainsi le rapprochement des deux êtres, qui sont pourtant sur des continents différents. Le regard fait appel à la mémoire et transporte l'héroïne dans d'autres contrées. Le verbe « contempler », associé au cœur, qui, physiquement, ne peut pas vraiment voir, traduit les souvenirs qui peuvent naître des objets que l'on voit. Et c'est pourquoi sa « [...] mémoire distingue le minaret de la mosquée » (p. 13) de sa ville natale.

Le regard traduit parfois l'impossibilité d'un personnage de changer le comportement d'autrui. C'est le cas de la mère de Sankèle, qui ne peut pas agir lorsqu'elle voit son mari

⁴²² Boustani Carmen, *Oralité et gestualité. La différence homme femme dans le roman francophone*, Paris, Karthala, 2009, p. 230,231. Le professeur Bernadette Rogé étudie les psychopathologies de l'enfant et les différences de comportements entre les deux sexes.

punir leur fille, en l'obligeant à rester cachée à la maison pour ne pas que les gens voient qu'elle est enceinte. Son « regard » est « impuissant » (p. 131). Face à cet homme qui utilise sa force physique pour brutaliser sa femme et sa fille, elles ne peuvent que communiquer entre elles avec le regard et obéir. Le regard remplace la parole qui leur fait défaut, puisque les personnages féminins n'ont pas leur mot à dire. Ainsi, la société patriarcale donne le pouvoir aux personnages masculins, reléguant la femme au dernier plan⁴²³.

La mère de Sankèle essaye de parler, cependant elle ne peut dire un seul mot, car le mari « bondit vers elle et la musela d'une gifle [...] » (p. 131). La violence physique et verbale est un moyen employé par l'homme pour s'assurer que les femmes se soumettent à sa volonté. Il met le comportement de la fille sous la responsabilité de sa femme et la menace : « Cette traînée est bien la fille de sa mère ! Un mot de plus et je te répudie ! » (p. 131). De cette façon, le mari exerce son pouvoir sur sa femme, qui n'a pas d'autre solution que de se taire et regarder son mari agir. Mais plus tard, il n'aura plus besoin d'exercer de violence physique et verbale envers sa femme, parce que celle-ci voit « l'enfant dans le sac plastique » (p. 134) que son mari a préparé pour lui ôter la vie, alors qu'il venait juste de naître. Ce « spectacle qu'elle découvrit la priva de parole à tout jamais » (p. 133). Désormais elle ne pourra plus communiquer qu'avec son « regard » (p. 134).

Dans le même roman, lorsqu'une des femmes de l'homme de Barbès apparaît pour servir le thé, on a l'impression de voir une scène dans un film muet. Ici, tout se joue dans le regard. En effet, la femme ne parle pas. Elle ne dit pas un mot et les invités perdent l'usage de la parole quand ils la voient, car ils sont subjugués par la beauté de la femme : « Bref instant de silence » (p. 87). La sensualité de son corps ne laisse pas les convives indifférents, et ils aimeraient sûrement être à la place de son mari : « Si ces derniers n'osaient pas trop la dévisager devant son époux, sa seule présence faisait monter leur désir à fleur de peau ». Son corps suscite le désir de ceux qui la voient : « Avec sa généreuse poitrine et son joli derrière, elle était devenue l'objet de leurs discussions secrètes » (p. 87). C'est le regard du point de vue masculin, qui souligne les parties du corps féminin admirées par le sexe opposé : la poitrine et le postérieur. Ici, la beauté est perçue d'un point de vue sexuel, parce qu'il est question uniquement de zones érogènes. À l'éloge de son mari, dit en forme de question à propos du thé qu'elle vient de servir, elle ne prononce aucun mot : « Madame se tortillait et se

⁴²³ Delphy Christine, « Théories du patriarcat », in Hirata Helena & alii (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000 (2^e édition augmentée, 2004), p.141. Selon Christine Delphy « le patriarcat est [...] l'autorité du père ».

contentait d'un sourire » (p. 87). Son silence entretient le mystère autour de la préparation de ce breuvage, comme s'il s'agissait d'une potion magique, dans le but de charmer tous les hommes qui la consomment. L'idée véhiculée par ce passage est que la femme est perçue par l'homme comme un être mystérieux et supérieur. Le mystère est entretenu par son silence, dans un désir de pudeur de la part de la femme, ou dans le but de cacher ses véritables intentions de séduction. D'ailleurs, la narratrice avance la théorie d'un éventuel philtre d'amour préparé par la femme pour maintenir son homme toujours amoureux d'elle :

Peut-être avait-elle mijoté le thé avec quelque grigri censé rendre son homme accro, selon les bons conseils de vieilles dames averties (p. 87, 88).

Dans ces sociétés où les hommes ont plusieurs épouses, il est très important, et souvent même vital, que la femme se maintienne toujours belle et suscite le désir de son mari. À défaut de posséder la beauté, car elle n'est pas donnée à tout le monde, il est de son intérêt de maintenir son mari amoureux d'elle le plus longtemps possible, pour qu'il la regarde et lui accorde ses faveurs. Ainsi, la femme ne doit pas sous-estimer toutes les occasions qui se présentent pour que son mari la remarque parmi les autres épouses et les autres femmes, en général.

Tandis que dans les fictions de Fatou Diome, le regard permet surtout la communication entre les personnages, dans le roman *Sinay* de l'Angolaise Ngonguita Diogo, le regard révèle leur caractère, ce qui est un élément important pour la compréhension du roman.

b) Regard, miroir de l'âme et témoignage

Le regard ne traduit pas seulement ce que les yeux voient, mais aussi leur façon de voir. C'est ainsi qu'un regard vif signifie de la curiosité face aux choses qui entourent les personnages. Dans la description de Cristina dans *Sinay*, le narrateur précise qu'elle est « iluminada por um olhar cheio de vivacidade⁴²⁴ » (p. 25). Le lecteur ne connaît pas la couleur de ses yeux, car la couleur est un élément nécessaire pour faire part de la beauté de l'organe visuel, et le propos du narrateur, quand il dresse le portrait de Cristina, n'est pas de la décrire comme une belle femme admirée de tous par ses attributs physiques, mais de faire comprendre l'intelligence du personnage. Le « regard plein de vivacité » traduit sa curiosité face à la vie. Son regard s'oppose à celui de Sinay, qui est « sem vida⁴²⁵ » (p. 80). Sinay est un personnage étranger qui se fait passer pour un magicien capable de transformer de simples papiers en dollars, en se

⁴²⁴ « illuminée par un regard plein de vivacité ».

⁴²⁵ « sans vie ».

servant d'une réaction chimique. La préposition « sans » suggère que quelque chose lui manque, et le lecteur s'apercevra que l'honnêteté lui fait défaut. Le champ lexical de la mort est utilisé pour définir le regard de Sinay. Ainsi, on peut lire qu'il s'agit d'un « olhar cadavérico⁴²⁶ » (p. 79). Le regard de Sinay dépourvu de vie traduit son comportement malhonnête et la façon qu'il utilise pour extorquer de l'argent aux gens qui ont le malheur de lui faire confiance. Comme il s'agit d'un personnage sans scrupules, son regard est effacé et n'est ni franc ni direct. En effet, Cristina « [...] ouviu [...] as explicações dadas pelo Sinay, sem conseguir olhar de frente para aquela pessoa pequena, com olhar sem vida⁴²⁷ » (p. 80). Ce regard sans vie et inexpressif symbolise le grand malheur auquel tous ceux qui lui font confiance peuvent s'attendre. Le regard peut trahir les sentiments et les dispositions des personnages si l'on se donne la peine de l'analyser. Cristina se méfie de ce personnage, mais risque malgré tout une bonne partie de son argent, car les autres croient à la véracité des promesses du faussaire.

Le fait de regarder attentivement un personnage permet en outre de remarquer des ressemblances avec les membres de sa famille, comme c'est le cas de Nina dans le roman *Loin de mon père*, de Véronique Tadjo. En effet, lorsque l'héroïne se rend dans le quartier où habite la femme qui a un fils du « docteur Kouadio Yao » (père de Nina), elle n'a pas besoin de lui poser des questions, mais simplement de regarder le garçon. Dès qu'il apparaît devant elle, elle comprend que tous les deux ont le même père : « Elle vit alors qu'il ressemblait trait pour trait à son père » (p. 42). Dans *L'être et le néant*, de Jean-Paul Sartre, le philosophe définit l'être et l'importance que l'on accorde au regard d'autrui, sans lequel notre existence est mise en doute: « Un regard ne peut se regarder : dès que je regarde [...], je ne vois plus que des yeux⁴²⁸ ».

L'existence attestée par le regard des autres est illustrée dans *Kétala*, puisque chaque objet est convié à « ne rapporter que ce dont il a été témoin » (p. 30), afin de reconstituer la vie de Mémoria. Ils doivent témoigner ce qu'ils ont vu pendant la vie de leur maîtresse, à l'assemblée des objets, pour que l'existence de la jeune femme puisse être confirmée. Sans le regard des objets, la mémoire se perdrait et ce serait l'oubli pour toujours. La tristesse de Mémoria, causée par l'absence de son mari, se répercute dans son « regard », qui « suivait un

⁴²⁶ « regard cadavérique ».

⁴²⁷ « [...] a entendu [...] les explications données par Sinay, sans arriver à regarder en face cette petite personne, au regard sans vie ».

⁴²⁸ Sartre Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p.448.

fantasque vol de papillons invisibles aux autres » (p. 34). Cette métaphore des papillons qu'elle est la seule à voir, symbolise son rêve de vivre un mariage heureux avec son mari, car elle est la seule à faire ce rêve impossible. Vers la fin de sa vie, elle se plaint à Makhou du vide ressenti à cause de son amour non réciproque, en ces termes : « Celui que je regarde ne me voit pas, et ceux qui me voient me regardent mal » (p. 243). Le jeu de mots appartenant au champ lexical du regard traduit son malheur, commun à ceux qui aiment et qui ne reçoivent pas d'amour en retour.

Le regard peut représenter une force insoupçonnée. Dans le même roman, le grand-père de Mémoria possède un pouvoir lié à son regard, puisque « sa vue hypnotisait les lions » (p. 35), comme raconte le Chasseur aux autres objets. Cette caractéristique de l'ancêtre de Mémoria fait d'elle un personnage important, car la jeune femme descend d'un être exceptionnel. L'anaphore : « J'ai vu le père de Mémoria grandir et emboîter le pas de son père. Je l'ai vu aller et sortir de la case de l'homme pour franchir le seuil du monde adulte » (p. 35) rend le témoignage de la statue du Chasseur précieux et son récit plus crédible aux yeux des autres objets, puisque la Statue raconte des faits vécus par elle-même. À travers le regard du Chasseur, les objets de Mémoria peuvent imaginer le passé des êtres qui étaient à l'origine de sa vie. La mission de raconter ce que l'on a vu à propos des membres d'une famille fait partie de la fonction du griot, fonction que le Chasseur s'est attribuée à lui-même et qu'il accomplit avec soin.

Le Collier de perles, qui connaissait bien l'héroïne de *Kétala*, raconte aux objets que « sa belle silhouette d'adolescente » était remarquée par son entourage et provoquait des « commentaires admiratifs » (p. 41). Tous ces changements corporels de la jeune fille ne passent pas inaperçus de la famille, comme le prouve le « regard bienveillant de la mère heureuse de voir sa fille si bien acceptée par les enfants de la bourgeoisie locale » (p. 41). La mère surveille sa fille et, en même temps, observe le regard que les autres posent sur Mémoria. Dans cette mise en abyme, c'est le regard qui atteste la reconnaissance. En observant la façon dont les autres regardent sa fille, elle peut comprendre que Mémoria se sent parfaitement à l'aise dans son nouveau milieu, même si elle n'était pas une citadine, au départ.

Mémoria accorde beaucoup d'importance au regard des autres, et c'est pour cette raison que pendant la « fête de fin d'année » (p. 43), « elle arborait fièrement un ensemble, une longue jupe et un petit haut, qui mettaient ses formes harmonieuses en valeur » (p. 44). Le choix des

vêtements vise la reconnaissance des autres, par le regard qu'ils poseraient sur elle pendant la danse dans cette fête. Et elle atteint son objectif, puisqu'elle « focalisa l'admiration du public » (p. 44).

Le regard des autres constitue la révélation du personnage, car il ne peut pas se voir lui-même. Comme l'écrit Sartre : « l'être est opaque à lui-même précisément parce qu'il est rempli de lui-même⁴²⁹ ». Et si « l'être d'un existant, c'est précisément ce qu'il *paraît*⁴³⁰ », ceux qui regardent Mémoria sont les mieux placés pour savoir qui elle est en réalité.

L'importance du regard des autres se manifeste notamment lorsque Mémoria change d'avis à propos de la « Marinière » (p. 44) : « En France, Mémoria trouvait que je ressemblais à une tenue de carnaval, elle ne me portait plus » (p. 44, 45). C'est la crainte du jugement des autres qui la conduit à modifier sa façon de s'habiller.

Au début de son mariage, lorsque Mémoria avait l'espoir de séduire son mari, « seuls lui importaient le cérémonial et ce regard captif, où elle lisait ce qu'elle voulait » (p. 191). Elle interprète ce regard comme une promesse d'une nuit d'amour, mais elle est loin de la vérité. Makhou comprend les efforts que sa femme fait pour le conquérir, mais même s'il n'est pas amoureux d'elle, il ne veut pas la blesser. Le regard représente un moyen de communication et de séduction de l'autre, rendant les paroles inutiles. Makhou est conscient du pouvoir de son regard, surtout envers les personnages masculins. Alors, quand il se rendait en Gambie pour les affaires, « il repérait de préférence un jeune mâle [...], quasi efféminé, lui jetait son regard perçant, tel un harpon et, d'un accord tacite, il se laissait suivre jusqu'à l'hôtel Carlton » (p. 103). Dans cette comparaison de son regard avec un harpon, les contacts amoureux sont apparentés à des parties de pêche, dans lesquelles Makhou est celui qui domine l'autre, car c'est avec son « regard perçant » qu'il attrape sa proie. Dans ces rencontres, le regard est primordial, car c'est lui qui permet la sélection du futur amant. Toutefois cette métaphore ne s'applique pas lorsqu'il rencontre Tamsir : « Plus que l'harmonie de ses courbes, sa silhouette féline, c'était la lueur tragique qui surnageait dans les yeux de ce garçon qui lui transperça le cœur » (p. 103). On assiste ici à un retournement de la situation, car, cette fois-ci, ce n'est pas lui qui jette un « regard perçant », en blessant l'autre, métaphoriquement, mais c'est Makhou le blessé, puisque Tamsir lui « transperça le cœur ». C'est par le regard que naît leur amour. Cependant, les relations entre les deux personnages

⁴²⁹ Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant, Essai d'ontologie phénoménologie*, Paris, Tel Gallimard, 1943, p.29.

⁴³⁰ *Ibid*, p.9.

masculins sont « clandestines » et ils doivent éviter le « regard noir [...] des censeurs » (p. 104). Le « regard noir » symbolise le jugement qu'ils portent sur les homosexuels, qu'il s'agisse de leur opinion personnelle ou d'une valeur qu'ils doivent défendre, par respect des lois du pays⁴³¹.

Dans le roman *Kétala*, après la mort de Mémoria, les objets regardent Makhou, son mari, qui « pleurait à chaudes larmes » (p. 48). Son désarroi leur est également pénible. La phrase prononcée par le Masque, le président de l'assemblée, rend compte de leur empathie envers le personnage : « Vous en conviendrez avec moi, il est très difficile de poursuivre notre réunion devant un tel spectacle » (p. 49). C'est à travers le regard des objets que le lecteur peut imaginer la scène décrite dans le roman. Il s'agit d'une mise en abîme dans laquelle les objets regardent Makhou sans être vus, et le lecteur « regarde » la scène décrite dans le roman. La statue Coumba Djiguène dévoile un des aspects de la personnalité de Makhou, perceptible à travers « son regard de faucon », qui « trahissait la détermination d'une force maîtrisée » (p. 68). Mais Mémoria, qui « analysait le moindre de ses gestes » (p. 68), n'avait pas percé le caractère mystérieux de son futur époux. Cependant, elle savait « que Makhou avait un petit quelque chose qui suscitait sa curiosité. Elle ne savait quoi dans la démarche, dans l'œil, dans le demi-sourire de cet homme la remplissait d'une douloureuse tendresse, dès qu'elle se trouvait face à lui » (p. 70).

Le regard trahit également les intentions des personnages et c'est pour cette raison que Tamsir, face à son géniteur, « hargneux », « ne voulait pas quitter son père des yeux » (p.108), car il devait réagir vite pour pouvoir s'échapper et sauver sa vie.

Mais, dans certaines occasions, les personnages préfèrent éviter le regard afin de ne pas souffrir des conséquences.

c) Le regard interdit

Le fait d'esquiver le regard est une façon d'éviter l'affrontement avec l'autre. Quand le père de Mémoria fait part à sa fille de sa décision de la marier à Makhou, il « n'avait même pas daigné la regarder » (p. 69) afin de mettre fin à la discussion. Le regard de l'autre intimide.

⁴³¹ À ce propos, on peut rappeler que le président de la Gambie manifeste son profond désaccord avec les pratiques homosexuelles dans sa nation, qu'il s'agisse de Gambiens ou d'étrangers : « À l'occasion du 19^e anniversaire de la Révolution du 22 juillet, Yahya Jammeth a réitéré son dégoût de l'homosexualité ». Extrait de l'article publié dans www.afrik.com, ayant pour titre : « Homosexuels, ces êtres sataniques et profanes, selon Yahya Jammeth », par Fouâd Harit, le 26.07.2013 (consulté en ligne le 31.08.2013).

Ainsi, une conversation téléphonique pendant laquelle les personnages ne se voient pas, peut s'avérer utile dans certaines occasions. Memoria se sert du téléphone pour parler avec son mari. Le personnage du Téléphone a bien compris l'intérêt de son utilisation et commente à ce propos : « Le téléphone aide parfois les humains à rembobiner discrètement leur orgueil, puisqu'il permet d'éviter l'œil sagace [...] » (p. 255). Sans le regard de Makhou, elle peut soulager sa tristesse et obtenir un peu de consolation de la part de son mari.

Dans le même roman de Fatou Diome, pendant la nuit dans l'armée, plusieurs fois les militaires ont « reconnu les trois gradés en pleine orgie » au moment où ils abusaient de Tamsir. « Affolés, les curieux éteignaient la lumière plus vite qu'il ne fallait pour y penser ». Cet acte criminel se passait « lorsque le dortoir était plongé dans les ténèbres » (p. 101), car ceux qui l'accomplissaient avaient besoin de l'absence de lumière pour pouvoir libérer leurs mauvais instincts. D'un autre côté, ceux qui les avaient vus ne voulaient pas être les témoins de la scène de ce viol homosexuel. Ils faisaient comme s'ils n'avaient rien vu, aussi pour échapper au devoir de raconter à leurs supérieurs les agissements des « trois gradés » et éviter d'éventuels problèmes. En effet, l'auteur de certains agissements interdits peut subir des châtements, mais le fait de les voir n'est pas anodin, non plus. On peut songer au texte biblique de la Genèse, qui rapporte la destruction de Sodome et Gomorrhe, par le soufre et par le feu, à la suite de rapports homosexuels masculins. Mais, l'interdit se posait aussi sur ceux qui osaient regarder : « La femme de Lot regarda en arrière et elle devint une statue de sel⁴³² ». Le thème de l'interdiction du regard se trouve également dans la mythologie, sous la figure de Méduse, qu'on ne devait pas regarder sous peine de se retrouver pétrifié. Si les personnages évitent de poser le regard sur des scènes qu'ils veulent ignorer, le même phénomène se passe du côté des autorités. Le masque Coumba Djiguéne saisit l'occasion du récit de l'histoire de Tamsir pour rappeler le point de vue adopté par la société sur l'homosexualité : « Chaque fois que la société nie une part d'elle-même, elle baisse le rideau de fer de l'hypocrisie devant ses propres yeux » (p. 105). En somme, en ne voulant pas regarder les faits en face, elle les nie et procède comme s'ils n'existaient pas. C'est le regard qui atteste les faits. À l'instar d'un personnage qui aurait besoin du regard de l'autre pour exister, les faits auraient besoin d'être attestés, faute de quoi on pourrait douter de leur existence. On peut songer à Estelle, dans *Huis clos*, qui a besoin de se regarder pour se sentir

⁴³² Genèse, chapitre 19, verset 26.

vraiment vivante : « quand je ne me vois pas, j'ai beau me tâter, je me demande si j'existe pour de vrai⁴³³ ».

Nous avons vu que le regard a une fonction importante dans les romans de notre corpus. Dans de nombreux cas, il se substitue à la parole et permet la communication entre les personnages qui se comprennent sans parler. Nous songeons aux romans de Fatou Diome, notamment à *Inassouvies nos vies*, ou *Le Ventre de l'Atlantique*. Le regard représente un moyen de communication primordial, car il ne connaît pas de barrières géographiques ni linguistiques. Ainsi une idée sous-jacente serait-elle liée au thème du regard dans les romans : le regard évoquerait l'époque pendant laquelle les peuples africains n'avaient pas d'autre forme de communication possible, parce que la colonisation et l'esclavage leur avaient enlevé le droit à la parole. À ce sujet, on peut citer Ashcroft : « [...] slaves were isolated from their common language group [...] as a deliberate means of limiting the possibilities of rebellion⁴³⁴ ». Sans paroles, la communication ne se faisait que par le regard. La période de l'esclavage est implicite dans le titre du roman de Fatou Diome *Le Ventre de l'Atlantique*, car c'est par l'océan Atlantique que le commerce des esclaves s'est effectué. L'anthropomorphisation de l'Océan, comme possédant un ventre, fait de lui un monstre engloutissant les victimes qui ont péri dans l'Océan pendant cette période sombre de l'Histoire.

Dans d'autres romans, le narrateur donne l'indication du regard des personnages afin que le lecteur se prépare à la suite des événements. Cette indication fonctionne comme des didascalies dans une pièce de théâtre, car elle sert d'appui au texte. Ainsi, le lecteur entre dans le secret des personnages, comme pour Sinay dans le roman éponyme. En sachant que Sinay a un « regard cadavérique », le lecteur ressent un certain malaise et se méfie de lui, car si le regard est le reflet de l'âme, celui dont le regard est associé à la mort ne peut pas avoir de bons sentiments. L'appréhension du lecteur se confirme, parce que les personnages du roman finissent par comprendre qu'ils ont été victimes d'escroquerie.

On a vu un troisième cas de figure qui est l'interdiction du regard, notamment dans le roman *Kétala*, dans lequel les officiers ne voulaient pas que l'on sache qu'ils avaient été témoins visuels des viols de Tamsir. Ce faisant, ils ne devenaient pas des spectateurs ou des complices des scènes d'homosexualité qui avaient lieu dans l'armée gambienne. Ils ne voulaient pas être

⁴³³ Sartre Jean-Paul, *Huis clos*, *Jean-Paul Sartre Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1947, p. 148,149.

⁴³⁴ Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Hellen : « [...] les esclaves étaient séparés de ceux du même groupe linguistique [...], afin de limiter les possibilités de rébellion », *The Empires Writes back: Theory and Practise in Post-Colonial Literature*, London, New York: Routledge, 1989, p.146.

associés de près ou de loin à cette pratique sexuelle punie, aussi bien par la loi divine que par la loi humaine. L'interdiction du regard vaut l'annihilation des faits. Une autre forme d'interdiction de regard est liée à la corruption, présente dans toutes les sociétés.

6. Les représentations du pouvoir et la corruption

L'envie illimitée de pouvoir n'apporte jamais de satisfaction, car il conduit à des actes cruels, ce qui provoque le malheur de celui qui cherche à assouvir son désir, mais aussi de ceux qui l'entourent, qu'il s'agisse de son peuple, de ses amis ou de sa famille. Le marchand de curiosités dans *La Peau de Chagrin* prononce cette sentence : « Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit⁴³⁵ ». Le sage met en garde le héros pour qu'il se méfie du pouvoir, cause de mort, mais Raphaël ne pourra y résister et mourra, victime de son ambition. Dans les romans étudiés, le pouvoir apparaît aussi associé au malheur et il n'est pas rare que les personnages connaissent une fin tragique.

Parfois, la recherche de domination est uniquement dictée par des ambitions personnelles et égoïstes, comme dans les deux premiers romans de l'Angolaise Ngonguita Diogo.

Dans le roman *No Mbinda o ouro é sangue* (Au Mbinda l'or est du sang), le pouvoir est directement lié au désir pécuniaire ou à la soif de vengeance pour cause de trahison amoureuse. La magie apparaît souvent comme un moyen rapide et efficace pour augmenter la puissance et accomplir les désirs des personnages.

*No Mbinda o ouro é sangue*⁴³⁶

Il s'agit du premier roman de l'auteure angolaise Ngonguita Diogo. Ce roman de soixante-huit pages comporte dix chapitres anonymes et un glossaire où l'auteure explique la signification des paradigmes en kimbundu⁴³⁷.

Dans une interview⁴³⁸, Ngonguita Diogo explique le titre de ce roman, en signalant que l'or symbolise l'argent, et le sang le café avant d'être torréfié, car tous les deux ont la couleur

⁴³⁵ Balzac Honoré, *Peau de Chagrin*, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1839, p. 42.

⁴³⁶ Diogo Ngonguita, *No Mbinda o ouro é sangue* (Au Mbinda l'or est du sang), Lisboa, Chiado Editora, 2010.

⁴³⁷ La troisième langue la plus parlée en Angola, notamment à Luanda, la capitale angolaise.

⁴³⁸ Interview réalisée par le journaliste Tomás de Melo, le 12.04.2010, écoutée dans le site angolais www.radioeclesia.org le 01.05.2012.

rouge. En kimbundu, « mbinda » est le nom d'un fruit qu'on utilise, après l'avoir vidé, pour conserver des aliments ou de l'eau, comme une calabasse.

Dans ce roman, la narratrice omnisciente raconte l'histoire des personnages de la riche famille Mbinda : la mère, veuve depuis le début de l'histoire, et ses cinq enfants. Malgré la richesse et le pouvoir lié à l'exploitation de café, le malheur va s'abattre sur les personnages, surtout à cause de leur ambition, qui causera la perte de l'empire familial. Le dénouement confirme le titre prémonitoire « No Mbinda o ouro é sangue », en français, « Au Mbinda, l'or est du sang », qui associe l'or ou les biens matériels à la corruption et l'ambition démesurée des personnages, provoquant la destruction et la mort. En écrivant ce roman, l'auteure essaye d'alerter sur les dangers de la recherche exacerbée du pouvoir et de l'argent. À travers la fiction, Ngonguita Diogo voudrait provoquer la réflexion des lecteurs afin de construire un monde meilleur. La recherche du pouvoir lié à l'argent est également le thème principal du roman *Sinay*, de la même auteure.

*Sinay*⁴³⁹

Ce roman de cent quatre-vingt-sept pages, divisé en dix chapitres, aborde le thème du choc culturel entre les pratiques traditionnelles, comme la magie et la modernité, présentes en Angola dans toutes les sphères sociales. Dans cette fiction, la magie, qui fait partie des traditions, est au service de la modernité représentée par des vêtements et objets de marques de prestige. L'ambition illimitée des gens, qui cherchent à s'enrichir à n'importe quel prix, les conduit à utiliser la sorcellerie afin de satisfaire leurs désirs égoïstes et personnels. L'auteure s'inspire d'un sujet actuel en Angola, comme on peut lire dans cet article : « O jornalista e activista angolano, Rafael Marques de Morais, considera que depois do conflito armado a corrupção tem sido o principal factor de instabilidade em Angola [...]. As pessoas usam hoje a função pública para benefícios privados⁴⁴⁰ ».

Sinay fait songer au mont Sinaï – lieu saint pour les trois grandes religions monothéistes –, où Moïse reçut les Dix commandements. Mais ici, le nom propre *Sinay* est attribué au personnage le plus corrompu, qui cherche par tous les moyens à extorquer de l'argent à tous

⁴³⁹ Diogo Ngonguita, *Sinay*, (Sinaï), Luanda, Atlântica Editora, 2011.

⁴⁴⁰ Article paru le 03.04.2012, dans le site www.voa.news.com, sous le titre : « corrupção é factor de instabilidade em Angola » (La corruption est un facteur d'instabilité en Angola) : « Le journaliste et activiste Angolais, Rafael Marques de Morais, considère qu'après le conflit armé, la corruption a été le principal facteur d'instabilité en Angola [...]. Les gens utilisent de nos jours la fonction publique pour des bénéfices privés ». (Consulté en ligne le 04.04.2012).

ceux qui croient à la sorcellerie et lui font confiance. Le roman dénonce la force de la magie et ses dangers, lorsque les personnages se montrent prêts à tout pour obtenir des gains matériels sans effort. L'intention de l'écrivaine est claire. En effet, elle cherche à mettre le lecteur en garde contre les méfaits des gens malhonnêtes, qui profitent des innocents et des crédules pour en faire des victimes faciles, en détruisant leurs économies et leurs vies. D'ailleurs, Ngonguita Diogo explique sa démarche dans un bref commentaire que l'on peut lire sur la couverture du livre. Elle s'adresse au lecteur en ces termes : « Estimado Leitor : vários motivos me levaram a este livro ; dois se destacam : a denúncia de um homem mau e a esperança de ver uma sociedade moralmente menos degradada⁴⁴¹ ». La toponymie et l'onomastique sont liées dans ce roman, comme dans la fiction de Ferdinand Oyono, *Le vieux nègre et la médaille*, dans laquelle le nom d'un endroit emblématique d'une religion monothéiste sert également de nom propre à un personnage masculin. En effet, « Meka » est le nom du villageois africain qui reçoit une médaille de la part des Blancs en contrepartie des services accomplis pour les colonisateurs. Mais la médaille ne lui sera pas utile, parce qu'il se fait, malgré tout, emprisonner, et les colons n'ont aucune estime pour lui, ayant seulement tiré parti de ce vieux qui leur avait fait confiance. Dans le cas de Sinay, c'est lui qui trompe ses semblables en leur promettant la richesse qui n'arrivera jamais.

Le malheur associé au désir de pouvoir sans limites est également le thème principal du roman, *O sétimo juramento*, de la Mozambicaine Paulina Chiziane.

***O Sétimo Juramento*⁴⁴²**

Ce roman de deux cent quarante-huit pages est divisé en quarante-sept chapitres non numérotés et présente le thème du conflit entre le Bien et le Mal, la magie blanche et la magie noire. Le Bien et la magie blanche sont représentés par le fils du couple, et le Mal et la magie noire sont incarnés par le père. Celui-ci veut obtenir la richesse, et la corruption est la seule façon de l'obtenir rapidement. Rien ne l'arrête dans la course effrénée pour le pouvoir et l'argent. Il arrive à un tel désespoir qu'il va faire un pacte avec le diable. Il abuse de sa fille et sacrifie sa famille, alors que son but premier était de la protéger et de la mettre à l'abri du besoin.

⁴⁴¹ « Cher lecteur : plusieurs motifs m'ont conduite à écrire ce livre ; on peut en citer deux : la dénonciation d'un homme méchant et l'espoir de voir une société moins dégradée ».

⁴⁴² Chiziane Paulina, *O Sétimo Juramento* (Le Septième Serment), Lisboa, Caminho, 2000.

Le couple erre, en quête de solution miraculeuse, mais chacun va de son côté, en s'éloignant dans l'espace, et, de façon symbolique, l'un de l'autre. C'est le fils, « Clemente » (Clément), qui sauve la famille, en utilisant la magie blanche. Son prénom s'adapte au personnage. Clemente pardonne, parce qu'il comprend que le père ne voulait pas de mal à la famille, mais au contraire qu'il a tout fait pour lui donner une aisance matérielle. Malheureusement, le plus important manque pour le bonheur de la famille, c'est-à-dire l'amour et l'harmonie. Et à la fin du roman, David, le père, meurt, et c'est la victoire du Bien sur le Mal. On pourrait voir aussi une variante du complexe d'Œdipe car le fils prend, en quelque sorte, la place du père ; en sauvant la famille, il devient aussi le chef, celui qui est responsable des autres membres.

Le pouvoir est représenté par des personnages qui ont des fonctions de dirigeants vis-à-vis des autres qui les admirent, les craignent et les respectent. Il peut s'agir de figures politiques ou de personnages qui se distinguent des citoyens moyens, par leur talent. Dans cette catégorie se trouvent les marabouts, les sorciers ou les devins, dans la mesure où ils arrivent à communiquer avec des forces supérieures et perçoivent des phénomènes qui passent inaperçus à la majorité de la population. Leur pouvoir provoque la crainte des autres. Lorsque les personnages profitent de leur situation privilégiée pour obtenir des faveurs des autres qui en sont dépendants, on est en présence d'un phénomène de corruption. Il s'agit d'un fléau, présentant des caractéristiques et des formes diverses.

Dans les romans de notre corpus, quelques personnages profitent de leur influence afin de satisfaire leurs désirs personnels. L'«abus des responsabilités conférées pour s'enrichir personnellement⁴⁴³ » est illustré par Sianga, dans *Ventos do Apocalypse*, de Paulina Chiziane. Ayant été roitelet sous le régime colonial, il souffre de la perte de pouvoir dont il a été victime après l'indépendance⁴⁴⁴. En tant qu'autorité locale traditionnelle, médiateur entre les villageois et le pouvoir colonial, il a un sentiment de frustration, ce qui lui donne un désir de vengeance. Son pouvoir est affaibli, à l'instar de la « cabana decadente⁴⁴⁵ » (p. 48) qui se trouve près « da figueira⁴⁴⁶ » (p. 48). Notons l'allusion au figuier, qui apparaît à plusieurs reprises, notamment dès l'incipit : «Vinde, sentai-vos [...] debaixo da figueira⁴⁴⁷ » (p. 15). Le

⁴⁴³ Définition proposée par le Centre de Ressources sur la lutte contre la corruption, le U4, créé en 2002.

⁴⁴⁴ Notons le parallèle entre le sort de ce personnage et celui de Fama, le héros du roman d'Ahmadou Kourouma (*Les soleils des indépendances*), car ils sont tous les deux déçus par la tournure des événements après l'indépendance.

⁴⁴⁵ « cabane décadente ».

⁴⁴⁶ « du figuier ».

⁴⁴⁷ « Venez, asseyez-vous [...] sous le figuier [...] ».

figuier est un arbre vénéré dans la religion chrétienne, entre autres. Ainsi, dans la Bible, il sert à annoncer l'arrivée du Messie⁴⁴⁸. Par ailleurs, dans la mythologie, le figuier est porteur d'une symbolique importante, car à Rome il a abrité la louve qui a élevé Remus et Romulus. Mais le figuier peut être aussi associé à des événements funestes, du fait d'avoir servi à la pendaison de Judas, et c'est ce dernier sens qu'il possède dans cette phrase du roman de Paulina Chiziane, car il y a « sete homens que não dormem e estão dentro dela⁴⁴⁹ » (p. 48), qui se préparent à trahir les habitants du village parmi lesquels se trouve Sianga. « Conspiram. Acorados em círculo no negro da palhota, os sete personagens são muralhas mudas, sombrias, cadavéricas⁴⁵⁰ » (p. 48). La figure géométrique formée par la réunion des sept hommes, le cercle, représente l'homogénéité du groupe, fermé sur lui-même, en parfaite union contre les autres habitants du village de « Mananga » (p. 51). Ils ont l'intention d'exercer leur pouvoir pour dominer leurs concitoyens, en les trompant. Et, pour que leur plan fonctionne pleinement, il est nécessaire que l'union des membres du groupe soit attestée par « um juramento secreto⁴⁵¹ » (p. 52). Mais, ils ne sont pas sûrs de leur réussite, et la peur, mêlée à la conscience de l'interdit, provoque « os arrepios que lhes percorrem o sangue e os cabelos⁴⁵² » (p. 52). Le nombre d'éléments qui forment le groupe, « sept personnages », peut avoir diverses interprétations. Le chiffre sept évoque la perfection, puisque, selon la croyance biblique, Dieu a eu besoin de sept jours pour achever la création du monde. Mais comme tous les symboles, il présente aussi un caractère négatif. En effet, les péchés capitaux, au nombre de sept, représentent les vices des êtres humains. Les personnages masculins dans le texte de Paulina Chiziane rappellent la bête de l'Apocalypse avec ses sept têtes qui ne cherchent qu'à défendre leurs intérêts égoïstes. La corruption se fait plus facilement lorsque le peuple est convaincu que son représentant défend les intérêts de la communauté. Sianga persuade ses concitoyens qu'il détient la clé permettant de résoudre les problèmes de sécheresse et de faim qui se sont abattus sur le village de Mananga. Ainsi, donne-t-il des conseils précis à ses associés pour que son plan fonctionne : « É preciso fazer crer que a falta de chuva é castigo

⁴⁴⁸ Dans l'Évangile selon Marc 13, verset 28, on peut lire : « Instruisez-vous par une comparaison tirée du figuier. Dès que ses branches deviennent tendres, et que ses feuilles poussent vous connaissez que l'été est proche ». Et dans le verset 29, l'information se précise : « De même, quand vous verrez ces choses arriver, sachez que le Fils de l'homme est proche, à la porte ».

⁴⁴⁹ « sept hommes dedans qui ne dorment pas ».

⁴⁵⁰ « Ils conspirent. Accroupis en cercle dans le noir de la paillote, les sept personnages forment des murailles muettes, sombres, cadavériques ».

⁴⁵¹ « un serment secret ».

⁴⁵² « des frissons qui parcourent leur sang et les cheveux ».

supremo⁴⁵³ » (p. 53). Dans ce syntagme, l'emploi du verbe « croire » est révélateur de l'importance de la foi nécessaire à la réussite des agissements maléfiques de l'ancien roitelet.

Que ce soit dans la politique ou dans la religion, le peuple croit au bonheur qui arrivera dans un avenir plus ou moins lointain. Le guide politique ou religieux promet le bonheur à la condition que ses fidèles suivent certains préceptes. L'apparence des personnages est importante pour la bonne marche du plan préparé par Sianga. La description physique de ses collaborateurs fait songer aux prêcheurs de la bonne parole : « Vocês os très Guezi, Languane, Mathe, são os mais indicados para esta tarefa. Têm [...] barba longa, ótimo perfí de um pregador⁴⁵⁴ » (p. 53). La parole est primordiale dans la transmission de leurs idées. Sianga leur donne des conseils avisés pour qu'ils trompent mieux le pauvre peuple : « Falem sempre da seca, da miséria, da fome, morte e doenças e quando tiverem saturado os ouvidos delas, convençam-nas que o mbelele é a única saída⁴⁵⁵ » (p. 53). L'adverbe « toujours » suggère la répétition des idées maîtresses de la campagne politique de Sianga. C'est la fonction performative du langage qui permet de convaincre la population. La réitération des mensonges permet de les transformer en vérités dans la conscience de ceux qui les écoutent. Saturé de discours, le peuple est aliéné par la propagande politique de telle façon qu'il n'a plus d'énergie pour réfléchir par lui-même et s'insurger contre Sianga et ses associés.

La représentation de la corruption dans les romans est un miroir de ce qui se passe dans la vie réelle, que ce soit en Afrique ou ailleurs⁴⁵⁶. En effet, l'Angola bat un triste record, car la corruption engendre des conséquences désastreuses. Ce pays détient le plus grand taux de mortalité infantile dans le monde, comme on peut le lire notamment dans cet article du journal *The New York Times*:

This is a country laden with oil, diamonds, Porsche-driving millionaires [...]. New Unicef figures show this well-off but corrupt African nation is ranked No. 1 in the

⁴⁵³ « Il faut faire croire que le manque de pluie est un châtement suprême ».

⁴⁵⁴ « Vous trois, Guezi, Languane, Mathe, vous êtes les plus indiqués pour cette tâche. Vous avez [...] une longue barbe, le profil idéal d'un prédicateur ».

⁴⁵⁵ « Parlez toujours de la sécheresse, de la misère, de la faim, de la mort et des maladies et quand leurs oreilles seront saturées, il faudrait les convaincre que le mbelele ⁴⁵⁵ est l'unique issue ». (Il s'agit de la « cerimónia da chuva » (cérémonie de la pluie), selon l'explication qui se trouve dans le glossaire à la fin du roman).

⁴⁵⁶ Conscientes des répercussions négatives de la corruption sur le bonheur des citoyens, plusieurs organisations internationales se sont mobilisées afin de trouver des solutions au problème. On peut donner l'exemple de l'OCDE (Organisation de coopération et de développement économique), ou l'U4 (Le centre de ressources sur la lutte contre la corruption) qui s'efforcent d'améliorer les conditions des États, en éradiquant la corruption. L'Assemblée générale de l'ONU a adopté la Convention contre la corruption et décrété une Journée mondiale de la lutte contre la corruption. Ainsi, depuis l'année 2003, le 9 décembre est l'occasion d'une réflexion concernant ce fléau mondial dans le but de créer des sociétés plus justes.

world in the rate at which children die before the age of five [...]. President dos Santos [...] doesn't take the simplest steps to help his people [...] "Children die because there is no medicine," lamented Alfred Nambua, a village chief [...]. In the colonial period, when I was sick, they were afraid I would die and gave me good care, [...]. Now when I'm sick, no one cares if I die⁴⁵⁷.

Mais les figures politiques ne sont pas les seules à profiter de la crédulité du peuple ou de sa croyance pour l'utiliser à leur avantage. La corruption se vérifie également chez les petits fonctionnaires qui obtiennent de cette façon plus d'argent pour leur travail quotidien. Dans le roman *Loin de mon père*, de Véronique Tadjo, dont l'action se situe « autour des années 2000 en pleine crise ivoirienne⁴⁵⁸ », alors que Nina et son cousin s'étaient déplacés à la mairie afin d'obtenir « les papiers nécessaires » (p. 129) concernant le décès du docteur Kouadio Yao, le cousin de Nina la met au courant de cette pratique en ces termes :

Écoute, vu le temps qu'il met pour obtenir un simple tampon, il va sûrement nous dire que c'était compliqué. Et cela risque de nous coûter cher. D'un autre côté, puisqu'il semble être un fervent croyant, nous n'aurons peut-être pas à lui payer des "frais de recherche" (p. 130).

Il explique ainsi, de façon ironique, la corruption telle qu'elle est pratiquée en Côte d'Ivoire. Nina traduit son étonnement par la phrase interrogative : « Qu'est-ce que c'est que cette histoire ? » (p. 130). Elle n'est plus au courant de ce qui se passe dans son pays pour deux raisons : la première est liée au fait qu'elle ne vit plus dans le pays où elle a été élevée (la Côte d'Ivoire) et la seconde se rapporte aux circonstances particulières dans lesquelles sa patrie se trouve, en proie à la guerre civile. Dans un autre passage de ce roman, lorsque le corbillard qui transporte le corps du père de Nina tombe en panne d'essence, les membres de la famille manifestent leur mécontentement, ayant la certitude de la corruption des fonctionnaires : « Dis-moi où est passée l'essence ! Qui est-ce qui a fait le coup, les gens de la direction ou le chauffeur et son acolyte » (p. 182). Cette petite corruption est ainsi définie par la Convention des Nations Unies :

⁴⁵⁷ Extrait de l'article intitulé « Deadliest Country for Kids », (daté du 19.03.2015), écrit par Nicholas Kristof, paru dans le site www.nytimes.com, consulté le 25.05.2015: « Ce pays est rempli de pétrole, diamants, de millionnaires conduisant des voitures Porsche [...]. Des chiffres de l'Unicef montrent que cette riche mais corrompue nation africaine est classée numéro 1 dans la mortalité infantile avant l'âge de cinq ans [...]. Le président dos Santos [...] ne prend pas des mesures les plus simples pour aider son peuple [...]. "Des enfants meurent faute de soins médicaux", déplore Alfred Nambua, un chef de village [...]. "Pendant la période coloniale, lorsque j'étais malade, on craignait que je meure et on prenait soin de moi, [...]. Maintenant si je suis malade, personne ne se soucie de moi" [...].

⁴⁵⁸ Interview parue dans le site www.culturessud.com, sous le titre « De mémoire cinglante. Entretien avec Véronique Tadjo à propos de son dernier roman *Loin de mon père* », par Nathalie Philippe (consulté le 10.09.2014).

Le fait de commettre ou d'inciter à commettre des actes qui constituent un exercice abusif d'une fonction [...], dans l'attente d'un avantage, directement ou indirectement promis, offert ou sollicité, ou à la suite de l'acceptation d'un avantage directement accordé, à titre personnel ou pour un tiers⁴⁵⁹.

D'après cette définition, il s'agirait de l'utilisation d'une charge publique dans le but d'un profit personnel. En effet, le fonctionnaire en question reçoit déjà un salaire, si modeste soit-il, pour son travail, et le citoyen qui fait appel à ses services ne devrait pas payer plus que ce qui est prévu par la loi.

Aussi, dans le roman *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome, le jeune Moussa, cherchant « des rendements » moins « hypothétiques que la pêche [...] » réussit à trouver une place dans l'équipe de football » (p. 96) et « se fit remarquer par Jean-Charles Sauveur, un Français qui se disait chasseur de talents pour le compte d'un grand club français » (p. 96). Mais âgé de vingt ans, il ne peut plus rejoindre l'équipe des juniors. Alors, le problème a été vite résolu, comme raconte la narratrice sénégalaise :

[...] ici, on peut s'octroyer une deuxième, voire une troisième naissance, il suffit de quelques billets dans le dos du chef de bureau ou en tête à tête avec lui. Et puis on ne refuse rien à quelqu'un qui va en France, c'est une future relation enviable. Jean-Charles Sauveur, en habitué, sortit des francs français au bon moment. Le visa ? Une formalité ! Dans les ambassades aussi, on sait boire son pot-de-vin en silence. Du bon vin français, ça fait mieux passer les cacahuètes. La vie sous les tropiques est si dure ! Un compatriote de passage, ça fait toujours du bien. Bon voyage messieurs ! (p. 96, 97).

Le lecteur comprend que la corruption est un fait courant, connu de tous, où chacun trouve ses avantages : les fonctionnaires reçoivent de ce fait de l'argent supplémentaire ou des produits assez coûteux, et le citoyen obtient de cette façon de faux documents indispensables pour poursuivre ses démarches.

Dans le roman *O Sétimo Juramento* (Le Septième Serment) de la Mozambicaine Paulina Chiziane, le désir de pouvoir et de richesse conduira aussi à la corruption, qui est le moyen le plus rapide d'obtenir ces avantages. David, chef d'entreprise et mari de Vera, est plus préoccupé par le bien-être personnel et familial que celui des travailleurs en grève depuis plusieurs mois, qui ne perçoivent plus de salaire depuis des mois. Il fait preuve d'absence de scrupules, en se servant de l'argent de l'usine pour l'achat d'une voiture neuve et pour d'autres investissements personnels. Dans sa course effrénée pour obtenir le plus d'argent

⁴⁵⁹ Cette explication du concept a été tirée du « Rapport sur le développement humain, 2003 : Corruption et Développement Humain » dans le site www.pnud.bf (consulté en ligne le 03.03.2014). Il s'agit d'un magazine sur le Burkina Fasso, mais la problématique de la corruption est similaire dans les différents pays.

possible, il vendra son âme au diable, afin de maintenir son train de vie coûte que coûte. Une des conditions qu'il doit accepter est celle de devenir l'amant de sa propre fille. L'argent lui permet de donner une vie confortable à sa femme et à ses maîtresses, mais ne permet pas d'acheter le bonheur. David, en tant que patron de l'usine, se sent sûr de son pouvoir vis-à-vis des employés, malgré le mécontentement qu'il perçoit dans les visages des membres de la direction. Il se remémore les temps passés lorsqu'il luttait avec eux contre le pouvoir colonial :

Juntos trabalharam na reconstrução daquela fábrica, destruída pelos portugueses furiosos na hora da partida. Juntos deram-se as mãos [...]. Juntos fizeram alguns desfalques para aumentar os números nas contas bancárias. Deve ser um equívoco, não pode haver desarmonia entre eles, não⁴⁶⁰ (p. 32).

Malheureusement pour David, le passé est un temps révolu, pendant lequel la population semblait unie en luttant pour un idéal commun : celui de vivre dans un pays libre où les citoyens sont traités avec respect et possèdent le minimum vital. La fiction de Paulina Chiziane donne à voir le désenchantement de la population à la fin de la guerre civile du Mozambique.

D'autres romanciers se sont manifestés contre la corruption, comme Chinua Achebe :

Il écrira souvent sur sa frustration face à la corruption qui ravage le pays du continent le plus peuplé mais qui, malgré la manne pétrolière, laisse la plupart de ses 160 millions d'habitants vivre avec moins de deux dollars par jour⁴⁶¹.

Dans le roman *O Sétimo juramento*, la thématique de la corruption apparaît de façon poignante, d'autant que les personnages corrompus sont les mêmes qui par le passé ont fait de la corruption leur cheval de bataille. À croire que la corruption est un mal impossible à éradiquer quoi qu'il arrive, car elle a juste changé de camp. Quand le directeur administratif lui fait part des problèmes au sein de l'entreprise, David s'étonne :

Não quer acreditar no que ouve. O espectro da greve sobrevoa o espaço [...]. É a luta secular da escravatura contra a opressão. Dos servos contra os senhores. A história repete-se, [...]. O comportamento popular é igual em todos os povos do mundo. Estes

⁴⁶⁰ « Ils ont travaillé ensemble dans la reconstruction de cette usine, détruite par les Portugais, furieux au moment du départ. Ils se sont pris par la main [...]. Ensemble ils ont détourné des fonds afin d'augmenter le montant de leurs comptes bancaires. Ce doit être une équivoque, un désaccord n'est pas possible entre eux ».

⁴⁶¹ Cet extrait a été tiré de l'article intitulé : « L'un des plus célèbres écrivains africains, Chinua Achebe, s'éteint à 82 ans », paru dans le site www.temps.reel.nouvelobs.com, le 22.03.2013 (consulté en ligne le 20.05.2014).

operários rebelaram-se contra a administração colonial. Hoje rebelam-se contra os libertadores da pátria, ingratidão típica dos filhos de Israel⁴⁶² (p. 32).

David est conscient d'être injuste envers ses ouvriers, mais il se dédouane en faisant porter la faute sur autrui. La métaphore qui désigne les ouvriers en « enfants d'Israël » l'assimile à Moïse. Comme Moïse, David aurait aidé son peuple à sortir de l'esclavage, et comme les enfants d'Israël les ouvriers ne manifestent que de l'ingratitude envers leur sauveur, celui qui les guide en leur indiquant le chemin de la liberté. Néanmoins, David ne peut se comparer à Moïse, car au lieu de conduire son peuple vers la liberté et le bonheur, selon la volonté de Dieu, il ne fait qu'empirer la situation économique des employés qui ne reçoivent pas de salaire depuis six mois, alors qu'il vit dans l'opulence matérielle. David fait partie de la classe dominante, qui se sert du pouvoir acquis pour exploiter le peuple. Il répète le processus contre lequel il s'était révolté par le passé. Les grèves de ses employés traduisent la lutte des classes, la confrontation entre les opprimés et les oppresseurs. Les ouvriers sont tellement désespérés qu'ils affirment « que a vida era melhor com os colonos » (la vie était mieux avec les colons). David reconnaît le fossé existant entre l'idéal politique et l'application des idées dans la vie réelle. Il se rend compte de l'impossibilité de respecter certaines promesses, car elles ne sont pas viables même si les intentions étaient bonnes au départ :

Mas a culpa maior cabe a nós, militantes da utopia, que prometemos um mundo pleno de igualdade. De onde fomos buscar semelhante loucura, se a igualdade não existe, nem no reino das formigas⁴⁶³ ? (p. 33).

Il fait allusion, implicitement, à la théorie marxiste proposant une alternative à la propriété détenue par une minorité. Le communisme remplace le capitalisme dans une société où les classes sociales sont abolies et le peuple contribue au bien-être de tous de façon équitable. Néanmoins, le paradigme « folie » que David désigne pour évoquer cette idéologie signifie qu'il perçoit le marxisme comme une utopie, car l'égalité n'est pas de ce monde, ni même dans le règne animal, encore moins parmi les humains, qui se déchirent pour le pouvoir. Le thème de la lutte est implicite dans l'épigraphe du roman :

Vence-me

⁴⁶² « Il ne veut pas croire à ce qu'il entend. Le spectre de la grève survole l'espace [...]. C'est la lutte séculaire de l'esclavage contre l'oppression. Des esclaves contre les seigneurs. L'histoire se répète [...]. Le comportement populaire est pareil chez tous les peuples du monde. Ces ouvriers se sont rebellés contre l'administration coloniale. Aujourd'hui, ils se rebellent contre les libérateurs de la patrie, ingratitude typique des enfants d'Israël ».

⁴⁶³ « Mais nous, militants de l'utopie, sommes les principaux fautifs, parce que nous avons promis un monde équitable. Où avons-nous trouvé pareille folie, car l'égalité n'existe pas, même au royaume des fourmis ? »

Vence também os leões
e a terra será tua⁴⁶⁴ (p. 9),

qui reprend les paroles d'une chanson du musicien mozambicain Fani Mpumo, traduites en portugais par l'auteure. C'est une façon de faire précéder le texte écrit par une marque de l'oralité, qui fonctionne comme une « captatio benevolentiae » pour attirer l'attention de l'auditeur-lecteur sur le texte qui suit. Il s'agit également d'un leitmotiv, qui réapparaît aux pages 164 et 239, indiquant le thème fort du roman, à savoir la lutte entre deux forces puissantes, dont le lion représente le symbole. Ces paroles servent d'encouragement à David dans « noite do juramento » (p. 239) (la nuit du serment). La métaphore du lion fait allusion à l'immense pouvoir de David, se croyant très puissant et invincible grâce à l'aide des forces du mal qui l'aideraient à obtenir le prix de cette lutte : la terre. Néanmoins, il perd la lutte, contrairement au juif David qui, dans le récit biblique, défie le géant philistin Goliath et sort vainqueur de la bataille.

La différence entre le David cité dans la Bible et le personnage du roman de Paulina Chiziane réside également dans le but de la lutte. En effet, pour David de l'armée du roi Saül, le but de la lutte contre le géant est la défense de l'honneur de son peuple et du nom de Dieu, tandis que pour le mari de Vera la lutte n'a rien d'altruiste, mais au contraire, elle vise uniquement à défendre ses intérêts personnels. Aussi bien le David du récit biblique que le personnage du roman de la Mozambicaine bénéficient d'une protection supérieure. Ainsi, le juif David est protégé par Dieu, ce qui lui permet de vaincre le lion qui s'attaque à ses brebis, et le patron de l'usine compte sur l'aide de l'esprit du Mal, qui lui donne du pouvoir, certes, mais de courte durée. Le pouvoir de David reste illusoire, car il est certain de gagner, mais il ne peut se réjouir pour longtemps.

Les mots magiques de l'épigraphe font songer à ceux contenus dans les contes dans lesquels la lutte du Bien et du Mal est une constante, le Bien finissant dans la plupart des cas par triompher. Ceci est également le cas dans le roman de Paulina Chiziane, car le méchant David meurt à la fin du récit. La romancière mozambicaine suit la tradition du conte, comme une « contadora de histórias » (conteuse d'histoires), selon la formule qu'elle emploie pour se définir elle-même. Elle explique le choix de la définition de son travail d'écriture en ces termes :

⁴⁶⁴ « Vaincs-moi, Vaincs également les lions et la terre sera à toi ».

Para contar uma história, a pessoa precisa ter liberdade, contar como quer, no momento que quer. Agora para ser romancista, existem regras⁴⁶⁵ [...].

Le pouvoir de David revêt plusieurs formes. Outre le pouvoir envers ses employés en tant que patron de son usine, il exerce le pouvoir envers sa femme, Vera, envers sa secrétaire et sa maîtresse et aussi vis-à-vis de Mimi, une vierge prostituée, achetée à la tenancière d'une maison close. Toutes ces femmes dépendent de David matériellement. Il représente le pouvoir absolu, celui qui n'admet pas de contestation. Il est sûr de sa force et se croit invincible tel le lion, le roi des animaux. Sa prétendue supériorité envers son épouse le conduit à lui conseiller de changer de sujet sous prétexte qu'elle ne peut pas comprendre la politique, car elle est une femme. Lorsqu'elle lui fait part de ses « maus pressentimentos » (p. 18) (mauvais pressentiments), il lui répond :

Oh, Vera ! Não gosto de te ver a falar de política e muito menos de empresariado, coisa que mal conheces. Fala antes de Deus. Dos nossos filhos. De jardins e de flores, porque o teu lugar é entre as flores⁴⁶⁶ (p. 18).

Il confine la femme au foyer, délimite ainsi sa « place », aussi bien spatiale qu'idéologique. La liberté dont il veut priver sa femme est le reflet de la situation dans laquelle la gent féminine se trouve, ce que l'auteure exprime lors d'une interview. Elle déplore le fait que les écrivaines ne puissent pas écrire sur certains sujets sans subir ou ressentir la désapprobation des autres. Paulina Chiziane rappelle l'écrivain mozambicain Eduardo White qui a écrit sur les relations intimes, et elle aurait souhaité faire de même, mais se rend compte de l'impossibilité de la démarche, et constate : « Ele é um homem livre, mas nós somos prisioneiras⁴⁶⁷ ». L'homme est libre et puissant, il détient le pouvoir sur la femme et lui enlève la liberté d'expression et, dans plusieurs cas, la liberté d'action, comme c'est le cas dans les mariages forcés, fait courant encore à l'heure actuelle en Afrique et en Asie.

Dans les relations homme femme, celle-ci apparaît comme inférieure à l'homme et son statut d'infériorité permet à l'homme d'exercer son pouvoir, d'autant qu'elle est la cause des calamités qui accablent le monde. L'idéologie selon laquelle la femme est impure et source de nombreux maux est présente dans la mythologie grecque, dans le personnage de Pandore, la

⁴⁶⁵ « Pour raconter une histoire, on a besoin de liberté, de raconter comme on veut au moment choisi. Tandis que pour être romancière, il existe des règles, [...] ». Extrait de l'interview d'Ingrid Fagundes : « Ele é um homem livre, mas nós somos prisioneiras », publiée le 30.10.2016 sur le site www.bbc.com/portuguese/internacional, consulté le 22.12.2016.

⁴⁶⁶ « Oh, Vera ! Je n'aime pas t'entendre parler de politique et encore moins d'entreprises, sujet que tu connais à peine. Parle plutôt de Dieu. De nos enfants. De jardins et de fleurs, parce que ta place est entre les fleurs ».

⁴⁶⁷ *Ibid* : « Il est un homme libre, tandis que nous sommes des prisonnières ».

première femme créée par Zeus, dans le but de se venger de Prométhée suite au vol du feu. En ouvrant la boîte interdite, toutes les disgrâces se sont répandues parmi l'humanité, alors que jusque-là le malheur n'existait pas. Une conception similaire est sous-entendue dans les religions monothéistes. Ainsi, dans l'Ancien Testament, la trahison de la femme est exprimée en ces termes :

Et je trouve la femme plus amère que la mort, parce qu'elle est un traquenard, que son cœur est un piège et que ses bras sont des liens⁴⁶⁸.

La tradition misogyne se reconnaît également dans le récit biblique selon lequel Ève offre le fruit défendu à Adam, qui l'accepte, ce qui conduit à leur expulsion du paradis. Même si l'homme a sa part de responsabilité dans la transgression de l'interdit, il n'a pas le courage d'admettre son acte et le libre arbitre dont il jouit, mais accuse la femme d'être pleinement responsable de la faute en ces termes : « C'est la femme que tu as mise auprès de moi qui m'a donné l'arbre et j'en ai mangé⁴⁶⁹ ». Adam voulait accéder au pouvoir, selon la tentation du serpent biblique. Le serpent est le premier animal référé dans la Genèse, comme étant celui qui a provoqué la Chute et le péché originel. Satan, le chef des anges rebelles, prend l'apparence d'un serpent afin de séduire Ève et vaincre Dieu, par personnage interposé. Comme Ève s'est laissée séduire par le serpent, elle et Adam ont été chassés du paradis et le serpent a eu également droit à sa punition, car, maudit par Dieu, il a été condamné à « ramper sur son ventre et à manger de la terre⁴⁷⁰ ». Le serpent incarne toutes les ruses et les vices et il apparaît dans le roman *O Sétimo Juramento* de Paulina Chiziane, associé à David, lorsque ce dernier décide de garder le pouvoir sans aucun scrupule. Il doit s'en occuper quotidiennement pour que la magie fonctionne. C'est pourquoi dès le matin il « aproxima-se da serpente meio adormecida e diz palavras mágicas. Acende uma folha de papel de jornal e assobia [...] Formula o desejo do dia⁴⁷¹ (p. 176, 177).

Dans ce syntagme, le serpent et le feu font songer au diable et au brasier, synonyme de l'enfer dans la religion catholique. La magie et la religion vont de pair dans cette fiction, preuve de l'hybridité des personnages fictionnels, suite à la confrontation de cultures très diverses au fil du temps. Dans le roman de l'auteure mozambicaine, David agit comme Adam, en cherchant

⁴⁶⁸ Écclésiaste, 7, 26.

⁴⁶⁹ Genèse, 3 :12

⁴⁷⁰ Genèse 3, 14.

⁴⁷¹ « s'approche du serpent à moitié endormi en prononçant des mots magiques. Il brûle une feuille de journal et siffle [...]. Il formule le souhait de la journée ».

à obtenir le pouvoir sur tous ses semblables ; cependant, il le fait sans l'aide de son épouse, contrairement à Adam, comme s'il était tout puissant ; mais, ce qui lui semble bon pour lui et sa famille va se transformer en un cauchemar. Le pouvoir dont il jouit est de courte durée et s'assimile au fruit défendu. Le serpent apparaît également dans les rêves de David, comme symbole des désirs inavoués de son subconscient :

David sonhou que estava no meio das raparigas mais lindas do planeta. Todas desfilavam para ele e, como um rei bantu, escolhe uma. Era Suzy⁴⁷² (p. 176).

L'apparition de sa propre fille dans ses rêves érotiques le rend nerveux et il se réveille assailli de questions :

O que fazia ela dentro dos meus sonhos ? Entra no meu mundo, subtil como todas as tentações. Até no meu delírio ela entra fluida como uma serpente⁴⁷³ (p. 176).

Dans ce syntagme apparaît la symbolique du serpent associé à la sexualité, non pas comme un désir légitime entre un personnage masculin et son épouse, mais comme une déviation à la règle, un désir incestueux, celui d'un père envers sa fille. Comme Adam, il est expulsé du paradis, car il appartient au royaume de « Domezulu, a serpente do céu⁴⁷⁴ » (p. 24). Tous les deux ont succombé à la tentation, symbolisée par le serpent.

David est un personnage hybride dans la mesure où il imite le colonisateur en dominant ses semblables. Il prend la place des colons de jadis, mais en ajoutant la magie noire, caractéristique de l'Afrique traditionnelle. Dans tous les cas, le pouvoir apparaît associé au mal et au péché originel. Ainsi, dans le roman *Reine Pokou*, de Véronique Tadjo, la sous-partie intitulée : « Dans les griffes du pouvoir » fait songer à un animal dépourvu de raison avec des « griffes », prêt à attaquer pour défendre son territoire contre tous. La reine Pokou est ainsi présentée comme un être assoiffé de pouvoir, pour lequel rien d'autre ne compte, ni l'amour pour son amant ni pour son fils, car ayant choisi le pouvoir, elle perd ceux qui lui sont chers : Karim et son fils unique, longtemps désiré après une longue période d'infertilité.

Dans un autre roman de Véronique Tadjo, *L'Ombre d'Imana*, le désir de pouvoir prend une dimension différente, car il mobilise un groupe, l'ethnie des Hutus, à éliminer les Tutsis ainsi que leurs sympathisants. La haine conduit au génocide du Rwanda. La personnification d'un

⁴⁷² « David a rêvé qu'il était entouré par les filles les plus belles de la planète. Elles défilaient toutes devant lui et, comme un roi bantou, il en choisit une d'entre elles. C'était Suzy ».

⁴⁷³ « Que faisait-elle dans mes rêves ? Elle entre dans mon monde, subtile comme toutes les tentations. Même dans mon délire elle entre fluide comme un serpent ».

⁴⁷⁴ « Domezulu, le serpent du ciel ».

être maléfique est implicite dans le paradigme « Mal » (p. 19), orthographié en lettre majuscule, qui apparaît à plusieurs reprises dans le texte. Le « Mal » est arrivé au Rwanda et va provoquer le terrible génocide. La narratrice fait plusieurs voyages pour « exorciser le Rwanda » (p. 11). C'est de cette façon qu'elle explique les motivations qui l'ont poussée à se rendre plusieurs fois dans ce pays endeuillé. Le verbe « exorciser » signifie « conjurer un démon, le chasser par des prières spéciales du rituel⁴⁷⁵ ». On peut songer à la Bible, où il est écrit que Jésus pouvait chasser les démons⁴⁷⁶. Mais les Apôtres étaient également habilités à en chasser⁴⁷⁷. Par la suite, les prêtres ont aussi acquis la possibilité d'exorciser des personnes possédées par les démons, en effectuant certains rituels. Partout dans le monde, des gens croient que des démons peuvent les habiter et les posséder. C'est ainsi que « dans certains pays de l'Afrique de l'Ouest, par exemple, l'ampleur particulière des cérémonies avec trances et possessions a captivé plus d'un observateur⁴⁷⁸ [...] ». En effet, c'était comme si un démon était arrivé au Rwanda, ayant poussé ses habitants à s'entretuer, alors qu'ils cohabitaient sans problèmes et semblaient être reliés par un élément apparemment puissant : « La même foi en un dieu suprême, Imana » (p. 27). Mais, puisque le dieu s'était retiré, en ne laissant que son « ombre », le diable s'y est installé. Le mot « diable » ne se trouve pas dans le texte, mais un synonyme, qui sert souvent à le désigner, le « Mal » (p. 19, 41) apparaît à plusieurs reprises, comme si le pays avait été dominé pendant le temps du génocide par cette créature, qui conduit les hommes à se déposséder de leur humanité. Le texte se termine par la phrase nominale : « Notre humanité en danger » (p. 133), parce que l'on doit chasser le démon pour que les êtres humains puissent devenir comme avant.

En voulant « exorciser le Rwanda » (p. 11), la narratrice nous fait part de l'importance de son acte et de l'immense tâche qu'elle s'attribue. Elle se place en tant que guérisseuse ou prêtresse pour enlever le « Mal » et soigner toutes sortes de blessures, qu'elles soient physiques ou psychiques, que le peuple rwandais a endurées et qui n'ont pas guéri instantanément du moment où les massacres ont cessé. Le Mal est aussi vieux que l'humanité et il peut présenter différentes formes. Ainsi, dans la Genèse, il apparaît sous la forme d'un serpent, qui surgit

⁴⁷⁵ Définition donnée par le dictionnaire Larousse de la langue française.

⁴⁷⁶ Dans l'Évangile selon Marc 1.34, en se référant à Jésus, il est écrit : « [...] il chassait aussi beaucoup de démons [...] ».

⁴⁷⁷ Dans l'Évangile selon Luc 9.1, on peut lire : « Jésus, ayant assemblé les douze, leur donna force et pouvoir sur tous les démons, avec la puissance de guérir les maladies ».

⁴⁷⁸ Ouvrage collectif dont les textes ont été réunis par Dupré Marie-Claude, *Familiarité avec les dieux : Transe et possessions (Afrique noire, Madagascar, la Réunion)*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p.8.

pour tenter les premiers êtres humains (Adam et Ève), alors qu'ils étaient au paradis. Dans le roman, la période édénique est celle d'avant l'arrivée du Mal qui a provoqué le génocide : « Les mêmes coutumes. La même langue, le kinyarwanda » (p. 27). Par la répétition de l'adjectif « même », la narratrice donne une idée d'un monde antérieur de paix et d'harmonie, dans lequel les gens ne se sentaient pas différents et tout allait bien. C'est l'idée de la différence qui a déstabilisé le pays, en opposant les Hutus contre les Tutsis. Cette harmonie initiale a été ébranlée par l'arrivée du « Mal », qui « change de tactique et de champ de bataille » (p. 19) à sa guise. Notons l'emploi de paradigmes appartenant au champ lexical de la guerre, qui sont associés au « Mal », pour signifier que c'est lui qui a tout perturbé et provoqué la terrible catastrophe humaine. Pourquoi le Mal est-il arrivé ? Comme le serpent, au début du monde, il est arrivé pour provoquer la tentation. Dans la Bible, le serpent a voulu tenter l'homme, en lui annonçant qu'il pouvait être égal à Dieu, c'est-à-dire avec les mêmes pouvoirs⁴⁷⁹. Dans le cas du Rwanda, il n'est pas arrivé sans raison, non plus, il est également associé au désir de pouvoir, qui est toujours lourd de conséquences.

La façon la plus radicale de prendre le pouvoir serait l'extermination d'une partie de la population. Ainsi le Mal a atteint ses objectifs, puisque les Hutus ont voulu éliminer tous les Tutsis pendant le génocide, c'était « la majorité ethnique contre la minorité afin de garder le pouvoir » (p. 43). Le pouvoir est une forme de domination que les personnages exercent sur d'autres dans le but d'obtenir des avantages en tout genre. Ainsi, ceux qui dirigent ou qui ont l'intention de dominer les autres se servent souvent de la magie afin d'obtenir plus de pouvoir ou de consolider le pouvoir déjà acquis. Il arrive souvent que des personnages qui jouissent d'un pouvoir spirituel, comme les sorciers, les devins ou les marabouts tirent parti de leur renommée afin d'obtenir des privilèges de façon malhonnête.

7. Magie et escroquerie

La magie est l'« ensemble de croyances et de pratiques reposant sur l'idée qu'il existe des puissances cachées dans la nature, qu'il s'agit de se concilier ou de conjurer, pour s'attirer un bien ou susciter un malheur, visant ainsi à une efficacité matérielle⁴⁸⁰ ».

⁴⁷⁹ Dans la Genèse 3, 3.5, le serpent, tentateur, dit à la femme, à propos du fruit défendu : « mais Dieu sait que le jour où vous en mangerez, vos yeux s'ouvriront, et vous serez comme les dieux, connaissant le bien et le mal ».

⁴⁸⁰ Selon le dictionnaire Larousse de la langue française, consulté en ligne.

Les magiciens, les devins ou les marabouts sont des personnages puissants, dont le pouvoir peut aider les autres, lorsqu'ils se trouvent dans l'incertitude ou quand ils cherchent à évincer les obstacles qui barrent leur chemin pour retrouver leur sérénité perdue. À l'origine, le marabout était un personnage très respecté, comme celui que Cheikh Hamidou Kane met en scène dans *L'Aventure ambiguë*. Le narrateur présente le marabout comme un érudit ayant une conduite irréprochable. C'est pourquoi « des maîtres venaient des contrées les plus lointaines, le visitaient périodiquement et repartaient édifiés⁴⁸¹ ».

Cependant, dans la plupart des romans de notre corpus, les sorciers ou les devins n'ont pas le même statut. Ils ne se préoccupent pas du bien-être des autres personnages, mais seulement de leur satisfaction personnelle.

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome, alors que Salie vit à Strasbourg, son frère Madické, qui rêve de s'établir en France, lui demande de l'aide, mais comme Salie refuse, il lui fait part de sa décision de consulter un marabout pour atteindre ses objectifs. L'intention de son frère de faire appel à un marabout plonge Salie dans ses souvenirs du temps où elle habitait encore au Sénégal. Elle se souvient d'un marabout qui « a abusé d'elle sous prétexte d'aider une jeune femme à retrouver l'amour perdu de son mari. Salie se sent comme un « automate » (p. 155), lorsqu'elle fait des gestes qui provoquent le plaisir du marabout jusqu'à son paroxysme. Le nom commun « automate » désigne un objet qui n'a ni sensations ni sentiments, et n'a de vie que par le mouvement de ses ressorts et rouages. Salie aurait voulu oublier qu'elle était un être humain, pendant qu'elle servait d'instrument de plaisir à cet hypocrite, et le fait de penser qu'elle était un automate était sa façon de se défendre psychologiquement. Ainsi, elle a mis une distance entre son vrai « moi » et l'acte qu'elle était en train d'exécuter.

La malhonnêteté des marabouts est également illustrée dans le roman de Véronique Tadjo, *Loin de mon père*. En effet, le marabout cherche une autre forme de satisfaction qui n'a pas de rapport avec le corps. Il s'agit uniquement de profit matériel. L'héroïne découvre après la mort de son géniteur qu'il avait eu recours à un devin pour essayer de résoudre ses problèmes financiers. Pendant la vie de son père, elle ignorait cette facette du caractère de son père. Elle ne pensait pas que les personnes possédant un bagage culturel important comme son géniteur pourraient croire aux sorciers et devenir des victimes potentielles de la malhonnêteté des marabouts. Le fait d'avoir eu recours à un marabout pour résoudre la situation financière du

⁴⁸¹ Kane, Cheikh Hamadou, *L'Aventure ambiguë*, Paris, Julliard, 1961, p.18.

docteur Kouadio Yao non seulement ne l'a pas aidé mais a contribué à aggraver la situation économique dans laquelle il se trouvait déjà. Nina était loin de se douter que son père était en contact avec des marabouts. C'est au moment où elle met de l'ordre dans les affaires de son défunt père qu'elle découvre un ouvrage dont le « titre l'interpella : *La Sorcellerie et ses remèdes, guide pratique à l'intention de ceux qui veulent se libérer* » (p. 65). Cette découverte lui fait comprendre qu'elle ne connaissait pas son père aussi bien qu'elle le croyait : « Elle comprit qu'ils avaient été séparés l'un de l'autre par une distance bien plus grande que les milliers de kilomètres entre eux » (p. 69). Dans ce syntagme, le champ lexical de la distance fait écho au titre du roman : *Loin de mon père*. La polysémie contenue dans l'intitulé du roman se vérifie par la distance géographique existante entre le père et sa fille (signalée par l'adverbe « loin »), parce qu'il vivait en Afrique et elle en Europe, mais aussi par leur distance idéologique, parce qu'il croyait à la sorcellerie, contrairement à sa fille. Le chapitre suivant semble donner raison à Nina, car par l'analepse, le lecteur est informé de l'entretien entre le marabout et le père de Nina, révélant l'intérêt vénal du premier : « Bonsoir mon frère, fit le marabout en se levant. Je suis venu parce que je dois te parler urgemment. L'argent que tu m'as donné la semaine dernière, ça ne suffit pas. J'ai remis la somme à celui qui multiplie les billets, mais il dit qu'il ne peut rien faire avec » (p. 70, 71). La désignation du sorcier comme « celui qui multiplie les billets » le rapproche du Christ lorsqu'il a procédé à la multiplication des pains, fait relaté dans la Bible dans le chapitre 6 du livre de Jean : « Jésus prit les pains, rendit grâces et les distribua à ceux qui étaient assis⁴⁸² ». On pourrait voir un parallèle entre Jésus et le marabout, car tous les deux multiplient des objets, mais tandis que le pain est nécessaire à la vie, parfois l'argent n'est pas vraiment essentiel et celui qui le possède n'en fait pas toujours bon usage. L'analogie entre les deux dégrade l'épisode biblique et révèle l'imposture de la multiplication magique. Cette association implicite entre la sorcellerie et la religion attribue plus de pouvoir aux sorciers (en tout cas dans la croyance de ceux qui font appel à eux) en les plaçant en tant que démiurges. Le point de vue de Nina envers les sorciers et leurs pouvoirs est partagé par sa mère, qui met en garde le chef de famille : « Qu'est-ce qui te prend ? Pourquoi te comportes-tu ainsi ? Ce marabout t'a complètement tourné la tête ! » (p. 81). La mère et la fille sont du même avis concernant ce sujet, peut-être à cause de leurs racines européennes qui leur donnent une autre façon d'appréhender le monde.

⁴⁸² Chapitre 6.11.

En effet, le point de vue des personnages féminins est plutôt cartésien et contraste avec celui du père, Ivoirien, qui songe à la magie pour résoudre les problèmes quotidiens, comme il est courant en Afrique. Le père est conscient qu'il ne peut pas se confier à sa femme ni à sa fille à propos de la magie. L'attitude des personnages traduit la confrontation de deux univers opposés : l'Afrique et la magie contrastant avec la rationalité de l'Europe. C'est aussi la confrontation entre la tradition, représentée par le sorcier, et la modernité, symbolisée par l'argent. D'un autre côté, on remarque l'impuissance du pouvoir face à la maladie et à la mort. En effet, ni la science, représentée par le médecin, ni la magie, incarnée par le marabout, n'arrivent à vaincre la mort.

Le contraste entre la position des personnages qui vivent en Afrique et ceux qui sont partis est aussi visible dans un autre roman de notre corpus. En effet, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome, les deux personnages ne partagent pas le même avis à propos des pouvoirs et des limites des marabouts. C'est ainsi que Madické, le frère de l'héroïne qui n'a jamais quitté le Sénégal, ne met pas en cause les pouvoirs du marabout, alors que Salie, Africaine vivant en France, rappelle sa mauvaise expérience avec le marabout, entraînant une méfiance totale envers les personnages censés posséder des pouvoirs surnaturels. Le thème de la transformation de papier en argent est le moteur de l'action du roman de l'angolaise Ngonguita Diogo. Dans *Sinay*, les personnages croient aux pouvoirs du personnage éponyme, dont la renommée se répand partout:

Na Estação de Serviço só se falava do SINAY e seus milagres, diziam que era tão poderoso, capaz de transformar em notas de cem uma simples folha de papel⁴⁸³, [...] (p. 78).

Mais Sinay n'est rien d'autre qu'un escroc. Le sacré se révèle ainsi dans les prénoms des personnages des romans de notre corpus. Tel est aussi le cas du prénom « Cristina », une des protagonistes du roman *Sinay*, de Ngonguita Diogo. En effet, ce prénom vient du grec « *kristos* » qui veut dire « sacré ». La signification de ce prénom correspond au personnage féminin, car elle croyait en Dieu, comme on peut lire dans ce syntagme à la fin du roman : « [...] seguiu para uma nova viagem, com Deus e sem intermediários⁴⁸⁴ » (p. 182). Ceci veut dire que Dieu est le seul en qui on peut faire confiance et que l'on n'a pas besoin d'« intermédiaires », surtout lorsque ceux-ci sont de vrais escrocs, comme le Sinay, le faux

⁴⁸³ « Dans la pompe à essence on ne parlait que de SINAY et de ses miracles, on disait qu'il était si puissant, capable de transformer une simple feuille de papier en billets de cent, [...] ».

⁴⁸⁴ « [...] elle a poursuivi un nouveau voyage, avec Dieu et sans intermédiaires ».

dévoit. Les personnages ressentent un certain malaise à chaque fois qu'il apparaît dans la fiction. Son aspect physique surprend ceux qui le voient, avec son regard « apagado⁴⁸⁵ » (p. 87). Il répand seulement le malheur et la disgrâce, et ceci est la raison pour laquelle le champ lexical de la mort est associé à ce personnage. Sinay et le personnage qu'il appelait « pai⁴⁸⁶ » sont considérés comme des gens « do outro mundo⁴⁸⁷ » (p. 88) par Cristina et lui provoquent « arrepios⁴⁸⁸ » (p. 79). En effet, la sensation de froid est souvent associée à la mort ou à la peur que celle-ci provoque lorsque les êtres se sentent menacés. Sinay n'apparaît pas en bonne santé et les adjectifs qui le caractérisent sont « magro⁴⁸⁹ » et « pequeno⁴⁹⁰ » (p. 79), pour décrire l'aspect physique de ce personnage répulsif. La laideur est associée à la malhonnêteté comme dans les contes traditionnels. Les indications de hideur ou de beauté vont guider le lecteur en suscitant de l'aversion envers le personnage ou au contraire de la sympathie. Comme dans les autres romans cités, le sorcier est associé aux croyances religieuses. Mais Sinay, dans le roman de l'Angolaise, n'a rien d'un personnage pieux, même si on dit qu'il « comunica⁴⁹¹ » avec « um Santo com grandes poderes espirituais⁴⁹² » (p. 77). Contrairement au vocabulaire religieux employé pour le désigner, son comportement n'est pas celui d'un homme pieux. On pourrait dire que le lecteur serait, en quelque sorte, trompé comme le sont les personnages qui font confiance à ce sorcier manipulateur. Sinay emploie un vocabulaire sacré afin d'obtenir la crédulité de ceux qui le cherchent : « [...] faz trabalho no nome do Deus⁴⁹³ » (p. 80). Mais, à travers ses propos, parsemés de fautes grammaticales, on présume que Sinay n'est pas angolais. L'incorrection du langage qu'il emploie correspondrait-elle à la fausseté du personnage ? On pourrait interpréter ceci comme si le mal et la tromperie venaient de l'extérieur. Ce serait une façon implicite de faire allusion aux colons qui étaient arrivés en Angola avec des promesses fallacieuses pour les habitants. Cependant, après l'effet initial de surprise, le désenchantement ne tarde pas à venir lorsque le peuple comprend qu'il avait été dépossédé de sa culture traditionnelle. Dans le cas de *Sinay*, l'espoir des personnages

⁴⁸⁵ « effacé ».

⁴⁸⁶ « père ».

⁴⁸⁷ « de l'autre monde ».

⁴⁸⁸ « des frissons ».

⁴⁸⁹ « maigre ».

⁴⁹⁰ « petit ».

⁴⁹¹ « communique ».

⁴⁹² « un Saint doté de grands pouvoirs spirituels ».

⁴⁹³ « faire travailler au nom de Dieu ».

est grand quant à leur avenir et Cristina pense que ses problèmes d'argent ne seront bientôt qu'un mauvais souvenir : « Graças a Deus, amanhã teremos o nosso dinheiro⁴⁹⁴ » (p. 92). Elle espère fortement pouvoir acquérir une caisse remplie d'argent et dit à Sinay : « Vou comprar a caixa, amanhã trarei o dinheiro⁴⁹⁵ » (p. 84). Elle a fini par croire à la multiplication des billets, comme le père de Nina dans le roman *Loin de mon père*. Cette pratique n'est pas seulement le ressort fictionnel de ce roman, elle a réellement cours dans beaucoup de pays africains, comme l'atteste cet article de journal :

[...] Il a indiqué qu'un de ses amis, de nationalité malienne, lui avait montré une méthode pour pouvoir multiplier les billets de banque à l'aide d'une simple incantation magique. Toujours selon les déclarations de la victime, son ami lui aurait fait une démonstration avec deux billets glissés dans une enveloppe⁴⁹⁶ [...].

Le procédé du changement des billets en dollars nous fait songer au mythe de Faust. Dans les deux cas, il s'agit d'utiliser la magie afin d'obtenir quelque chose qu'on ne parvient pas à acquérir facilement. Pour ce qui est de Sinay, il s'agit de gagner de l'argent le plus rapidement possible, alors que Faust avait vendu son âme au diable pour connaître les secrets de la nature. Le mythe faustien du pacte avec le diable se retrouve dans le roman de Paulina Chiziane *O sétimo juramento*. Le titre « Le septième serment » se réfère au serment que David doit prononcer et accomplir afin de gagner le pouvoir illimité sur tout et tous. Connaissant la signification du paradigme « serment⁴⁹⁷ », David reconnaît que malgré son caractère solennel et définitif, il est aisé de le briser:

Juram os velhos e as crianças. Juram os noivos no altar, mas o amor eterno desfaz-se ao primeiro obstáculo⁴⁹⁸ (p. 151).

Alors, lorsque le père de son ami Lourenço lui parle de la nécessité de prêter serment, David pense que s'il arrive à le briser par la suite, cela ne peut être bien grave, puisqu'il a trahi certains de ses serments. Il se rappelle avoir juré de ne jamais voler, mais « roubou, porque

⁴⁹⁴ « Grâce à Dieu, nous aurons notre argent demain ».

⁴⁹⁵ « Je vais acheter la caisse, demain j'apporterai l'argent ».

⁴⁹⁶ Article lu dans le site www.leparisien.fr, du 09.11.2013, sous le titre : « Un agent de change victime d'un magicien » (consulté le 02.03.2014).

⁴⁹⁷ Un serment est une « promesse solennelle prononcée en attestant un être ou un objet sacré », selon la définition du Centre de ressources textuelles et lexicales, en ligne.

⁴⁹⁸ « Les vieux et les enfants prononcent des serments. Les fiancés prêtent serment à l'autel, mais l'amour éternel se dissout à l'occasion du premier obstacle ».

roubar tornou-se uma necessidade de sobrevivência⁴⁹⁹ » (p. 151). Il se souvient de tous les serments prêtés jusqu'à présent et il les énumère:

Fiz o juramento do baptismo, juramento da bandeira, matrimónio, jurei server a revolução e lutar pela independência, jurei server a nação no dia da minha graduação, jurei competência e zelo na tomada de posse como director⁵⁰⁰ (p. 152).

Ainsi, après les six serments, David fera le septième, celui de la magie ou de la sorcellerie. Il sera le plus important, car le nombre sept est porteur d'une forte symbolique, surtout celle de la perfection ou de l'achèvement. La transcription du nombre sept représente une faux, symbole de la mort qui n'est pas considérée comme une fin, mais plutôt comme un espoir de renouveau. Ainsi, en prêtant le septième serment, David espère obtenir le pouvoir suprême à l'aide du pacte avec les forces du mal. Son initiation le conduit à prendre un bain de sang. Lorsque la magicienne lui propose ce bain, il ignore qu'il s'agit d'un rituel et pense : « A ideia do banho é boa, refrescante⁵⁰¹ » (p. 107), mais à sa surprise, « os dois tomam banho de sangue quente⁵⁰² » (p. 108). Au premier abord, il « fecha os olhos, arrepiado⁵⁰³ » (p. 108) et ensuite il réfléchit à la signification de ce bain spécial : « Bode, poder negro das tumbas. Banho de animal negro e não branco⁵⁰⁴ » (p. 108). La couleur noire possède une connotation négative que ce soit dans les religions ou dans la littérature :

Dans les mythes cosmiques et/ ou religieux, lorsqu'on assigne à l'oiseau de proie ou bien au corbeau noir la valeur d'un symbole négatif, on l'associe d'ordinaire au mystère du mal moral, des maléfices ou de la Mort⁵⁰⁵.

Même si dans le roman il ne s'agit pas d'un oiseau, le bouc noir n'est pas de bon augure et ce bain magique donnera à David un pouvoir en relation avec les forces diaboliques. La magie noire fait partie du quotidien des Mozambicains et représente l'espoir de salut, lorsque tout semble perdu d'avance. Après l'affaiblissement du Mozambique suite à la guerre civile qui a eu lieu entre 1976 et 1992, la magie s'est présentée comme la solution à tous les problèmes de

⁴⁹⁹ « il a volé, car le vol est devenu vital pour sa survie ».

⁵⁰⁰ « J'ai prêté serment lors du baptême, le serment du drapeau, du mariage, j'ai juré de servir la révolution et de lutter pour l'indépendance, j'ai juré de servir la nation dans le jour de ma graduation, j'ai juré d'être compétent dans la direction de l'entreprise ».

⁵⁰¹ « L'idée du bain est bonne, rafraichissante ».

⁵⁰² « les deux prennent un bain de sang chaud ».

⁵⁰³ « ferme les yeux en frissonnant ».

⁵⁰⁴ « Un bouc, le pouvoir noir des tombes. Un bain d'un animal noir et pas blanc ».

⁵⁰⁵ Girard Marc, Les symboles dans la Bible : essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle, Montréal, Bellarmin, 1991, p.806.

la population, aussi bien pour les plus pauvres que pour ceux qui jouissaient déjà d'un statut enviable. Lorsque les personnages ne peuvent plus croire aux dirigeants qui leur font des promesses, le sacré semble la seule solution. David, en tant que chef d'entreprise, ne songe qu'à consolider son pouvoir, menacé par la révolte des ouvriers qui attendent leur salaire depuis bien trop longtemps. Il cherche la protection des esprits malveillants pour l'aider à garantir son train de vie luxueux, contrastant avec celui du reste du peuple, pour qui la misère est omniprésente. Alors que par le passé, ce personnage dirigeant avait combattu les croyances traditionnelles africaines, car cela faisait partie du programme du régime autoritaire de la FRELIMO⁵⁰⁶, il change totalement d'attitude lorsqu'il fait partie des personnages influents. David incarne l'idéologie du parti et :

[...] ordenara incêndios de nunca acabar, queimando ndombas, mutundos, magonas e lugares de culto, para libertar a terra dos adoradores das trevas⁵⁰⁷ (p. 80, 81).

Les lieux et les objets sacrés apparaissent dans le texte en langues vernaculaires, expliqués à la fin du roman dans le glossaire. L'emploi de paradigmes en langues locales est une façon de contribuer à l'aura mystérieuse également en rapport avec les traditions mozambicaines rapportées dans le roman. Avant, David ne voulait rien avoir avec la magie et se méfiait de ses pouvoirs, mais lorsqu'il se trouve confronté à ses employés, le désespoir le conduit à la recherche du chemin qui le mène à la magie noire. Le comportement présent du personnage n'est pas le même que par le passé. Ses idées sont en contradiction avec ses agissements. Le pays a changé, est devenu indépendant et les personnages ont également changé de point de vue. Le sacré est présent partout et apparaît directement imbriqué dans l'Histoire, comme une liaison de cause à effet.

Ayant été longtemps réprimée par les colons et également par le parti (FRELIMO), la magie reprend ses droits et terrorise la population, car ayant été éloignés pendant longtemps de ces pratiques culturelles, les personnages ne connaissent pas les rites leur permettant de faire face aux imprévus. Certains ont oublié et d'autres n'ont jamais connu les aspects traditionnels de

⁵⁰⁶ Frente de Libertação de Moçambique (Front de libération du Mozambique) est un parti politique fondé en 1962 par Eduardo Chivambo Mondlane pendant la guerre d'indépendance du pays. Ce parti, ayant pour base un régime autoritaire et l'idéologie marxiste léniniste, avait pour but d'éliminer les religions traditionnelles africaines. En effet, les objectifs du FRELIMO étaient la fin du colonialisme et la construction d'une nouvelle nation dans laquelle les autorités traditionnelles n'auraient pas leur place. Le fil conducteur du parti était l'abolition du tribalisme et du régionalisme, afin d'atteindre l'unité nationale, car seul le peuple uni pourrait plus facilement vaincre le pouvoir colonial et les influences qui se manifestent même après. C'est le parti qui a dirigé le pays depuis l'indépendance.

⁵⁰⁷ « [...] avait ordonné des incendies sans fin, brûlant des ndombas, mutundos, magonas et des lieux de culte, pour libérer la terre des adorateurs des ténèbres ».

leur culture. Leur « gosto exacerbado por tudo o que é estrangeiro⁵⁰⁸ » (p. 42) associé à la magie révèle leur hybridisme culturel. C'est ainsi que Lourenço est fier de montrer à son ami, David, l'étagère garnie d'objets des quatre coins du monde:

Os vinhos do Porto, Marselha, Bordéus. Os pratos de Beijing, Los Angeles, Sidney. O wodka de Moscovo. Os bibelôs de Singapura⁵⁰⁹ (p. 42).

C'est grâce à la magie africaine et plus précisément mozambicaine que Lourenço peut acquérir et exhiber ces objets exotiques avec autant de fierté. David ignore encore la clé de la réussite matérielle de son ami, mais les confidences ne tarderont pas et il sera tenté de suivre les pas de son ancien camarade, dont il envie la chance. Lourenço explique sa chance en ces termes :

Tenho sorte porque vivo em harmonia com todas as forças da natureza de tal modo que, em momentos de dificuldade, todas vêm em meu auxílio, afastando de mim todos os males⁵¹⁰ (p. 45).

En employant le paradigme « nature », Lourenço présente la magie comme une force dont il serait normal de se servir. En effet, si les forces sont dans la nature, pourquoi s'en priver ? On aurait tort de ne pas s'en servir, puisqu'elles sont à portée de main. Cependant, David ne prend pas une décision à la légère. Après la révélation du secret de son ami Lourenço, à savoir la magie, qui éloigne toutes les difficultés, le chef de l'entreprise a besoin de temps pour réfléchir afin de pouvoir prendre la décision qui s'impose face à la grève de ses employés suite aux retards de paiement. David est conscient que la magie est en contradiction avec les préceptes de sa religion. En effet, en tant que « cristão⁵¹¹ », il a juré « renunciar a todas as manifestações do diabo⁵¹² » (p. 47). Cependant, face à l'adversité, il ne voit pas d'autre issue que dans la magie et il se rend à l'évidence : « A magia negra é o único caminho que me resta⁵¹³ » (p. 74). Néanmoins il n'est pas le seul à avoir recours à la magie, loin de là. Lorsqu'il se rend chez le magicien et aperçoit les autres qui s'y trouvent afin d'essayer de résoudre leurs problèmes, il s'étonne de voir des personnes de toutes les catégories sociales : « Um

⁵⁰⁸ « goût exacerbé pour tout ce qui est étranger ».

⁵⁰⁹ « Les vins de Porto, de Marseille, de Bordeaux. Les assiettes de Beijing, de Los Angeles, de Sidney. La vodka de Moscou. Les bibelots de Singapour ».

⁵¹⁰ « J'ai de la chance parce que je vis en harmonie avec toutes les forces de la nature de telle façon que dans les moments de difficulté elles viennent toutes à mon secours, en éloignant tous les maux ».

⁵¹¹ « chrétien ».

⁵¹² « de renoncer à toutes les manifestations du diable ».

⁵¹³ « La magie noire est le seul chemin qui me reste ».

banqueiro, um padre, dois políticos, dois académicos⁵¹⁴ » (p. 157). Ainsi, des professionnels de disciplines scientifiques et rationalistes ne sont pas éloignés de la magie, et au contraire, ils cherchent à compléter et à consolider leurs compétences à l'aide de la magie. David commence à croire aux pratiques occultes et s'étonne que d'autres personnes y croient aussi, alors qu'ils occupent des hautes fonctions. Il est surtout surpris par la présence du prêtre, signe que la religion et la magie sont en étroite relation et qu'elles se complètent afin de renforcer leur pouvoir.

Dans *Ventos do Apocalipse*, un autre roman de Paulina Chiziane, on remarque également l'union des deux forces spirituelles, lorsque le prêtre prie conjointement avec le devin. Tous les deux s'unissent en ayant un but commun : prier pour la paix dans le village de la Montagne. Mungoni, le devin, parle « na linguagem dos mortos. O padre fala na linguagem dos vivos. Duas orações distintas mas iguais, para o mesmo fim : a prece da paz⁵¹⁵ » (p. 264). Dans ce syntagme, la juxtaposition des antonymes « distinctes » et « pareilles » souligne l'antagonisme des deux croyances, qui malgré leurs différences poursuivent le même but. En associant la magie et la religion dans le même roman, et surtout avec un objectif commun, la narratrice démontre la parenté entre les deux forces spirituelles. L'important n'est pas de savoir si le peuple croit aux devins, selon les croyances africaines, ou aux prêtres, les messagers de la religion importée par les anciens colons. La cohabitation entre les deux formes de spiritualité traduit l'hybridité de la population, caractéristique de son identité. Aussi, dans *Le Septième Serment*, David reconnaît que le langage de la magie ressemble à celui des domaines qui n'ont à priori aucun rapport avec elle. En effet, lorsqu'il cherche un devin pour résoudre ses problèmes, les mots qu'il entend de la bouche du devin, « advogado⁵¹⁶ » (p. 81) de profession, sonnent comme une énigme : « Rei é rei por destino [...]. Ventre de mãe é dádiva, não se escolhe⁵¹⁷ » (p. 83). Les pensées de David, rapportées dans le texte sous la forme de discours indirect libre, traduisent l'incompréhension des paroles du voyant : « O jogo de palavras forma uma barreira tornando a mensagem indecifrável. Estará o homem a falar do presente ou do futuro?⁵¹⁸ » (p. 83). La parole du devin-avocat est

⁵¹⁴ « Un banquier, un prêtre, deux politiciens, deux académiciens ».

⁵¹⁵ « dans le langage des morts. Le prêtre parle dans le langage des vivants. Deux prières distinctes mais pareilles, dans le même but : la prière de la paix ».

⁵¹⁶ « avocat ».

⁵¹⁷ « Un roi est roi par le destin [...]. Le ventre de la mère est un don, qu'on ne peut choisir ».

⁵¹⁸ « Le jeu de mots forme une barrière rendant le message indéchiffrable. Est-ce que l'homme parle du présent ou du futur ? »

mystérieuse pour David. Comme pour le langage juridique exprimé sous un code particulier, le langage du devin ne se donne à comprendre qu'aux initiés. Or, pour le chef d'entreprise, cette situation est nouvelle, car il n'avait eu affaire à aucun devin auparavant, parce que la magie et les rituels associés avaient été interdits pendant la colonisation et même après l'indépendance :

David coloca a memória nos tempos da revolução. Como militante do mundo novo, ordenava incêndios [...] para libertar a terra dos adoradores das trevas⁵¹⁹ » (p. 80, 81).

Ainsi, David ne peut pas comprendre, car il s'est éloigné de son identité africaine. Cet éloignement de ses origines a fait de lui un étranger dans son propre pays. Le roman représente un parcours d'initiation dans lequel ce personnage masculin prend connaissance avec la magie noire et son pouvoir illimité, mais destructeur.

Parallèlement à la magie noire, la magie blanche apparaît aussi dans cette fiction. L'interdépendance entre les deux types de magie est implicite dans le roman de Paulina Chiziane, car elles vont s'affronter dans un combat féroce. La magie blanche est incarnée par Clemente, le fils de David, qui lutte contre son père avant qu'il ne détruise toute la famille. Lorsqu'une pierre tombe « na entrada da caverna⁵²⁰ » (p. 231) quand il est à la recherche de la solution au désordre causé par David, Clemente comprend que cet objet a une fonction bénéfique, ce que la guérisseuse confirme en ces termes :

Não a percas. Enquanto estiveres com ela estarás livre de todos os perigos do mundo e nenhum feitiço te afetará⁵²¹ » (p. 231).

Elle a raison, parce que lorsque David lance du feu sur lui et Vera, la pierre anéantit le feu et le père comprend qu'il a perdu la bataille : « A terra jamais será minha. Fui vencido⁵²² » (p. 240). Le combat entre le père et le fils s'apparente à celui de David et Goliath, à la différence que dans le roman de Paulina Chiziane, c'est Clemente qui détient la pierre qui permet de vaincre David, le monstre Goliath. Dans ce roman ce n'est pas David qui représente le bien, mais Clemente, et le monstre Goliath est son père. Le père est le symbole du pouvoir despotique qu'il faut anéantir afin de récupérer l'harmonie perdue. On peut voir David

⁵¹⁹ « David se souvient du temps de la révolution. En tant que militant du monde nouveau, il a ordonné des incendies [...] afin de libérer la terre des adorateurs des ténèbres ».

⁵²⁰ « à l'entrée de la caverne ».

⁵²¹ « Ne la perds pas. Tant que tu l'auras à côté de toi tu seras libre de tous les dangers du monde et aucune sorcellerie ne te sera néfaste ».

⁵²² « La terre ne m'appartiendra jamais. J'ai été vaincu ».

comme celui qui a pris la place du colon, qui songe seulement au pouvoir en détruisant tout ce qui se met en travers de son chemin. Afin de lutter contre la magie noire, celle qui est néfaste pour presque tous, les autres personnages ont recours à la magie blanche, qui symbolise le rétablissement de l'ordre et de la paix. La magie noire et la magie blanche sont deux forces qui luttent pour des objectifs contraires.

En effet, la magie noire cherche à provoquer des catastrophes, des maladies ou des guerres, alors que la magie blanche veut guérir des malades et éloigner tout ce qui provoque le malheur des êtres. Pendant que David plonge petit à petit dans la magie noire selon un procédé initiatique, son fils suit un parcours semblable de révélations et d'apprentissage qui le conduit à pratiquer la magie blanche. Ses visions de « corvos⁵²³ » (p. 19), oiseaux qui symbolisent le malheur, au début du roman, sont un présage des disgrâces provoquées par son père, auxquelles il assistera et contre lesquelles il devra lutter. Ce sont ces visions qui vont conduire la mère de Clemente, Vera, à chercher la solution dans la magie, car elle prend les visions de Clemente comme la manifestation d'un désordre psychique quelconque, alors qu'il ne s'agit que d'avertissements de la part des esprits des défunts. La mère, ayant été élevée selon la tradition occidentale, croit que les cauchemars de son fils et ses hallucinations sont la conséquence de dérangements psychiques, alors qu'il s'agit de messages de ses ancêtres dans le but de sauver sa famille et de l'éloigner du pouvoir maléfique de la magie noire. La magie est un retour aux origines, car les personnages africains ayant été longtemps contraints d'adopter une culture étrangère, celle des colons, doivent réapprendre à interpréter les signes et les manifestations surnaturelles. Lorsque Vera cherche la solution à ses problèmes, elle prend le chemin qui la conduit à Moya, la guérisseuse. Vera et son fils, Clemente, partent à la recherche de celle qui apportera la solution à leurs problèmes, celle qui leur apprendra à vaincre la magie noire. La route est longue et Moya se trouve dans une montagne. Lorsqu'ils aperçoivent « uma cadeia de montes⁵²⁴ », ils se demandent comment ils doivent faire pour trouver la montagne qu'ils cherchent. Chercher la montagne signifie essayer d'élever son esprit afin d'accomplir des faits plus nobles, car celui qui atteint la montagne a un destin exceptionnel, qui diffère du commun des mortels.

La symbolique de la montagne est présente dans diverses religions et croyances. En effet, selon la Bible, c'est au sommet de la montagne que Dieu a dicté les Dix Commandements à

⁵²³ « corbeaux ».

⁵²⁴ « une chaîne de montagnes ».

Moïse. Elle est également le lieu de résidence des dieux de l'Olympe. La montagne symbolise le lieu de la naissance du monde, donc elle est la source de toute la vérité. Vera doit absolument découvrir la vérité à propos de son mari et de la magie noire dont il se sert en cachette. Elle manifeste son étonnement lorsque la guérisseuse lui dit qu'elle n'a besoin que de sable, d'une pierre et de l'eau. L'incroyable simplicité des éléments nécessaires pour lutter contre la magie noire déroute Vera, qui s'exclame :

Apenas uma pedra, uma simples pedra, contra todas as forças do mal. Água. Um pedaço de areia. Seres inanimados contra a força dos homens. Vera aprende a grande lição : a consciência é a maior arma contra a feitiçaria⁵²⁵ (p. 232).

La magie blanche diffère de la magie noire dans le sens où elle n'est pas liée à des intérêts pécuniaires. À la question de Vera : « Quanto devo pagar por este trabalho⁵²⁶ ? » (p. 232), la guérisseuse répond : « Estamos a lidar com vidas. A vida não tem preço⁵²⁷ » (p. 232). Ceci signifie que les bonnes actions n'ont pas besoin d'être payées, car la satisfaction de l'harmonie retrouvée suffit à apaiser les personnages, tandis que l'argent est associé au mal et à la malhonnêteté. D'un autre côté, on remarque l'opposition entre ceux qui opèrent la magie blanche, car ils ne demandent pas d'argent, et ceux qui s'adonnent à la magie noire, qui réclament des sommes plus ou moins importantes à leurs victimes. De plus, les personnages qui pratiquent la magie noire n'apportent pas vraiment de solutions aux problèmes, car la gloire et le bonheur sont éphémères.

La magie blanche est également présente dans le roman *Acudam Maria do Rangel* (Aidez Maria du Rangel), de Ngonguita Diogo.

Acudam Maria do Rangel ⁵²⁸

Ce roman comporte onze chapitres, tous ayant pour titre une phrase d'un intellectuel, qu'il s'agisse d'un écrivain comme Paulo Coelho, d'un pédagogue comme Paulo Freire, ou d'un psychologue comme Freud, par exemple.

Le titre du roman nous fait penser que quelqu'un a besoin d'aide, par le verbe « acudir⁵²⁹ ». Maria, l'héroïne du roman, est une femme pauvre qui doit travailler arduement pour subvenir

⁵²⁵ « Juste une pierre, une simple pierre, contre toutes les forces du mal. De l'eau. Un peu de sable. Des êtres inanimés contre la force de l'homme. Vera apprend la grande leçon : la conscience est l'arme la plus puissante contre la magie ».

⁵²⁶ « Combien dois-je payer pour ce travail ? »

⁵²⁷ « Nous avons affaire à des vies. La vie n'a pas de prix ».

⁵²⁸ Diogo Ngonguita, *Acudam Maria do Rangel*, (Aidez Maria du Rangel), Lisboa, Blank, 2013.

aux besoins de sa famille : son mari et son fils. Le lieu de la fiction est la capitale angolaise, Luanda. Un des thèmes de ce roman est la magie, ou plutôt le don de prédire l'avenir, ce qui représente un grand pouvoir, car « savoir c'est pouvoir ». La sage-femme, prénommée Casesa, est la seule à connaître le destin exceptionnel du fils de ce couple. Lors de l'accouchement, elle dit que « o menino era a reencarnação de um homem muito importante⁵³⁰ » (p. 30). Elle fait allusion à Hamilton Naki. En effet, malgré les origines modestes de la famille, le fils de la femme de ménage et du charpentier deviendra médecin. On peut établir un parallèle entre le fils de Marie et Hamilton Naki⁵³¹. En effet, selon la religion catholique, Jésus, le fils de Marie, est venu au monde pour sauver les âmes. Ainsi, tous les deux sont des bienfaiteurs de l'humanité : Hamilton Naki sauve des vies, par le traitement du cœur, organe vital, et Jésus assure la vie éternelle de ceux qui suivent les préceptes du christianisme. L'écrivaine a ainsi adapté un thème de la religion catholique à la réalité africaine. De plus, le roman se termine par une note optimiste, en privilégiant le bon côté de l'être humain, ou le bon cœur, capable de vaincre toutes les forces négatives.

De même, dans *Reine Pokou*, de Véronique Tadjou, le devin qui a examiné la jeune Pokou, dont l'apparence des cheveux avait inquiété ses parents, n'a pas voulu leur extorquer de l'argent, mais au contraire, a effectué son travail correctement, car ses prédictions se sont réalisées : « Je vois la douleur et la gloire. Beaucoup de douleur dans la gloire » (p. 12). Outre la douleur, Pokou connaîtra également la gloire prédite par le devin. En ayant fait preuve de tant d'abnégation par le sacrifice de son fils unique, le peuple a reconnu la valeur de Pokou et a demandé : « Nous la supplions d'être notre reine » (p. 31). C'est de cette façon que la douleur ainsi que la gloire se sont exprimées chez Pokou, selon les prédictions du devin. Dans le roman de Ngonguita Diogo, le personnage féminin qui prédit la gloire, non pour une princesse, mais pour le fils d'un couple modeste : « a velha Casesa, a parteira mais credível do bairro⁵³² » (p. 19), est détentrice de plusieurs secrets des habitants du « Rangel⁵³³ ». Étant donné qu'elle possède le secret fondamental de la vie, on peut facilement supposer qu'elle

⁵²⁹ « aider ».

⁵³⁰ « l'enfant était la réincarnation d'un homme très important ».

⁵³¹ Hamilton Naki est né en 1926 en Afrique du Sud dans une famille pauvre. Il a d'abord été jardinier à l'université et plus tard a commencé à travailler avec des animaux dans la clinique. Il a appris des techniques chirurgicales et a travaillé en collaboration avec le docteur C. Barnard, le premier médecin qui a réalisé une transplantation du cœur avec succès. Du fait de la politique de l'apartheid, la juste valeur d'Hamilton Naki n'a pas pu être reconnue à l'époque.

⁵³² « la vieille Casesa, la sage-femme la plus crédible du quartier ».

⁵³³ Le Rangel est le nom d'un quartier de la capitale luandaïse.

puisse garder d'autres secrets. Cependant, sa valeur ne se résume pas au fait de connaître et de garder des secrets, mais s'étend également au don de prévoir des événements et de comprendre des manifestations surnaturelles. Face à la révélation primordiale de la sage-femme, le père de l'enfant « Mister Angop » décide qu'il s'appellera « simplement "Doutor"⁵³⁴ » (p. 30). Plus tard, lorsque l'enfant « atingiu a idade escolar⁵³⁵ » (p. 31), la vieille Casesa conseille sa mère d'étudier dans une grande école. L'incorrection des mots prononcés par la sage-femme, en italique dans le texte, nous fait comprendre son appartenance à un milieu social défavorisé. Mais l'absence de culture ne signifie pas ignorance, car elle possède des dons enviables et « algumas mulheres até diziam que tinha mãos mágicas porque nenhum bebé ou mulher morreu nelas⁵³⁶ » (p. 31). On peut voir une association entre la magie et la religion (comme pour les marabouts dans les romans cités auparavant), car le destin exceptionnel que la sage-femme prévoit pour le fils de Maria se réalisera à la fin du roman. Maria (Marie, en français) et Marie, la mère de Jésus, sont toutes les deux des femmes de condition modeste, dont les fils se sont distingués des communs des mortels. Jésus s'est sacrifié pour le bien de l'humanité et le « docteur », dans le roman de l'Angolaise, est la réincarnation d'un homme très important :

Hamilton Naki, o negro sul-africano [...] que, sem diploma, retirou o coração a transplantar para o peito de Louis Waskanky, nos anos 60 na cidade do Cabo⁵³⁷, [...] » (p. 29).

Ils possèdent en commun le pouvoir du salut : Jésus sauve les âmes et Hamilton Naki sauve les vies, par l'organe vital, le cœur. On peut noter l'ambivalence du paradigme « cœur », qui peut aussi bien désigner une partie physique du corps humain que l'aspect psychique de la personne. Et la ressemblance entre Marie, la mère de Jésus, et Maria du roman *Acudam Maria do Rangel* ne s'arrête pas aux caractéristiques similaires entre leurs enfants, car le mari de Maria, « Pascoal da Silva » (p. 22) fait « trabalhos de carpintaria⁵³⁸ » (p. 27) comme Joseph, l'époux de Marie.

⁵³⁴ « simplement "Docteur" ».

⁵³⁵ « a atteint l'âge d'aller à l'école ».

⁵³⁶ « quelques femmes disaient même qu'elle avait des mains magiques car aucun bébé ou femme n'était mort entre ses mains ».

⁵³⁷ « Hamilton Naki, le noir sud-africain [...] qui, sans diplôme, a retiré le cœur pour la transplantation de Louis Waskanky, dans les années 60 dans la ville du Cap, [...] ».

⁵³⁸ « des travaux de menuiserie ».

Concernant la magie noire et la blanche, on remarque dans les romans une interdépendance entre les deux types de magie, car la première entraîne la deuxième, comme dans le roman *O Sétimo Juramento*. En effet, David s'adonne à la magie noire combattue par son fils Clemente et sa mère, qui emploient la magie blanche. La symbolique des noms des personnages est un aspect important dans cette fiction. En effet, les protagonistes qui possèdent des pouvoirs magiques bénéfiques ou maléfiques ont des noms africains. David s'adresse à son ami Lourenço pour lui demander de l'aide et celui-ci lui présente son père, le sorcier Makhulu Mamba, qui va l'initier à la magie noire. Le combat entre les deux magies est une allégorie qui représente le Mozambique dans son effort pour concilier tradition et modernité.

Nous avons vu que les personnages bénéficiant d'un statut important qui les distinguent des autres ont tendance à en tirer un certain profit. Ainsi, les dirigeants politiques ne se soucient pas du progrès de leurs nations, mais au contraire font preuve d'égoïsme, car ils sont à la recherche de leur bien-être, avant tout. De même, dans la plupart des cas, les marabouts ne soutiennent pas ceux qui ont besoin d'eux et ils ne font qu'aggraver les problèmes de ceux qui les sollicitent.

Le sorcier ou le marabout sont présentés de façon négative dans les romans que nous avons indiqués, dans le sens où ils tirent profit du malheur des autres. À l'instar de l'animal nommé « marabout », vautour se nourrissant de charognes, les marabouts de la plupart des romans de notre corpus tirent profit des personnages qui se trouvent dans une position de faiblesse pour les déposséder de leurs restes (pas de leurs corps, mais de leurs biens matériels) jusqu'à leur anéantissement.

Ainsi, ces personnages sont présentés, d'une façon générale, sous une optique négative chez les romancières de notre corpus. On peut également conclure que les personnages ayant eu un contact plus prononcé avec l'Europe ont tendance à faire moins confiance aux marabouts que ceux qui sont toujours restés en Afrique. Tel est le cas de Salie, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, qui fait preuve de méfiance envers les sorciers, contrairement à son frère qui y voit une possibilité infaillible dans la résolution de ses espoirs : « Bon, j'irai voir un marabout, eux au moins ils ont toujours une solution » (p. 140). Cependant, il arrive aussi que les personnages qui ont toujours vécu en Afrique soient trompés par ceux qui sont censés posséder des pouvoirs surnaturels, comme dans *Sinay*.

On pourrait croire que la fausseté des sorciers est en rapport avec la période de la fiction romanesque. La trame romanesque de tous les romans étudiés se situe au XX^e ou au XXI^e

siècle, à l'exception de *Reine Pokou*. C'est pour cette raison que dans *Reine Pokou*, roman qui se passe au XVII^e siècle, le pouvoir du devin est encore intact, car le royaume ashanti n'avait pas encore eu de contacts avec les colons à ce moment-là. Le peuple conservait toutes ses traditions, et ses croyances n'étaient pas encore mises en cause, voire interdites par ceux qui viendraient coloniser le continent et bouleverser leurs habitudes ancestrales. Néanmoins, la période romanesque n'est pas l'unique explication pour les actions positives des magiciens. En effet, dans *Acudam Maria do Rangel*, roman qui se passe au coeur de la capitale angolaise dans la période contemporaine, la sage-femme prédit exactement le destin du fils de Maria. La sage-femme voyante est vraiment utile aux autres citoyens, car elle est l'amie de tous et se soucie des problèmes de la communauté. Sa fonction consiste à donner la vie et l'espoir à ceux qui vont naître, donc la vie et la naissance sont synonymes d'espoir et de vérité.

Ainsi, peut-on dire que le pouvoir des magiciens se manifeste de plusieurs façons dans les romans de notre corpus et que l'on a affaire à des magiciens authentiques qui sont à l'écoute de leurs concitoyens autant qu'à des faux qui trouvent un moyen facile de s'enrichir en profitant de la crédulité de ceux qui les consultent. La période dans laquelle a lieu la fiction n'est pas vraiment liée à la fausseté et à l'abus de pouvoir, qu'il soit politique ou temporel, même si dans les fictions se situant après les indépendances, la corruption apparaît de façon plus flagrante. En incluant la thématique de l'abus de pouvoir de la part des personnalités influentes, les auteures dénoncent cette pratique afin de permettre la construction d'une société meilleure.

Nous avons constaté que l'écriture donne une place de choix au passé. La fiction prend le relais de l'Histoire, revisite le passé pour lui donner une autre dimension, comme dans le cas de la légende de la reine Pokou, par exemple. En présentant plusieurs dénouements possibles au récit légendaire, Véronique Tadjou lui ôte le caractère figé, trait commun à toute légende, et propose une réflexion autour du désir démesuré du pouvoir et de ses méfaits pour l'humanité en général.

On observe une poétique de la mémoire dans les romans étudiés. C'est la mémoire du passé qui permet une reconstruction de l'identité actuelle. Le désenchantement de la population, qu'il soit lié à l'abus de pouvoir temporel et spirituel, ou à d'autres facteurs plus complexes, poussera les personnages à quitter leurs pays de naissance, de force ou de plein gré. Dans un cas comme dans l'autre, le départ et l'éloignement des pays d'origine vont provoquer une

perte de repères, perceptible à travers quelques signes et, dans tous les cas, on perçoit une quête de la vérité afin d'essayer de reconstruire l'identité.

Après avoir analysé la fragmentation de l'identité des personnages tiraillés entre la culture occidentale et l'africaine, nous allons voir par quels procédés les écrivaines essayent d'opérer une reconstruction fictive de l'identité des protagonistes dans les romans de notre corpus.

III. L'identité reconstruite ou la quête de la vérité

1. L'exil et l'empreinte autobiographique

Selon le dictionnaire Larousse de la langue française, l'exil est une « situation de quelqu'un qui est obligé de vivre ailleurs que là où il est habituellement ; ce lieu où il se sent étranger, mis à l'écart ». La plupart des auteures de notre corpus n'habitent pas dans leur pays natal et à l'instar des auteures, les personnages de leurs romans vivent en diaspora. Dans leurs récits, l'exil est largement évoqué que ce soit implicitement ou explicitement.

L'exil n'est pas un phénomène nouveau. En effet, de tout temps, des individus seuls ou en groupes ont été contraints de quitter leurs pays ou ont décidé librement de partir pour diverses raisons. On peut rappeler la période grecque dans laquelle le décret d'ostracisme, dans la Grèce antique, bannissait une personne dont le nom était inscrit sur une céramique appelée « *ostrakon* », en grec. L'exil existe depuis toujours et n'a en effet jamais cessé d'exister. L'origine du mot « exil » est « *exilium* », en latin, qui contient la particule « ex » avec le sens de « dehors » ou « extérieur » pour expliquer le sentiment éprouvé par des personnages face à la situation d'exil lorsqu'ils se trouvent en dehors de leur espace habituel. L'exil présuppose un déplacement géographique, comme on peut lire dans ce passage : « pour qu'il y ait exil, il faut qu'il y ait déplacement, transfert dans un autre groupe social, et par conséquent, échange, confrontation⁵³⁹ ».

Nous verrons que l'espace narratif servant de décor aux romans étudiés dans ce travail est composé de plusieurs pays, ou si le roman se passe dans un seul pays, les personnages évoluent dans des endroits divers, se déplaçant d'un lieu à un autre. La mobilité est une caractéristique commune à la plupart des romans de notre corpus. L'espace narratif est « le lieu où se distribuent simultanément les signes, se lient les relations et dans un texte, l'ensemble des signes qui produisent un effet de représentation⁵⁴⁰ ». L'exil implique l'idée d'un bannissement « d'un lieu privilégié [...], d'un lieu idéal et sans pareil⁵⁴¹ ». L'expulsion

⁵³⁹ Mounier Jacques, *Exil et littérature*, Grenoble, Éd. Ellug, 1996, p.293.

⁵⁴⁰ Tadié Jean-Yves, *Poétique du récit*, Paris, P.U.F., 1978, p. 47.

⁵⁴¹ Linhartová Vera, *L'Atelier du roman*, « Pour une ontologie de l'exil », Paris, Arléa, 1994, p.128.

d'un lieu privilégié évoque la perte définitive du paradis d'Adam et Ève suite au châtement divin. Comme Adam et Ève, les personnages des romans ont quitté leurs terres et leur quête du bonheur perdu à jamais est une constante dans les fictions que nous étudions.

Cette conception de l'exil dans lequel un personnage est contraint de laisser son pays d'origine est déjà illustrée dans la Bible par Caïn, qui a dû s'exiler comme châtement pour avoir tué son frère Abel. Comme Caïn a dû perdre sa terre, l'exil représente également une douloureuse perte pour de nombreux personnages des romans analysés.

L'exil domine le roman *Le Ventre de l'Atlantique*, de Fatou Diome. L'espace de la fiction est la France, où vit la narratrice, et le Sénégal, le pays de sa famille et ses amis. L'auteure présente le rapport dialectique entre l'Afrique et l'Europe. De ce fait, l'interculturalité entre les deux continents est partout présente, que ce soit par le biais des personnages qui ont émigré ou à travers la télévision, qui donne une image virtuelle du monde. La publicité transmise par le petit écran, dans laquelle un enfant se régale avec de la glace « Miko » (p. 19), aide à perpétuer l'idée de l'étranger comme un paradis. Ils imaginent le goût de la glace, car ils « n'en connaissent que les images » (p. 19, 20).

Alors que dans la plupart des romans étudiés ce sont les personnages africains qui sont séduits par l'Europe et confrontés à l'exil, dans le roman de Tanella Boni, c'est un éditeur parisien qui révèle sa fascination de l'Afrique, notamment de la Côte d'Ivoire. Le quatrième roman de l'auteure *Les nègres n'iront jamais au paradis*⁵⁴² est une « chasse aux idées reçues » (p. 21), selon la formule de la narratrice. Les deux narrateurs intradiégétiques, une Africaine et un Européen, racontent leur histoire dans cette fiction de quatre chapitres. Le voyage en avion est l'occasion pour des confidences surtout en ce qui concerne l'Européen, qui raconte une bonne partie de l'histoire de sa vie, instigué par sa compagne de voyage. Le lecteur prend connaissance de la première partie de l'histoire de sa vie, racontée oralement. Lorsque la narratrice trouve par hasard le cahier des Mémoires de l'éditeur, elle ne résiste pas à la tentation de le garder afin de connaître toute l'histoire de cet exilé européen, habillé à l'africaine.

L'exil permet une remise en question des valeurs traditionnelles et met en lumière une lente transformation de l'identité, aussi bien de ceux qui partent que de ceux qui restent.

⁵⁴² Boni Tanella, *Les nègres n'iront jamais au paradis*, Paris, Éditions du Rocher, 2006.

Dans les romans de notre corpus qui mettent en scène la guerre, comme *Ventos do Apocalypse*, de Paulina Chiziane, ou *Reine Pokou*, de Véronique Tadjo, l'exil représente la seule possibilité de rester en vie. Dans ce cas, l'exil est le chemin obligatoire truffé d'épreuves, à la suite desquelles seuls les plus courageux en sortent vivants.

Nous allons maintenant analyser le comportement des personnages confrontés à l'exil, qu'il soit délibéré ou imposé.

a) Exil, choix délibéré et perte

L'exil est souvent ressenti comme :

la perte de [...] liberté de rester sur place, la perte de [...] liberté de revenir à un univers familier. Il est une rupture, la fin de ce qui était tenu pour acquis, l'effondrement d'un monde de relatives certitudes⁵⁴³ [...].

Cette définition de l'intellectuel nigérian s'adapte au caractère et au parcours de certains personnages de notre corpus, car l'exil va leur permettre de voir le pays d'adoption tel qu'il est en réalité, loin des clichés et de leur imagination. D'un autre côté, il rendra possible d'appréhender le pays natal sous une perspective différente influencée par la distance géographique. La distance et l'éloignement vont permettre un autre regard moins subjectif envers le pays d'origine des personnages.

Dans *Kétala*, Makhou, le mari de la protagoniste principale, Mémoria, prend la décision de partir de son pays, le Sénégal, pour aller en France. Pour lui, ce départ serait la solution à ses problèmes. Homosexuel et marié, sa situation est délicate, car sa femme est au courant de ses penchants sexuels et ne lui laisse pas la liberté qu'il aurait souhaité : « Devant l'immensité de l'impasse, la fuite, loin de son foyer, de sa famille, de sa ville et même de son pays natal lui semblait la seule issue possible » (p. 127). Partir en France est un exil qu'il s'impose à lui-même, en quelque sorte, dans l'espoir d'améliorer sa vie. Il cherche la liberté pour pouvoir vivre ses amours à sa guise, convaincu d'être aidé par la distance. Cependant, il lui faut présenter une raison qui ne comporte aucune ambiguïté pour pouvoir partir en ayant l'air de le faire pour le salut de sa famille. De ce fait, il décide de présenter son idée à sa femme en ces termes :

Comme tu le sais, notre situation économique est catastrophique, depuis que les dictateurs du Fond monétaire international ont mis en œuvre la dévaluation de notre

⁵⁴³ Oguibe Olu, dans l'article intitulé : « Exil et imagination créatrice », dans la revue *Politique africaine*, 4/2005, n° 100 (p.214-226), traduit par Vincent Foucher, consulté en ligne le 09.03.2014.

franc CFA. [...] Puisque j'ai une carte de résident toujours valide, je vais partir pour la France. Là-bas, j'ai des amis de longue date, ils me trouveront du travail. Ne t'en fais pas, j'accomplirai mon devoir de mari ; enfin, je veux dire que je t'enverrai de quoi vivre, et puis je viendrai aussi souvent que je le pourrai (p. 127).

Il justifie ainsi la nécessité de son départ. Cependant, Mémemoria sait pertinemment que sa motivation principale n'est pas liée à des difficultés financières, mais à l'homosexualité de son mari et ses conséquences pour leur mariage. Elle lui lance un ultimatum : « Tu ne partiras pas sans moi, ou alors nous devons d'abord divorcer » (p. 128). C'est alors qu'ils se sont convaincus que l'exil apporterait la solution à leurs problèmes : « Là-bas, loin de tout, ils apprendraient à mener une vraie vie matrimoniale » (p. 128). Ils espèrent ainsi pouvoir laisser leurs problèmes au pays comme on laisse un bagage indésirable. Un sentiment d'espoir remplit Mémemoria, lui faisant rêver d'un avenir sans nuages :

La France, ce n'était pas le bout du monde, mais la chambre du bonheur où son énigmatique Makhou lui serait enfin livré, Roméo transi d'amour (p. 129).

Dans ce syntagme, on remarque que l'héroïne associe le bonheur à l'ailleurs, surtout lointain et, de surcroît, inconnu, car au contraire de Makhou, Mémemoria n'était jamais sortie de son pays natal, le Sénégal. La terre inconnue lui permet d'imaginer la félicité, également inconnue, parce qu'elle ne connaît pas encore les joies d'une relation charnelle harmonieuse, vu qu'elle reste vierge malgré son mariage. L'intertextualité dans ce syntagme est rendue par la référence explicite à Roméo, le héros de *Roméo et Juliette*, qui aimait la jeune fille d'une passion exclusive. Malheureusement pour Mémemoria, Makhou ne l'aimait pas comme un mari peut aimer son épouse, mais simplement comme un ami. À l'instar de Juliette, l'amour est la cause de la mort de Mémemoria, sauf que dans le roman de la Sénégalaise, il ne s'agit pas d'un amour partagé. Toutefois, dans les deux fictions, l'amour est l'élément qui déclenche la tragédie qui se terminera par la mort des personnages.

Aussi bien pour Makhou que pour Mémemoria, l'exil représente un leurre et n'apporte pas de solutions à leurs problèmes. Il est seulement un mirage dans le désert, car les personnages croient apercevoir l'élément indispensable à leur salut, mais en réalité, ils avancent dans le sens de leur perte. Mémemoria ne connaîtra pas, ou pas pendant longtemps, le bonheur éprouvé par une femme aimée par son mari, et Makhou ne pourra pas vivre de façon durable sans ses amants masculins.

Cependant, le mouvement vers l'exil n'est pas toujours de l'Afrique vers l'Europe, car l'Afrique exerce une fascination très forte chez certains personnages. C'est le cas d'Amédée-

Jonas, l'un des personnages principaux du roman *Les nègres n'iront jamais au paradis*, de Tanella Boni. La découverte de l'Afrique l'a transformé à un tel point qu'il avoue : « “Je suis né une deuxième fois à l'âge de vingt-deux ans, à Korhogo, dans le nord de la Côte d'Ivoire, [...]” » (p. 29). Exerçant les fonctions de professeur, il se sent en symbiose avec le pays et leurs habitants, comme s'il avait changé d'identité jusqu'au moment où il commet l'irréparable : le viol d'une écolière. Sous le poids de la culpabilité, il décide de retourner en France et de rentrer dans un ordre religieux. Quelques années plus tard, il revient en Afrique en tant que prêtre. C'est encore un changement d'identité qui s'opère. Amédée est un prénom qui signifie « aimé de Dieu » en latin et « Jonas » fait songer au personnage biblique qui a été jeté à l'eau et avalé par une baleine, après avoir désobéi à Dieu. Le protagoniste du roman de Tanella Boni a aussi désobéi à Dieu et il en éprouve des remords. L'Européen Amédée-Jonas et le viol de la jeune élève sont l'allégorie du colonialisme et des abus envers les Africains. Le viol et le colonialisme sont des actes criminels qui laissent des séquelles pendant une période très longue. Le pardon de la jeune fille symbolise la réconciliation possible entre la victime et le bourreau, ou entre le colonisé et le colonisateur. De plus, l'hybridité d'Amédée-Jonas, « habillé d'un boubou brodé » (p. 19) et l'emploi de paradigmes en langues africaines, comme « *pómmou* » (p. 53), qui veut dire « fétiche » en français, rend compte de l'influence de la culture africaine sur cet Européen, qui passe sa vie entre la France et l'Afrique.

L'exil s'accompagne toujours d'une certaine instabilité. C'est le cas de Salie dans *Le Ventre de l'Atlantique*, qui se sent partagée entre l'Europe et l'Afrique. Dans son cas, on peut aussi associer l'exil à une perte, car en quittant le Sénégal, le pays dont elle est originaire, elle le perd pour toujours. Même si elle y revient de temps en temps, elle ne percevra plus sa patrie sous la même perspective. La perte est ressentie par elle-même, comme lorsqu'elle reconnaît que sa vie peut s'apparenter à l'« *Aventure ambiguë* » (p. 66). La référence à ce roman africain permet de comprendre que même lorsque l'exil résulte d'un choix délibéré, il provoque des questionnements difficiles à résoudre et conduit toujours à une perte. Mais cette perte est aussi perceptible par les autres, car leur comportement à l'égard de l'héroïne n'est plus le même depuis qu'elle a quitté le Sénégal. Les interrogations de Salie sont éloquentes quant au changement de leur point de vue la concernant : « Ces gens qui s'attroupent autour de moi viennent-ils fêter une des leurs ou sont-ils simplement là pour observer et juger la bête curieuse que je suis devenue à leurs yeux ? » (p. 166). Donc, le sentiment de perte ne constitue pas juste une illusion de la part de Salie, mais il est le reflet de la réalité. Le regard des autres confirme ses soupçons. Les « yeux » des autres sont un gage de vérité, une espèce

de miroir dans lequel Salie se voit telle qu'elle est devenue après avoir vécu quelques années en France. Le regard des autres mais aussi leurs paroles lui font sentir qu'elle a perdu son pays. En effet, un concitoyen lui dit : « Bienvenue chez nous » (p. 197). Cette forme de politesse, habituellement réservée aux étrangers, l'interpelle : « *Bienvenue chez nous*, comme si ce pays n'était plus le mien » (p.197).

L'exil de Salie est volontaire, mais pour d'autres l'exil représente davantage une contrainte extérieure, car il est imposé aux personnages qui n'ont pas d'autre solution que de partir vers l'inconnu. Un des endroits souvent désignés pour l'exil est l'île.

b) L'exil imposé

L'île est un endroit qui peut servir d'exil ou de prison, car on peut y ressentir une sensation d'enfermement et de distance par rapport au reste du monde. L'histoire témoigne de nombreuses îles qui ont fait office de lieux carcéraux, comme l'île du Diable, en Guyane, sur laquelle Dreyfus a été déporté, le bagne de Guyane, qui a servi de prison à Henri Charrière, ou Robben Island en Afrique du Sud, où Nelson Mandela a été emprisonné. L'île de Gorée, au Sénégal, a servi également de prison à de nombreux esclaves pendant la période de l'esclavage. Selon le chercheur de l'Institut fondamental d'Afrique, l'historien Joseph-Roger de Benoist : « [...] L'île de Gorée [...] peut légitimement être le symbole de la traite négrière transatlantique⁵⁴⁴ ».

Du côté lusophone, les îles du Cap-Vert sont également associées à l'esclavage, car elles ont été utilisées comme entrepôt pour l'exportation des esclaves provenant d'Afrique et qui devaient être conduits vers l'Amérique. La ville de Tarrafal, dans l'île de Santiago, une des îles de l'archipel du Cap-Vert, abrite également une prison, créée en 1936 et appelée « le camp du Tarrafal ».

Dans le roman *Le Ventre de l'Atlantique*, monsieur Ndétare se sent dans l'île sénégalaise de Niodior comme « ces déchets que l'Atlantique refuse d'avalier et qui bordent le village » (p. 77). Cette image associe le personnage à un intrus, un élément indésirable. Son exil est dû à ses idées révolutionnaires « et sa foi absolue en Karl Marx » (p. 65). L'instituteur est présenté comme un intellectuel qui pourrait se révéler dangereux en transmettant ses

⁵⁴⁴ De Benoist, Joseph-Roger, *Les Anneaux de la Mémoire*, « Gorée, l'île mémoire », Nantes, Europe, Afrique, Amériques, CIM, Corderie royale, Château des Ducs de Bretagne, Nantes, Catalogue d'exposition, 5 décembre 1992-29 mai 1994, p.67.

réflexions à ses élèves. L'enseignant voit le marxisme comme la solution aux problèmes africains et il n'est pas le seul à faire confiance au marxisme. L'idée de la perfection des sociétés marxistes a traversé l'Afrique postcoloniale, qui a voulu les imiter, comme on peut lire dans cet article :

un grand nombre d'États africains sont passés du multipartisme au monopartisme c'est-à-dire qu'un grand nombre d'anciennes colonies d'Europe occidentale se sont alignées sur le modèle des dictatures de l'Europe de l'Est plutôt que sur les démocraties occidentales⁵⁴⁵.

Cependant, le parti unique n'a pas apporté la paix et l'harmonie espérées, parce que cela ne faisait pas partie des objectifs des dirigeants, comme le signale Boudzanga : « le parti unique n'apparut que comme l'alibi de pouvoirs soucieux de faire taire les voix discordantes à leur entreprise hégémonique et d'accumulation [...]. En conséquence, [...] les indicateurs politiques, économiques et sociaux soulignaient l'échec de cette stratégie⁵⁴⁶ ».

Pour l'instituteur sénégalais, l'exil représente une double perte : celle de sa terre natale, car il est prisonnier « de cette île, qu'il lui était interdit de quitter » (p. 125), et la perte de la femme aimée, Sankèle. L'amour de Sankèle pour l'instituteur a été tragique, aussi bien pour elle que pour les êtres qui l'aimaient. En effet, « l'instituteur était l' élu de son cœur » (p. 127), mais le père de la jeune fille l'avait déjà promise à « l'homme de Barbès » (p. 128), désigné ainsi par le fait d'avoir habité dans ce quartier parisien. En réaction à cette décision, elle réfléchit à une ruse : « Devenir fille mère était la solution la plus radicale pour réduire à néant la stratégie matrimoniale élaborée par son père » (p. 130). Cependant, le père se montre intransigent et déclare : « Un enfant illégitime ne peut grandir sous mon toit » (p.134) et « le plongea au fond de l'Atlantique » (p. 134). La noyade du nouveau-né dans l'océan Atlantique peut être perçue comme une référence à l'époque de l'esclavage pendant laquelle tant d'Africains ont laissé leur vie. Comme l'enfant de Sankèle, les esclaves de jadis n'avaient aucune échappatoire et étaient à la merci de ceux qui détenaient le pouvoir absolu, comme le père de famille qui n'admettait pas qu'on le contredise. Face à tant de cruauté et d'indifférence, Sankèle n'envisage pas d'autre issue à part celle de quitter l'île, devenue « une prison » et se rend « de

⁵⁴⁵ Article de Latoki Paul-Emile : « La thèse de l'unité africaine traditionnelle : ses dessous et ses conséquences sur l'État en Afrique », in *Les cahiers psychologie politique*, numéro 14, janvier 2009, consulté dans le site www.lodel.irevues.inist.fr, le 17.12.2014.

⁵⁴⁶ Pegui-Bere Adamon Boudzanga : « Intégration régionale et décentralisation entravées en Afrique centrale », in *L'Espace Politique*, 2013-3, mis en ligne le 19.11.2013, consulté le 17.12.2014, dans le site www.espacepolitique.revues.org.

l'autre côté du village, au rivage sauvage » (p. 135). C'est ainsi qu'elle part en exil définitivement, car elle ne reviendra plus jamais et, de ce fait, ne pourra plus revoir son fiancé. Ils sont tous les deux victimes de l'exil sans possibilité de se retrouver, car Ndétare ne peut quitter l'île et Sankèle n'a plus le droit de s'y rendre. Tamsir, un personnage du roman *Kétala*, de la même auteure, doit également s'exiler dans une île, mais pour d'autres motifs : « le coup d'État qui fit vaciller la nation gambienne, dans les années quatre-vingt » (p. 106) l'a obligé à chercher une autre nation pour pouvoir y vivre en paix. Makhou, son amoureux, lui fait part de ses idées :

Nous devons trouver une solution pour quitter ce pays. D'après les infos de la radio anglaise, des militaires sénégalais devraient venir à la rescousse pour évacuer les civils. [...] Sinon, si le calme revient un peu, nous pourrions essayer d'atteindre le débarcadère et prendre une pirogue pour les îles sénégalaises voisines. Nous partirons dès que possible (p. 107).

L'exil dans ce cas précis représente une nécessité absolue, car il est question de partir d'une île pour se rendre dans une autre où le calme règne. Il s'agit de se mettre à l'abri afin de ne pas périr. Pour Tamsir, l'exil représente un changement radical dans sa vie, puisqu'il y sera contraint de se travestir en femme pour ne pas être reconnu et devra continuer à garder une apparence féminine dans sa vie quotidienne. L'exil l'obligera ainsi à assumer sa féminité de façon totale. Un autre roman qui décrit l'exil des personnages pendant la guerre est celui de la Mozambicaine Paulina Chiziane, *Ventos do Apocalipse*. Dans ce récit, les habitants de Mananga, un village mozambicain, veulent atteindre le « aldeia do Monte⁵⁴⁷ » (p. 154) pour ne pas périr pendant la guerre civile qui a suivi l'indépendance du pays en 1975, après la période coloniale. La réalité historique et culturelle du Mozambique sert ainsi de toile de fond pour cette fiction. La remarque de Nelson Saúte, à propos de la littérature mozambicaine, s'applique également à ce roman de Paulina Chiziane : « Como se poderá facilmente atestar esta é uma literatura ainda demarcada pelo território da História⁵⁴⁸ ». Le roman *Ventos do Apocalipse* rapporte la détresse de la population qui doit s'enfuir à la recherche de meilleures conditions de vie, loin de la guerre et de la faim. L'exil des Mozambicains qui cherchent à atteindre « le village de la montagne » s'apparente à la traversée du peuple hébreu vers le désert du Sinaï sous la conduite de Moïse, raconté dans le Livre de l'Exode. La montagne est

⁵⁴⁷ « village de la montagne ».

⁵⁴⁸ Saúte Nelson : « Comme on peut l'attester facilement cette littérature est encore marquée par l'Histoire », *As mãos dos pretos, Antologia do Conto Moçambicano* (Les mains des Noirs, Anthologie du conte mozambicain), 3^e ed. Lisboa, Dom Quixote, 2007, p.19.

un lieu symbolique, le sommet de l'élévation spirituelle. Alors que pour les Hébreux la traversée du désert a duré quarante ans, selon la Bible, l'épreuve du peuple mozambicain, la guerre civile, a eu une durée chronologique beaucoup plus longue, car ses conséquences se font encore sentir à l'heure actuelle, comme on peut lire dans cet article :

A guerra civil que assolou Moçambique entre os anos de 1976 e 1992, é um evento relativamente recente, [...]. Até hoje um grande número de indivíduos continuam perdendo suas vidas em decorrência das minas abandonadas existentes no país⁵⁴⁹.

Le roman *Reine Pokou* met également en scène des personnages contraints d'abandonner leurs terres pour se réfugier ailleurs, mais le temps historique est plus éloigné que celui mis en scène dans la fiction de la Mozambicaine. En effet, ce roman met en fiction des faits historiques survenus au XVIII^e siècle dans l'empire ashanti : à la mort du roi ashanti Opokou Ware, une forte querelle de succession a éclaté opposant le frère du roi défunt à un de ses oncles. Se sentant menacée, Pokou décide de partir en exil avec ses partisans vers la Côte d'Ivoire, mais l'exil s'avère tragique, car elle a dû sacrifier son unique enfant pour en faire une offrande au fleuve Comoé, afin qu'il se montre clément et laisse le peuple le traverser sans périr. Cet épisode fait songer à la traversée de la Mer Rouge par le peuple d'Israël, qui grâce à l'aide divine, n'a pas sombré dans les eaux. On peut aussi faire un rapprochement entre la traversée du fleuve Comoé et les âmes des morts qui traversaient le fleuve Styx, selon la mythologie grecque. Dans tous les cas, les eaux représentent une frontière entre le connu et l'inconnu et leur traversée ne se fait pas sans danger ni difficulté. La narratrice rappelle l'origine généalogique de Pokou, ainsi que son immense beauté :

Abraha Pokou, belle [...]. Abraha Pokou, princesse de Kumasi, [...]. Abraha Pokou, épargnée par miracle afin de conduire le peuple fidèle dans un exode douloureux. Abraha Pokou, au destin prometteur, aurait dû vivre jusqu'à la fin de ses jours, parée de bijoux et d'honneurs (p. 39).

L'effet d'attente produit par l'anaphore rend compte de la condition de Pokou qui, malgré son rang, n'échappe pas aux épreuves ni au malheur liés à l'exil. L'éloge de Pokou fait songer à un griot ou une griotte qui énumère ses qualités au sein d'une assemblée d'auditeurs, afin qu'ils n'oublient pas la valeur de la future souveraine. Le mode conditionnel du verbe

⁵⁴⁹ « La guerre civile qui a ravagé le Mozambique entre 1976 et 1992 est un événement relativement récent, [...]. De nos jours encore un grand nombre de personnes périssent à cause des mines abandonnées qui se trouvent un peu partout dans le pays ». Extrait de l'article de Josilene Sousa Campos intitulé : « Literatura e História : As Memórias da guerra civil moçambicana nos romances de Mia Couto » (Littérature et Histoire : Les Mémoires de la guerre civile mozambicaine dans les romans de Mia Couto), dans les annales du IV Symposium National du CIEAA (Centre interdisciplinaire des études Afrique-Amérique), 7, 8, 9 septembre 2012, consulté dans le site www.anais.ueg.br le 22.12.2014.

« vivre » exprime le regret, car la princesse aurait dû être heureuse pendant toute sa vie. Par ailleurs, ces syntagmes traduisent l'incompréhension face au malheur de Pokou, alors que tout dans son existence paraissait promettre un bel avenir. Ceci semble poser une question essentielle, à savoir : à quoi est dû le destin de chaque être humain ? Est-ce qu'il est le maître de son destin, ou doit-il le subir, et dans ce cas tout serait prédestiné ? La prédiction du devin, alors que Pokou n'était qu'une petite fille, semble apporter une réponse à cette question : « “Je vois la douleur et la gloire” » (p. 12). Le destin tragique de Pokou était ainsi tracé depuis sa naissance et le devin l'avait bien senti.

Que ce soit dans le roman de Paulina Chiziane ou dans *Reine Pokou*, l'exil représente une épreuve pénible pour les personnages et, dans les deux cas, il fait référence à des moments historiques précis : la guerre civile du Mozambique au XX^e siècle en ce qui concerne le premier, et la lutte pour le pouvoir dans le royaume ashanti au XVIII^e siècle, pour le second. Par ailleurs, les deux romans font des références implicites à l'exode relaté dans la Bible. Les auteures utilisent ainsi la métaphore du peuple élu aidé par Dieu, dans la recherche pour la paix. Aussi, dans les romans de Fatou Diome, l'exil est synonyme d'épreuves en tout genre, pendant lesquelles les personnages font leur apprentissage de la vie.

La mémoire des personnages est un élément crucial surtout lorsque ces derniers se trouvent en situation d'exil. La mémoire permet de continuer à vivre et à survivre dans un milieu étranger et hostile. Outre la mémoire du pays, la mémoire des êtres chers accompagne les personnages au long de leurs vies. C'est le cas de Félicité, dans *Inassouvies nos vies*, de Fatou Diome, qui garde la mémoire de son mari comme un trésor précieux : « Par fidélité à la mémoire de son époux, la vieille femme n'avait jamais accepté d'autre mari » (p. 23). L'être humain n'est plus là, mais sa mémoire reste ; le matériel s'en va et le spirituel demeure.

La mémoire des personnes est également un trésor fragile, qui peut à tout moment s'envoler sans crier gare. Afin de préserver la mémoire et les souvenirs des gens qui ont vécu des moments historiques, comme les guerres, par exemple, Betty, dans le même roman, décide de noter dans un carnet les épisodes dont les pensionnaires se rappellent et racontent de bon cœur, non pas parce qu'ils sont gais, mais parce qu'en évoquant les événements passés ils donnent plus de consistance à leur vécu. C'est pour eux une façon de continuer à exister dans ce « ghetto », représenté par les institutions du troisième âge. Ces institutions font office d'exil imposé, car les personnages s'y rendent sous la contrainte, comme ce fut le cas de

Félicité. Elle raconte à son amie Betty la façon dont sa vie a basculé et comment sa famille a réussi à la priver de sa liberté :

À l'hôpital, on ne décela rien, en dehors de quelques détails, peu alarmants, et d'ordinaire liés à la vieillesse. Mais, flairant le pactole, la clique de mes héritiers autoproclamés ne voyait en moi qu'une future morte. À ma sortie, ils m'annoncèrent, faussement contrits, qu'ils étaient obligés de me mettre dans *une maison de retraite, pour mon bien*. Pour mon bien ! (p. 37, 38).

La répétition du syntagme « pour mon bien » signale l'incrédulité de la dame âgée face aux faux arguments de ses neveux. Les pensionnaires de la maison de retraite sont comme des exilés, auxquels on a tout pris ou presque. Le seul bien qui leur reste est la mémoire, trésor fragile, que le temps détruit lentement. Pour Betty, l'écriture représente un moyen de sauver les souvenirs avant qu'ils soient perdus à jamais :

Écrire le drame, fixer les peurs, les chagrins, les révoltes et les colères sur des mots pylônes, afin qu'ils ne soient jamais engloutis par le temps, oubliés. (p. 87).

C'est aussi une guerre, mais cette fois-ci, contre l'oubli. L'oubli peut être dû au temps qui passe, qui efface les doux souvenirs ainsi que les mauvais, ou il peut être provoqué par un accident ou une maladie, comme c'est le cas de la maladie dégénérative d'Alzheimer. Dans *Kétala*, un autre roman de Fatou Diome, le Collier de perles ne se souvient plus très bien des vêtements que portait la jeune fille. Dans son souvenir, Mémoria avait des vêtements de type européen pendant la fête de fin d'année : « Svelte et cambrée, elle arborait fièrement un ensemble, une longue jupe et un petit haut, qui mettait ses formes harmonieuses en valeur ». (p. 44). Cependant, un autre personnage, celui de la Marinière, a une bonne mémoire et se souvient parfaitement que Mémoria portait des vêtements traditionnels. Ainsi corrige-t-elle l'information donnée par le Collier de perles : « Mémoria ne portait pas une longue jupe mais un pagne. Le sabar, ça se danse avec un pagne ! » (p. 44). La perte de mémoire du Collier de perles est mise sur le compte de la coexistence de l'Afrique et de l'Europe, d'abord pendant la colonisation et ensuite l'émigration, qui a eu comme conséquence l'abandon, bon gré mal gré, de certains traits culturels, comme les vêtements, par exemple. Marinière, ayant une bonne mémoire, critique le Collier de perles en ces termes : « Ton séjour en Europe t'a vraiment brouillé la mémoire » (p. 44). Nous pouvons aussi songer au père de Tamara, qui a oublié son nom, à la suite de l'affrontement avec son fils et des coups reçus à la tête. Néanmoins, c'est grâce à sa perte de mémoire que son fils a pu le recueillir chez lui et l'aimer sans crainte, comme un fils doit pouvoir aimer son père. Lorsque son père était en bonne santé et n'avait

pas de problèmes de mémoire, il n'aimait pas son fils, qui ne se comportait pas selon ce qu'il attendait de la part d'un homme. C'est pour cette raison qu'« il présenta son fils aux sous-officiers recruteurs : « Voilà les papiers de cette femmelette, faites-en un homme ! » (p. 100). La perte de mémoire de son père permet le rapprochement des deux, jadis séparés par des idéologies contraires. Dans ce cas précis, la perte de mémoire s'avère positive. Aussi, dans le roman *Loin de mon père*, l'héroïne essaye d'oublier pendant quelques instants que son père a quitté le monde des vivants. Une bonne façon pour trouver un peu de sérénité serait de pouvoir s'assoupir pendant quelques instants. Cependant, la phrase nominale de l'incipit du roman : « Impossible de dormir » rend compte de l'état de tristesse et d'agitation dans lequel Nina se trouve. C'est à cause de la mémoire de la vie avec son père et de l'amour qu'elle lui portait qu'elle ne peut pas trouver facilement le repos avant d'arriver chez elle, à Abidjan. Cependant, son corps finit par céder à la fatigue et elle a « dû s'assoupir » (p. 14). Mais la mémoire de la mort de son père ne l'abandonne pas pendant longtemps, et quand elle se réveille, elle aperçoit les passagers de l'avion qui lui semblent des « cadavres mal emballés » (p. 14). Cette métaphore traduit l'état d'esprit dans lequel Nina se trouve avant de voir son père pour la dernière fois et qu'il ne soit enterré. En voyant les passagers comme des cadavres, on se rend compte que Nina voit la mort partout, même là où elle n'est pas.

C'est également la mémoire et les souvenirs qui posent problème et ne permettent pas de s'adapter à la situation présente dans le roman, celle de la guerre civile dans le pays ivoirien. Nina est convaincue qu'il est nécessaire d'oublier le passé : « Pour y vivre aujourd'hui, il fallait renier sa mémoire désuète et ses idées périmées » (p. 13).

Néanmoins, dans d'autres situations, l'oubli n'est pas vraiment souhaité. Dans la maison de retraite où logeait Félicité, dans *Inassouvies, nos vies*, certains pensionnaires ont la chance d'être « épargnés par Alzheimer ». (p. 85), ce qui leur permet donc de mener une discussion normale, sans oublis. La mémoire est importante pour la santé de l'être humain, qui peut agir au présent en fonction de son passé, mais parfois on aimerait oublier certaines choses qui font souffrir et perturbent le sommeil. C'est ainsi que les souvenirs pénibles de la mort de l'amie d'enfance de Betty surgissent quand elle apprend la disparition de sa voisine Félicité ; la mort d'un être cher fait penser à celle d'un autre. Pour ne pas souffrir et pouvoir s'endormir, elle aurait voulu « l'amnésie » (p. 188). Toutefois, certaines choses ne se commandent pas. Elle ne voit pas d'autre issue que de prendre la plume et se dit : « seule l'écriture pourra m'en délivrer » (p.189) Dans cette mise en abyme, l'écriture prend une place importante dans la vie

de Betty, comme dans la vie de l'écrivain. Elle ne permet pas l'oubli, bien au contraire, mais agit comme une thérapie en mettant les souvenirs et les faits à leur place. La métaphore « Une façon de mettre de l'ordre, de nettoyer là où le détergent ne sert à rien » (p.190) montre le rôle de la littérature dans la vie complexe de l'être humain, et de l'écrivain en particulier. Elle permet de soulager les plaies que les souffrances provoquent et que le temps n'arrive pas à guérir. Betty choisit d'habiter en hauteur, par fidélité au « poème *Paysage* de Baudelaire, sur le bonheur de vivre sous les toits » (p. 11). La littérature accompagne Betty tout le long du roman, que ce soit en tant que productrice de travail littéraire, lorsqu'elle écrit les mémoires des pensionnaires de la maison de retraite, ou comme lectrice, quand elle fait de la lecture à Félicité :

D'abord apathique, Félicité écoutait les lectures d'un air absent. Il était difficile de savoir ce qu'elle en pensait, ses courts commentaires étaient rares, toujours inattendus et souvent hors sujet (p. 35).

On peut imaginer la scène, en faisant un parallèle avec la vie même de l'écrivaine, qui a lu ses livres (dans sa langue maternelle, le sérère) pour sa grand-mère, selon le journal alsacien :

Fatou est élevée par ses grands-parents maternels. Loin de sa mère et de sa fratrie, mais près d'Aminata, sa grand-mère. [...] Plus tard, Fatou lui traduira, avant parution, ses propres livres en sérère, la langue de son peuple⁵⁵⁰.

Cette séquence romanesque évoque le thème de la lecture représenté par le peintre français du XVIII^e siècle, Jean-Honoré Fragonard, intitulé « La liseuse ».

La mémoire est fondamentale, car elle prolonge l'existence des personnages des romans, même s'ils sont déjà décédés dans la fiction. C'est le cas du père de Nina, dans *Loin de mon père*, car c'est par les souvenirs de sa fille et des autres membres de sa famille qu'il continue à vivre. Ainsi, les objets qui ont appartenu à son père permettent de reconstituer le passé et d'assurer la pérennité du docteur Kouadio Yao, comme les photos, qui témoignent des instants de bonheur familial :

Deux petites filles potelées qui semblaient heureuses entre leurs parents. Sur l'une d'elles, leur mère avait posé la tête contre l'épaule de Gabrielle alors qu'elle, Nina, était assise à côté de son père (p. 29).

Les objets témoignent de la vie de son père, comme les « lunettes, sa montre et son porte-monnaie [...] (p. 23). On remarque un parallèle entre ce roman et *Kétala*, de Fatou Diome, car

⁵⁵⁰ Article paru dans le journal *Alsace*, du 13.09.2010, ayant pour titre « La tentation est forte d'y voir un conte de fées » (consulté en ligne le 09.08.2012).

dans les deux, les objets témoignent de la vie des personnages décédés. En effet, dans le roman de Véronique Tadjo, le langage des objets est seulement présentiel, tandis que dans le roman de Fatou Diome, ils ont un rôle prépondérant, car ils prennent la parole pour raconter leur vécu.

La littérature est, de ce fait, un moyen pour préserver la mémoire collective des personnages. Une de ses fonctions est de maintenir les traditions vivantes et les spécificités relatives à chaque culture. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, l'écriture possède également un pouvoir de guérison, car elle sert de remède à beaucoup de maux, surtout ceux de l'âme. C'est la « marmite de sorcière » (p. 14) de la narratrice, où elle met les idées et les mélange à sa façon. Cette métaphore de la sorcière, pour désigner le travail de l'écriture, traduit la force des mots et la tâche de l'écrivaine, qui consiste à mettre des idées en ordre pour pouvoir accepter plus facilement la réalité et les « rêves trop durs à cuire » (p. 14) de son quotidien d'exilée.

On peut se poser la question de savoir pourquoi un écrivain ressent le besoin d'écrire, quoique les motivations ne soient pas les mêmes pour tous ; c'est ce que Mbaye Diouf a cherché à savoir lors d'un entretien au Québec. Fatou Diome a répété ce qu'elle avait déjà confié à Amina, en 2003 : « J'écris pour apprendre à vivre ». C'est un apprentissage qui ne finit jamais, et pour employer le terme récurrent dans un des romans de Fatou Diome, nous pourrions dire qu'il est toujours « inassouvi ». Concernant son public, Diome a dit : « Ce que j'écris appartient à tous ceux qui cherchent un sens, aux Africains comme à l'Européen [...]»⁵⁵¹. Et nous remarquons que ses romans intéressent les deux continents, car de nombreux critiques européens et africains lisent et commentent son œuvre. Nous pouvons également signaler que Fatou Diome a présenté l'émission culturelle intitulée « Nuit Blanche », à la télévision française France 3 Alsace, de 2004 à 2006. Ceci prouve qu'elle participe activement à la vie culturelle actuelle, qu'elle soit européenne ou africaine. Elle est souvent invitée à prendre part à des événements littéraires, comme cela a été le cas de « Bibliothèques Idéales », une rencontre qui s'est déroulée à Strasbourg du 20 au 25 septembre 2010, où elle a présenté son quatrième roman *Celles qui attendent*.

La littérature ne se fait pas sans le verbe, sa matière principale. Le pouvoir du verbe dans Kétala est grand, car il permet même de « ressusciter » (p. 39) (seulement en théorie, par le souvenir) Mémemoria, la propriétaire de tous les objets qui allaient être partagés par les

⁵⁵¹ Entretien de Mbaye Diouf auprès de Fatou Diome, le 18.04.2008, consulté en ligne le 15.10.2011, dans le site <https://stichproben.univie.ac.at/archiv/stichproben-nr-172009/>

membres de sa famille. Mémoria est un prénom symbolique qui représente aussi la langue, la religion, les traditions d'un peuple, tout ce qui fait, en somme, son identité. L'amie de Mémoria s'appelle Marie-Madeleine, un prénom qui fait songer à Marie de Magdala, à laquelle la Bible fait référence dans plusieurs évangiles, dont celui de Marc : « Jésus, étant ressuscité le matin du premier jour de la semaine, apparut d'abord à Marie de Magdala, de laquelle il avait chassé les sept démons⁵⁵² ». Marie de Magdala était appelée ainsi, à cause de son origine, car elle venait de Galilée. Une des significations symboliques du nombre sept, contenu dans le nombre de démons dont elle était possédée, est celle du changement. En effet, dans le roman de Fatou Diome, Marie-Madeleine apporte du changement dans la vie de Mémoria, car elle va sortir de l'état de détresse économique dans lequel elle se trouvait, par les conseils avisés de son amie :

Puisque tu as fait de la danse, je crois avoir un boulot pour toi : dans la boîte où je travaille, ils cherchent une nouvelle fille, l'une de mes collègues a démissionné et j'ai le patron dans la poche, enfin, tu vois ce que je veux dire... (p. 216).

Et c'est ainsi que Mémoria a commencé sa nouvelle activité, en usant « de ses charmes pour remplir son porte-monnaie à sa guise » (p. 223). Et, comme Marie-Madeleine, dans la Bible, Mémoria pleure, car sa famille a exprimé « le dégoût » (p. 267) à cause de la vie qu'elle avait menée en France. L'influence biblique est ainsi représentée dans ce roman féminin africain, à la différence que, dans la Bible, Marie-Madeleine pleure à cause de ses péchés de luxure et est pardonnée par Jésus, tandis que dans le roman de Diome, c'est Mémoria qui, certainement à cause de l'exil et de ses conséquences, souffre et pleure sans toutefois obtenir le pardon des siens. La situation de Mémoria est de ce fait bien plus tragique que celle de Marie-Madeleine dans la Bible.

Dans *Inassouvies nos vies*, l'exil est l'un des thèmes principaux. L'héroïne de cette fiction s'appelle Betty, comme le personnage de dessins animés Betty Boop, créé dans les années 30. Dans cette série, le personnage a l'air d'une petite fille brune, insouciant et heureuse. Ce prénom pourrait aussi bien convenir à un personnage africain qu'à un européen. Le lecteur ignore si elle est Africaine ou Européenne, et seulement à la page 31 du roman, l'on peut lire que l'héroïne, qui ne sait pas de quelle façon elle doit communiquer avec la dame âgée, se rappelle la maxime africaine : « Les adultes sont sérieux, les vieux respectables⁵⁵³ ! » Dans le roman, Betty aussi donne l'impression que tout va bien pour elle, tout au moins au début de la

⁵⁵² Évangile de Marc, 16:9.

⁵⁵³ En italique dans le texte.

fiction ; elle regarde ce que font ses voisins, comme si sa propre vie n'avait pas d'importance, ou comme si elle voulait la mettre entre parenthèses, pendant un laps de temps. En fait, c'est une façon pour ne pas penser à ce qui lui fait souffrir, à savoir la perte de sa plus grande amie d'enfance, emportée par le paludisme à l'âge de dix ans. Elle ne veut pas penser à son premier grand chagrin et le deuxième, son mariage raté, une « erreur » (p. 202). On peut établir un parallèle avec le mariage malheureux de Betty et celui de la romancière, qui s'est terminé par un divorce. La perte de son amie s'accompagne de l'impossibilité d'évoquer les souvenirs communs, et, surtout ceux de l'enfance, la période de la vie où on est insouciant et on ne pense pas à l'avenir. Mais elle préfère ne pas trop y penser, car la tristesse ne mène à rien. Le prénom Betty évoque une fille sans soucis et c'est ce côté de sa personnalité qu'elle montre aux autres. Ce prénom de personnage léger de dessin animé est en rapport avec ce que les autres connaissent de sa vie et de ses tristesses. C'est lorsque ses amies ne la voient plus qu'elles se rendent compte qu'elles ne savaient rien de sa vie. À ce moment-là, la dame âgée réalise qu'elle ignore tout de la vie de sa nouvelle amie, alors qu'elle l'estime beaucoup: « Rendez-vous compte, elle sait tout de moi, elle se soucie de moi, [...] moi, je ne sais rien d'elle, je ne l'ai jamais interrogée, j'ai été égoïste » (p. 178). Les regrets de ne pas l'avoir connue plus en profondeur viennent alors qu'elle ne la reverra plus jamais, car elle meurt peu de temps après le départ de la jeune femme. L'employée de la maison de retraite éprouve aussi de la tristesse pour ne pas avoir essayé de la connaître davantage, mais il est aussi trop tard, car elle est partie pour une destination inconnue et ne reviendra plus. À cause de son aspect tranquille, les voisins, qu'elle épiait, lui confiaient leurs vies privées, sans efforts ou questions de sa part. La narratrice la surnomme parfois « Betty La Loupe » (p. 17), pour traduire son désir de connaître les détails de la vie de ses voisins. En somme, elle vit à travers la vie des autres, car déçue par sa vie elle n'attend pas beaucoup de joies. Elle n'espère plus rien et pense qu'il est possible de vivre par procuration, en vivant seulement la vie de ses semblables. En agissant ainsi, elle souhaite éviter la souffrance causée par la perte inévitable qui arrive lorsque l'on s'attache à un être vivant, qu'il s'agisse d'une personne ou d'un animal. Sa seule compagnie est une « peluche grise » (p. 74). Elle lui parle comme s'il s'agissait d'un être humain, et lui raconte sa journée : « Veinarde, tu ne mesures pas ta chance, si tu savais la journée que j'ai eue ! » (p. 74). Betty nous fait songer à un enfant qui a besoin de sa peluche pour s'endormir, plus confiant. Et sa couleur est grise, le résultat du mélange entre le blanc et le noir, qui peut symboliser l'association des couleurs des peaux des gens originaires d'Europe et d'Afrique.

Une autre couleur récurrente dans ce roman est le « mauve » (p. 10), qui représente le mélange de deux cultures. Le mauve est la couleur préférée de Fatou Diome, à cause de son pouvoir symbolique. À ce propos, on peut signaler que Fatou Diome a écrit un récit qui s'appelle *Mauve* (dont la couverture est de couleur mauve) conjointement avec le Français Titouan Lamazou ; le résultat est une œuvre de deux artistes qui se complètent. Le mauve, qui est la combinaison de deux couleurs, le rouge et le bleu, couleurs primaires, traduit aussi la nature humaine et sa complexité, difficile à classer.

En effet, dans chaque personne et personnalité, nous pouvons trouver beaucoup d'aspects différents et parfois antagoniques. Mais, c'est également le mélange et la diversité qui font la richesse de l'être humain. Dans *Kétala*, la couleur mauve parcourt le roman également. En effet, elle est présente dès l'incipit. Le narrateur, en faisant la description des objets laissés par Mémoria, nous informe que le verre qui contient la brosse à dents porte la couleur « mauve » (p. 7). Nous pouvons voir dans cette couleur, qui dérive du mélange de deux autres, le symbole des caractéristiques de deux pays mélangés ou de deux cultures associées. L'hybridisme est une constante chez les personnages des fictions de Fatou Diome. L'héroïne du roman *Inassouvies, nos vies* est née en Afrique et est partie plus tard en Europe. Mémoria, dans *Kétala*, a effectué le même parcours, ainsi que Salie dans *Le Ventre de l'Atlantique*. Dans ce roman, la couleur mauve apparaît également à plusieurs reprises. Elle symboliserait l'harmonie et la diversité qui existe déjà dans la nature, comme dans « l'arc-en-ciel » (p. 254), qui n'est pas une construction humaine. Or, ce que la narratrice s'efforce d'expliquer à la fin du roman *Le Ventre de l'Atlantique*, est que les êtres humains sont comme les couleurs qui composent l'arc-en-ciel, ils possèdent des caractéristiques différentes, mais tous font partie de la nature qui appartient à tout le monde. Et même à l'intérieur d'une personne, il est délicat, voire impossible, de chercher à trouver un aspect de sa personnalité univoque. La réflexion de Salie est à l'opposé d'une idée manichéenne du monde, qui sépare les choses et les gens, conduisant à l'intolérance et à la guerre. Elle exprime ce danger en ces termes :

Le premier qui a dit : «Celles-ci sont mes couleurs» a transformé l'arc-en-ciel en bombe atomique, et rangé les peuples en armées (p. 254).

Et elle explicite sa pensée par un syntagme qui ne permet pas d'ambiguïtés :

Je préfère le mauve, cette couleur tempérée, mélange de la rouge chaleur africaine et du froid bleu européen (p. 254).

Aussi, dans le roman *Inassouvies nos vies*, les personnages sont africains et européens et les liens d'amitié qui les unissent sont assez forts. C'est grâce à la « voix douce » (p. 30) de la

jeune Betty que l'employé de la maison de retraite lui donne la nouvelle adresse de sa vieille voisine ; comme le nom de la dame âgée lui semble « imprononçable » (p. 24), elle la nomme « Félicité » (p. 17), parce qu'elle semblait la plus heureuse des créatures quand elle était avec son animal de compagnie : « [...] elle parlait beaucoup et souriait sans cesse à son vieux chat » [...] (p. 17). Ainsi, ce prénom sied bien à la femme, arrivée à l'âge de la sagesse : elle a « quatre-vingt-quatre ans » (p. 84). Le prénom de la dame âgée est courant en Afrique ; néanmoins, elle n'était pas Africaine, mais Européenne. L'héroïne du roman, Betty (Africaine vivant en Europe), a ainsi trouvé un prénom africain pour sa voisine européenne. C'est un moyen d'établir un lien de complicité avec cette femme qui pourrait être sa grand-mère et de rapprocher aussi symboliquement l'Europe et l'Afrique. Le nom « félicité » provient du mot latin « *felicitas* », qui signifie « bonheur ». Malgré son apparence joyeuse, Félicité était restée pendant toute sa vie, après la mort de son mari, une veuve inconsolable ; elle se confie à Betty : « Vous savez, le kugelhof, c'est mon seul plaisir en ce bas monde. Enfin, depuis que mon cher Antoine est parti » (p. 19). Cette brioche, traditionnelle de la région d'Alsace, est la préférée de Betty et de Félicité. C'est aussi un point de convergence entre les deux générations et les deux cultures, et c'est grâce à cette spécialité qu'elles ont pu faire connaissance. Betty plaisante : « Eh ben, je vois que je ne suis pas la seule gourmande, lève-tard, à vouloir m'acheter un Kugelhof, la veille pour le lendemain » (p.18). À quoi Félicité répond aussi joyeusement. Malgré sa nature tranquille et sa façon de vivre sans déranger les autres, Félicité est victime d'une injustice : alors qu'elle n'était pas malade, mais simplement âgée, elle a été placée en maison de retraite, et ce, contre sa volonté. Ses neveux se sont chargés de la mettre dans une institution pour personnes du troisième âge. Cependant, son refus et sa tristesse ne lui ont été d'aucun secours : « la doyenne pleura, en quittant son domicile » (p. 26, 27). Elle vit son placement comme un « emprisonnement » (p. 30), parce qu'il lui a enlevé la liberté dont elle disposait quand elle était dans sa maison. Chez elle, au moins, elle pouvait décider de faire ce qu'elle avait envie, sans être soumise à des horaires pour les activités quotidiennes. Le peu de joie qu'elle avait désormais lui venait des visites de Betty et de ses lectures qui la tiraient de sa solitude, vu que son mari était décédé et qu'elle n'avait pas de descendance, comme elle confesse à sa jeune amie : « Je n'ai pas d'enfant, personne pour me soutenir, mais j'ai toujours fichu la paix à mes proches » (p. 35). Elle prend sa vie avec sagesse, et se dit : « Chacun porte son destin seul » (p. 19). Cette métaphore nous fait songer au Titan Atlas, qui, selon la mythologie grecque, avait été condamné par Zeus à soutenir le monde. Il était seul à porter le monde entier, comme Félicité, qui vit et résout seule

aussi ses problèmes sans l'aide de personne. Toutefois, malgré la tristesse et les souvenirs du passé avec son mari, elle reste digne et discrète, ne voulant pas importuner les autres, et encore moins sa gentille voisine. Elle s'excuse d'avoir évoqué son passé et la disparition de son mari : « Non, c'est moi qui suis désolée de vous infliger tout ça. Pardonnez-moi » (p. 40).

Le lecteur ne saura jamais le vrai nom de cette femme, nommée Félicité par sa voisine. Félicité représente toutes les dames âgées, qui finissent leur vie, bon gré mal gré, dans des maisons de retraite, dans la solitude, en compagnie seulement de leurs souvenirs. À travers ce personnage, l'auteure pointe du doigt un problème de nos sociétés modernes occidentales, où la coexistence entre les générations n'est pas souhaitée, contrairement à ce qui se passe en Afrique, car la cohabitation entre les membres de la même famille est fréquente.

La cohésion entre l'Europe et l'Afrique est également perceptible dans le roman de la Mozambicaine Paulina Chiziane, *Niketche, Uma história de Poligamia*. Dans ce roman, l'héroïne s'appelle Rami, ce que nous pouvons interpréter comme une fusion entre deux prénoms courants en Europe : Rose et Marie. Il s'agit d'une Africaine portant un prénom plutôt européen, le résultat de l'agglutination de deux. On pourrait percevoir ce fait comme un symbole de l'union entre les deux cultures : africaine et européenne. Pour ce qui est de Marie, on peut penser au prénom de la mère de Jésus, une allusion à la religion catholique, un des apports du colonialisme au Mozambique. Et le nom commun, rose, désigne une fleur assez fragile et aimée qui a besoin de soins afin de conserver sa vie et sa beauté, et dont l'odeur est très appréciée, notamment pour la fabrication de parfums coûteux. En outre, la couleur rose est symbole de beauté et de féminité. Nous pouvons penser aux vêtements de couleur rose qu'on associe aux petites filles, contrairement au bleu que, traditionnellement, on réserve aux garçons. Le nom propre « Rose » sied bien à cette femme, qui reste à la maison à attendre son mari, comme une fleur qui attendrait que l'on prenne soin d'elle afin de s'épanouir et continuer à vivre. Elle aurait besoin de plus d'égards de la part de son mari, mais, malheureusement, il n'en est rien : il la délaisse, n'entretient pas son amour et ne la soigne pas. Alors, sa beauté initiale va se perdre et se faner, comme celle d'une plante dont personne ne s'occupe. La rose est mentionnée dans la Bible pour symboliser la joie. C'est ainsi qu'on peut lire dans le livre d'Isaïe : « Le désert et la terre de la soif, qu'ils se réjouissent, le pays aride, qu'il exulte et fleurisse comme la rose⁵⁵⁴ ». Rami vit dans son pays mais sa vie s'apparente à un exil. Sa souffrance est due à un exil qui ne présuppose pas l'expulsion d'un

⁵⁵⁴ Le Livre d'Isaïe, 35 :1.

pays, mais il est comme « une fracture incurable entre un être humain et son pays natal, entre son être et sa vraie patrie⁵⁵⁵ ». La vraie patrie de Rami est le Mozambique, mais elle ne le connaît pas pleinement et cherche à le découvrir à travers les maîtresses de son mari, qui ensemble représentent le pays dans sa diversité et sa richesse.

Un autre nom de personnage biblique et symbolique est celui de Tamar, qui apparaît dans le roman *Kétala*, de Fatou Diome. C'est suite à son exil qu'elle doit changer de nom. En effet, le personnage ne s'appelle pas vraiment « Tamar », mais « Tamara », le professeur de danse de Mémoria et de ses collègues. Tamar, selon la Bible, après ses deux veuvages et restée sans enfants, a employé la ruse afin de ne pas mourir sans descendance. Elle s'est donnée à son beau-père, Judas, qui était veuf, lui aussi. C'est de cette façon qu'elle a pu donner naissance à des jumeaux. Sa patience a été récompensée et son désir d'enfant était si grand qu'au lieu d'un enfant, elle en a eu deux, comme pour remplacer les deux maris, emportés trop tôt par la mort. Dans *Kétala*, Tamara ne peut pas avoir d'enfants, car elle a l'apparence d'une femme, mais en réalité il s'agit d'un homme, et les hommes n'enfantent pas. Cependant, le professeur de danse appelle ses élèves « ses filles » (p. 43). Elle (ou il) les aime et les protège comme si elles étaient de sa famille. Et son amour, presque maternel, est aussi rétribué, car les filles ont l'habitude de se confier à Tamara et acceptent ses conseils, comme ceux d'une mère. Mémoria lui fait tellement confiance que Tamara « était devenue pour elle une amie » (p. 63). Tamara, en faisant partie des deux sexes, réunit en elle beaucoup plus de savoir et d'empathie envers les autres, et c'est pour cela qu'elle est vue comme une bonne confidente qui donne des conseils avisés à « ses filles », qui ne se doutent de rien. L'association du masculin et du féminin fait de Tamara un être complet. On peut voir dans ce personnage la représentation d'un idéal, comme un ange, être asexué et parfait. Le thème du changement de sexes et du travestissement n'est pas nouveau, et nous songeons ici au roman *La Nuit sacrée*, de l'auteur maghrébin, Tahar Ben Jelloun, dans lequel le père déguise la fille en garçon⁵⁵⁶. En effet, dans beaucoup de sociétés les filles ne sont pas les bienvenues, et même dans certains pays, comme en Inde, nombreuses sont tuées à la naissance, parce qu'il existe une grande pression pour que les femmes donnent la vie à des garçons. Souvent, les mères qui n'acceptent pas la suppression des filles sont maltraitées par leurs familles. Un des motifs qui pousse à cette

⁵⁵⁵ Saïd Edward : « uma fractura incurável entre um ser humano e o lugar natal entre o eu e o seu verdadeiro lar », *Reflexões sobre o exílio e outros ensaio* (Réflexions sur l'exil et autres essais), São Paulo, Companhia das Letras, 2003, p.46.

⁵⁵⁶ Tahar Ben Jelloun est un écrivain marocain, né en 1944. Son roman *La nuit sacrée* a été traduit en plusieurs langues et a reçu le prix Goncourt.

discrimination est le fait que la dot nécessaire au moment de leur mariage est un souci auquel les familles ne peuvent pas toujours faire face. La littérature se soucie de tous ces problèmes, qui ne sont pas seulement ressentis par les femmes et défendus par elles. Des auteurs masculins se sont aussi penchés sur la question et leurs œuvres reflètent leur état d'esprit, comme Tahar Ben Jelloun, qui, en abordant le sujet de l'exclusion des femmes, lutte pour défendre leurs droits et condamne leur exploitation. Concernant le travestissement, vital dans certaines situations, on doit signaler qu'il n'est pas une caractéristique du roman africain. Dans le roman *Aziyadé*⁵⁵⁷ du Français Pierre Loti, pseudonyme de Julien Viaud, il est également question de déguisement, lorsque le lieutenant Loti s'habille en Turc, en matelot, en Albanais et en derviche.

Tamar, selon la Bible, était la demi-sœur d'Amnon. Celui-ci était tellement subjugué par sa beauté qu'il n'a pas résisté à la tentation et l'a violée. Ce viol a anéanti plusieurs personnes, car lui-même a ressenti de la haine, après l'amour, ou peut-être il s'agissait de la haine envers lui-même, ou du remords pour son acte lourd de conséquences. D'ailleurs, son frère Absalom le tue pour se venger. On peut également voir dans ce personnage une ressemblance avec Tamara dans le roman de Fatou Diome, car elle a également été violée, non par son beau-frère mais par des militaires.

L'écriture de l'exil porte de nombreux traits autobiographiques et elle est l'espace de tensions entre deux cultures. On songe à Salie, la narratrice et l'héroïne du roman *Le Ventre de l'Atlantique*. Son prénom n'évoque pas une Africaine. Cependant, elle est Sénégalaise comme l'auteure et vit en France : « Voilà bientôt dix ans que j'ai quitté l'ombre des cocotiers [...] Les pieds modelés, marqués par la terre africaine, je foule le sol européen » (p. 13). L'homonyme Saly est le nom d'une station balnéaire sénégalaise réputée. Mais on peut aussi assimiler le prénom Salie au nom d'une plage française : la plage de la Salie, et ainsi le nom de ce personnage comporte un mélange entre l'Europe et l'Afrique. L'exil a transformé l'héroïne en un personnage hybride, qui se trouve partout à la maison, ou au contraire nulle part chez elle. C'est ainsi que lorsque Salie revient dans son pays natal et veut prendre une chambre d'hôtel, le réceptionniste l'accueille comme s'il s'agissait d'une étrangère : « Bienvenue chez nous » (p. 197). Ceci prouve qu'il est très facile de devenir étranger chez soi (tout au moins, dans l'imaginaire des autres) : il suffit de partir vivre pendant quelque temps à l'étranger. Désormais, Salie est de toute façon étrangère aussi bien dans son pays d'accueil que dans son

⁵⁵⁷ Loti Pierre, *Aziyadé*, Paris, Presses Pocket, 1988.

pays natal : « Étrangère partout, je porte en moi un théâtre invisible [...] » (p. 227) et le départ transforme à tel point qu'il peut même tuer le personnage de façon figurée : « Partir, c'est mourir d'absence. On revient, certes, mais on revient autre » (p. 227). En outre, Salie est appelée « *Franenabé* » (p. 197) par le réceptionniste de l'hôtel, parce qu'elle vit en France. Le simple fait d'habiter en France suffit à changer de prénom, tout au moins pour ses compatriotes. On peut également penser au prénom « Sally », homonyme de « Salie », qui signifie « princesse » en hébreu, et il pourrait correspondre à ce personnage qui rêve d'une autre vie, comme une princesse, aussi bien pour elle que pour ses concitoyens. Elle rêve de transformer certaines choses, comme l'idée que ses compatriotes se font de la France, parce qu'ils ne la connaissent pas. Ils l'idéalisent et la France est le « paradis » (p. 43) qu'ils essaient d'atteindre à tout prix. Salie aimerait qu'ils comprennent que la vie en Europe n'est pas très facile (comme partout ailleurs), surtout pour les étrangers qui doivent se séparer de ceux qu'ils aiment pour partir très loin. Ils sont contraints de changer leurs habitudes, afin de s'intégrer dans un système complètement différent auquel ils sont habitués. L'exil provoque une rupture, car celui qui part s'éloigne de son pays, de sa famille ainsi que de ses êtres aimés. Salie combat les fausses idées que les Européens se font par rapport aux Africains et vice-versa, en somme les stéréotypes qui provoquent l'enfermement et empêchent de connaître vraiment l'autre. Le prénom « Salie » fait songer également à l'adjectif « sale », associé aux enfants qui sont nés hors mariage, comme l'héroïne du roman *Le Ventre de l'Atlantique*. Les enfants qui naissent de parents non mariés sont perçus comme des êtres différents et inférieurs. Les habitants de l'île lui manifestent leur animosité, parce qu'elle n'est pas née d'un mariage conventionnel : « Après tout que savons-nous de son père ? » (p. 78). Mais la narratrice Salie porte un nom qui lui donne de l'assurance et une forte volonté de réussir ce qu'elle entreprend, sans se laisser décourager par qui que ce soit, aussi bien par les habitants du village que par les Européens, quand ils ne l'accueillent pas de bon cœur. Le nom « Diome », le même que celui de l'écrivaine, signifie dans sa langue maternelle, le sérère, « dignité ». Le fait que la narratrice porte le même nom que l'écrivaine renforce le caractère autobiographique du roman, que le lecteur pouvait déjà soupçonner, car Salie emploie le pronom personnel de la première personne du singulier pour raconter son histoire. Lorsqu'elle apprend le sens de son nom par l'instituteur, monsieur Ndétare, ses sentiments à l'égard de son nom changent complètement et elle s'empresse de faire connaître aux autres sa découverte : « Cette histoire, je la répétais mot pour mot à mon beau-père, le jour où, sous l'arbre à palabres, avec tous les hommes de son quartier, il avait osé m'appeler de son nom à

lui. » (p. 78). C'est à cause de la signification de son nom qu'elle affronte son beau-père et retrouve la place qu'elle mérite. Ceci confirme ce que sa grand-mère lui disait à propos du pouvoir du verbe : « Ma grand-mère m'avait appris que si les mots sont capables de déclarer une guerre, ils sont aussi assez puissants pour la gagner » (p. 79). On remarque dans ce syntagme la sagesse des anciens, qui transmettent des enseignements importants pour la vie de tous les jours. C'est à partir de son nom, qui veut dire, en français, « dignité », que la narratrice et les autres personnages vont suivre la maxime, répétée tout au long du roman, comme un leitmotiv : « chaque miette de vie doit servir à conquérir la dignité » (p. 30). Mais, cette formule, prononcée pour la première fois dans le roman par le père de l'homme de Barbès, est polysémique et parfois il vaut mieux s'en méfier. En effet, elle peut servir à encourager des actions difficiles, mais elle peut avoir une conséquence néfaste et « pousser au suicide » (p. 30), ce qui arrive à Moussa. Comme il n'a jamais accepté son échec en France et le mépris de ses compatriotes face à son sort, il finit sa vie dans l'Atlantique, comme raconte la narratrice : « Non loin du village, juste à l'endroit où l'île trempe sa langue dans la mer, les pêcheurs avaient pris dans leurs filets le corps inerte de Moussa » (p. 113, 114). Cet épisode renforce l'idée du pouvoir extrême de la parole et des limites de l'être humain. Dans ce roman, Salie évoque également le triste sort d'une jeune habitante du village appelée Sankèle. Elle est « belle » et est la « première promise » de « l'homme de Barbès », mais elle ne veut pas se marier avec un homme imposé par sa famille. Malgré son nom à consonance africaine, Sankèle ne suit pas les traditions, ne se plie pas aux règles établies et a même « fauté » (p. 31). Le verbe « fauter » est employé pour les femmes qui ont des relations sexuelles avec des hommes qui ne sont pas leurs maris. On peut signaler que ce verbe n'est jamais employé pour désigner l'action des hommes dans le même cas. La femme est l'unique fautive, dans des cas semblables, alors que deux personnes participent à l'acte. Nous pouvons voir ici l'idée biblique sous-entendue, selon laquelle c'est la femme qui pêche et qui entraîne l'homme pour faire ce dont elle a envie, comme Ève qui a tenté Adam avec la pomme. Dans le roman *Le Ventre de l'Atlantique*, les personnages ne se manifestent pas contre l'amant de Sankèle mais seulement contre la fille. Et c'est la fille qui est obligée de s'exiler, de quitter l'île.

L'idée que la femme est la seule responsable de sa vie sexuelle (lorsqu'elle se passe en dehors du mariage) est véhiculée dans d'autres romans de notre corpus, comme dans *Sinay* de Ngonguita Diogo, quand il est question d'une fille qui a eu des rapports sexuels avec des garçons dans son établissement scolaire. Les professeurs condamnent la fille, sans chercher à

comprendre ce qui s'est passé vraiment, car ils estiment que la jeune fille est coupable, même s'ils ne disposent d'aucune preuve.

Le prénom Sankèle fait songer à la préposition « sans », par la sonorité du début de ce paradigme qui évoque une absence. En fait, elle ressent une grande absence, celle de son fils. Son père, en chef de famille, enlève aussitôt le fils à la nouvelle accouchée, le tue et le jette dans l'Océan. Le rêve de liberté de la jeune fille est impossible : « Sankèle avait grandi avec des ailes de pélican assoiffé d'azur » (p. 31). La métaphore qui désigne son caractère similaire à cet oiseau aquatique s'applique très bien à cette fille, née et élevée dans l'île de Niodior. Mais ses souhaits de liberté n'ont pas été exaucés, car elle devait se conformer aux règles de vie qui étaient fixées dans l'espace insulaire. N'ayant pas voulu les accepter, elle est obligée de partir, mais pas sous son aspect de jeune femme. Pour ne pas être reconnue, elle doit quitter l'île de Niodior « déguisée en homme » (p. 135). Le travestissement était le seul moyen de ne pas être reconnue, de sauver sa réputation et peut-être même sa vie. Ce travestissement fait écho à celui de Tamsir dans *Kétala*, un autre roman de la même auteure, Fatou Diome, auquel nous avons déjà fait allusion plus haut. Dans ce dernier roman, c'est la situation inverse qui s'observe : un personnage masculin déguisé en femme. L'apparence des personnages et le code vestimentaire sont des données primordiales puisque leur survie en dépend. On peut dire qu'ils s'exilent d'eux-mêmes, ils sortent de ce qu'ils sont en réalité pour se transformer en d'autres personnages totalement différents.

L'analogie entre des personnages féminins et masculins se retrouve dans d'autres romans comme dans *Ventos do Apocalipse*, de Paulina Chiziane. Dans cette fiction, un des personnages féminins s'appelle Minosse. Son prénom fait songer au roi Minos (le juge des morts) de la mythologie grecque. Elle se rapproche également de ce roi dans le sens où elle est confrontée à plusieurs situations de mort : celle de sa fille et de son fils (qui se sont tués mutuellement, sans s'en rendre compte, car ils ne se voyaient pas) et de son mari. À la fin de sa vie, elle se retrouve complètement seule et sans famille, car ils sont tous morts. Néanmoins, pendant son exil dans le chemin qui conduit à la montagne, elle décide d'adopter des enfants orphelins pour mettre fin à sa solitude. C'est sa façon de vaincre la mort, en quelque sorte, et de redonner un sens à sa vie et à celle des enfants privés de parents.

Pour ces exilés permanents que sont les personnages, la focalisation sur les jambes, les pieds est particulièrement prégnante. Ainsi, les romancières évoquent souvent les membres inférieurs des protagonistes des fictions.

c) La symbolique des membres inférieurs et l'exil

Souvent dans les romans, nous n'avons pas la description de la totalité du corps, mais seulement des parties qui le forment. C'est le cas des membres inférieurs qui apparaissent à de nombreuses reprises. On peut citer les « jambes » et les « pieds », que l'on trouve dès l'incipit du roman *Le Ventre de l'Atlantique*, lorsque la narratrice assiste à un jeu de football devant sa télévision. Le déplacement des joueurs de football dans le stade peut être considéré comme la métaphore de l'être humain se mouvant dans la vie, à la recherche d'un objectif. Toutes les personnes cherchent à obtenir quelque chose de la vie, mais seulement quelques-unes arrivent vraiment à la satisfaction finale. Les membres inférieurs signifient le mouvement et le départ. En effet, la sœur de Madické est partie de son village natal vers la France et Madické n'a qu'un rêve en tête : quitter son pays pour chercher une vie meilleure de l'autre côté de l'océan. Le désir de laisser le pays et chercher une vie meilleure dans un autre peut devenir une obsession. Cette quête d'un ailleurs, hélas pas toujours meilleur, souvent forcé même, se retrouve dans de nombreux romans de la période contemporaine, qu'il s'agisse d'auteurs européens ou africains. *Les jambes d'Alice*, du Tchadien Nimrod, est une fiction dans laquelle le narrateur raconte ses nombreux déplacements dans son pays natal, pendant la guerre civile. On peut citer aussi *Le voyage clandestin*, du français Loïc Barrière, dans lequel le jeune héros, Adel, quitte son Afrique natale pour rejoindre l'Europe, en espérant trouver une vie meilleure. Il va de pays en pays et traverse plusieurs villes, mais il n'y trouve que déceptions et malheur. Dans tous ces romans, le mythe de l'ailleurs est brisé.

Le mouvement des jambes et des pieds permet l'exil, où se trouve Salie, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, et toutes les difficultés que cela entraîne. C'est le mirage de l'émigration et les souffrances qu'elle provoque, surtout pour ceux qui partent, car ils s'arrachent à leur culture et leurs origines pour découvrir un monde inconnu et souvent hostile. Aussi, l'héroïne de *Loin de mon père*, du roman de Véronique Tadjo, ressent-elle que « ses pieds avaient gonflé » (p. 14), quand elle était dans l'avion qui la conduisait à sa ville natale, Abidjan. On peut attribuer cet inconfort physique de la part de Nina à l'immobilité prolongée dans laquelle elle se trouve pendant la durée du voyage, mais aussi à sa difficile décision de s'installer dans un endroit précis. L'expression « un pied-à-terre » exprime symboliquement la relation corporelle entre l'individu et la terre, et permet à la personne de définir ses attaches. Or, dans le cas présent, Nina se trouve dans un avion, donc elle n'est pas sur la terre, mais dans les airs. En outre, la mort de son père l'amène à se poser un bon nombre de questions quant à son avenir. La

conjonction de subordination « si » (p. 167), qui introduit le chapitre XV du roman, rend compte du dilemme qu'elle affronte. Elle envisage l'hypothèse de « revenir » (p. 167), mais cela présuppose que « beaucoup de choses allaient devoir changer » (p. 167). Elle ne sait pas si elle doit choisir de s'établir définitivement en Côte d'Ivoire ou si elle doit continuer à vivre à Paris. Elle ignore où ses pieds doivent marcher, sur le sol européen ou africain, et se sent partagée entre les deux continents.

Les pieds symbolisent aussi la prison et l'enfermement. On peut songer aux prisonniers et aux esclaves africains à qui on attachait les pieds afin qu'ils ne puissent pas s'évader. Mais on peut se sentir incarcéré, même si on n'est pas en prison, au sens propre. C'est le sentiment qu'éprouve Salie, quand elle se souvient, avec nostalgie, de son pays natal : « Heurtant le bitume, mes pieds emprisonnés se souviennent de leur liberté d'antan, de la caresse du sable chaud [...] » (p. 13). Symboliquement, elle se sent en Europe comme une esclave qui aurait les pieds enchaînés. D'un autre côté, le climat et les mœurs de l'Europe entravent la liberté des pieds, en obligeant le port de chaussures. Dans ce passage, les extrémités du corps possèdent une mémoire, car ce sont les pieds qui « se souviennent » de la vie de l'héroïne avant son départ pour la France. Les personnages sont en constant déplacement, ce qui traduit un mal-être, une recherche constante d'un monde meilleur et d'un sens à leur existence. Ils cherchent un ailleurs qui ne leur est pas toujours favorable. Salie est partie du Sénégal et les siens l'envient en imaginant sa vie exempte de difficultés, mais elle seule connaît la taille de sa souffrance et de sa solitude. Les pieds servent à marcher, au sens littéral, mais aussi à avancer dans la vie, au sens figuré. Ils servent également à rapprocher deux personnes, comme c'est le cas de Salie, qui voulait, par amour envers sa grand-mère, mettre ses « pas dans les siens » (p. 71). Elle avait eu ce souhait pendant qu'elle allait à l'école, et, comme celle qu'elle appelait « maman » (p. 71) ne savait pas lire, elle aurait voulu apprendre pour les deux et pouvoir communiquer ce qu'elle savait à la personne qu'elle aimait le plus. Les pieds et les « pas » permettaient une symbiose entre les deux personnages : la petite fille et sa grand-mère. Ce sont deux générations qui marchent ensemble, symboliquement, l'une à côté de l'autre. Pour la narratrice, mettre ses pas dans ceux de sa grand-mère pourrait symboliser un échange entre les deux générations profitable pour les deux : l'ancienne et la nouvelle. L'ancienne donne à connaître ce qu'elle sait (les origines de Salie, sa naissance, des vieilles histoires) et la nouvelle lui apprend la lecture et l'écriture de la période actuelle. La marche des deux générations dans la même direction pourrait être une allégorie défendant la

modernité sans toutefois écarter l'aspect traditionnel, car il constitue le fondement de toute civilisation.

Les pieds n'ont pas seulement une fonction pragmatique. Les pieds, surtout ceux de la femme, sont une partie du corps très érotique et suscitent le désir de l'homme. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, l'héroïne reconnaît l'effet qu'ils produisent sur les hommes de toutes les catégories sociales : « [...], je suis certaine que tous les grands de ce monde se sont agenouillés, au moins une fois dans leur vie, pour embrasser le pied d'une femme [...] » (p. 41). Salie sait comment procéder pour avoir les étoiles à ses pieds, parce que sa grand-mère lui a expliqué le moyen d'y parvenir. On peut noter la polysémie du paradigme « étoiles », dont le sens plus concret serait ce que la grand-mère lui avait dit de faire, car, en mettant une bassine d'eau par terre le soir, on peut voir les étoiles s'y refléter. Mais le nom commun « étoiles » s'emploie aussi pour les gens célèbres du monde du cinéma, du chant ou autre. La grand-mère voulait expliquer que l'on peut atteindre ce que l'on veut, ou plutôt, ce qui est à notre portée. C'est une façon positive d'appréhender la vie, de se contenter de ce que l'on peut vraiment avoir. Elle démontre une sagesse certaine, une vision épicurienne du monde. Ainsi, l'être humain qui ne cherche pas à obtenir ce qu'il ne pourra jamais avoir, ne connaîtra pas de déception et ne dépensera pas son énergie avec des chimères. La sagesse des aînés est respectée traditionnellement dans les sociétés africaines et cette transmission des savoirs ancestraux est fondamentale afin d'éviter l'oubli par des générations futures.

Les pieds des femmes possèdent un pouvoir qui ne se révèle que dans l'intimité, contrastant avec l'apparence que la femme donne en public. Il s'agit d'un renversement de situation : alors que dehors, elle semble fragile et dépendante de l'homme pour l'aider et la sauver, à l'intérieur de la maison, elle se donne à voir telle qu'elle est en réalité. Le syntagme antinomique montre l'ambivalence de la femme, par son comportement à l'intérieur et à l'extérieur : « Madame sait dompter les fauves, mais dehors elle se fera soumise et fragile. Au secours, monsieur une araignée » (p. 42). Ce comportement, faisant écho à un code social, montre comment la société, qu'elle soit africaine ou européenne, perçoit les deux sexes et leurs différences apparentes. Ici, la forme verbale « se fera » (p. 42) fait songer à un comportement artificiel, c'est-à-dire que la femme se comporte selon les attentes de ses semblables. En fait, elle n'est pas « soumise et fragile » (p. 42), mais au contraire elle donne seulement l'aspect d'une personne qui a besoin de l'homme pour exister. D'ailleurs, la narratrice commente ironiquement cette mise en scène de la femme et l'effet qu'elle

produit : « Ouf ! Merci, messieurs, que ferions-nous sans vous ? » (p. 42). On peut voir ce passage comme une critique de la société, où il y a une apparente dépendance de la femme vis-à-vis de l'homme, où la femme est perçue comme inférieure par rapport à l'homme⁵⁵⁸.

Nous avons vu que l'exil est une constante des romans de notre corpus. Qu'il soit plus ou moins volontaire ou imposé, le départ représente souvent la quête d'une vie plus agréable, loin de la guerre, ou avec de meilleures conditions économiques. Malgré l'espoir et la confiance dans l'avenir dont les personnages font preuve, l'aspect négatif prime et il n'est pas rare que les rêves des personnages se transforment en cauchemars. L'exil est souvent synonyme d'une grande souffrance et s'accompagne de la perte de repères. Tel est le cas de la reine Pokou, dans le roman éponyme, puisqu'elle perd l'être qu'elle aime le plus au monde, son fils, alors qu'elle est en exil. D'autres y trouvent la mort, comme Mémoria, le personnage principal de *Kétala* qui contracte en Europe le sida, ce qui s'est avéré fatal.

On pourrait donner d'autres exemples dans la littérature africaine dans lesquels l'exil ne correspond pas aux désirs des personnages et se termine par un échec. Le roman *Mirages de Paris*, d'Ousmane Socé, dans lequel la fonctionnalité du titre met le lecteur sur la voie, annonce un décalage entre les attentes des personnages et la réalité constatée. En effet, le héros de ce roman, Fara, qui rêve de voir Paris, découvre qu'une réalité bien différente l'attend, faite de déceptions à tel point insurmontables qu'il finit par se suicider dans la Seine. De même, le roman *Docker noir*, de Sembène Ousmane, met en scène un Africain, Diaw Falla, vivant à Paris dans la précarité et l'injustice. En effet, il a été condamné à des travaux forcés à perpétuité car il avait été accusé d'un crime qu'il n'avait pas commis. Ces exemples tirés de la littérature africaine traduisent la conception de l'exil, telle qu'elle a été définie par Saïd. Ceci veut dire que lorsque l'on vit en exil, on ne peut pas sortir indemne et même lorsque l'on retourne au pays natal, plus rien ne sera comme avant.

Les personnages des romans étudiés ont souvent la nostalgie des pays desquels ils sont originaires, mais le retour, s'il y a lieu, est souvent le moment de vérité au cours duquel ils sont confrontés à une réalité tragique. Leur retour ne se passe pas selon leurs désirs ou la mort les attend, mettant fin à leurs plans. Dans *Tels des astres éteints*, la mort surprend les

⁵⁵⁸ Ainsi, l'habitude selon laquelle la femme prend le nom du mari, lors de son mariage, en serait un exemple. Ou le fait que beaucoup de métiers n'avaient pas leur équivalent au féminin (dans la langue française, par exemple), comme celui de « docteur », « professeur », « auteur », entre autres. Et, en France, on n'appelait pas une femme « Madame » tant qu'elle n'était pas mariée. Ces situations sont en train de changer actuellement, et c'est ainsi que l'on peut, à présent, appeler « auteure » une femme qui écrit, ou que l'on appelle une femme « Madame », indépendamment de son état civil.

protagonistes, comme Shrapnel, qui ne concrétise pas son rêve de construire un pays plus digne, puisqu'il meurt en Europe. Pour ce qui est d'Amandla, elle ne meurt pas, mais c'est sa mère qui disparaît, alors que c'était elle qui lui avait transmis les lignes de conduite lui permettant de prendre conscience de son identité. L'exil s'accompagne de la destruction des idées préconçues relatives aux pays d'accueil des personnages, mais également des pays qui les ont vus grandir. La distance permet de mieux se rendre compte des spécificités de leurs villes natales, qui perdent leur enchantement à mesure que le temps passe. L'éloignement ainsi que le temps qui passe sont des éléments fondamentaux dans l'exil des personnages, et ils vont rendre possible une nouvelle perspective du pays natal de l'exilé. L'exil permet la construction des personnages hybrides entre deux cultures à l'image du dieu Janus qui jouait de ses deux faces.

d) Le sentiment d'exil à l'intérieur du même pays

Mais l'hybridité ne se manifeste pas seulement lorsqu'il y a une confrontation entre plusieurs pays, car même à l'intérieur d'un pays, on peut repérer des différences importantes au niveau des coutumes. Dans le roman *Niketche*, de Paulina Chiziane, l'Autre, venu d'ailleurs, représente une menace en détruisant la situation familiale de l'héroïne. L'Autre se trouve personnifié dans les maîtresses du mari de l'héroïne. Rami, devant les absences prolongées de son mari, se regarde dans le miroir, décide de chanter et affirme :

Sou de um povo cantador. Nesta terra canta-se na alegria e na dor. A vida é um grande canto. Canto e choro⁵⁵⁹ (p. 17).

Elle entend ainsi éloigner la tristesse causée par les infidélités de son mari. Elle voit de cette façon son double, mais elle n'est plus cette femme, car elle est malheureuse à présent. La transparence et la réflexivité du miroir sont des éléments qui permettent de le comparer à l'âme humaine, car le miroir fonctionne comme la face cachée d'une personne, ou comme son âme. La symbolique des miroirs a été largement explorée en littérature, comme dans l'histoire de *Blanche-Neige*, dans laquelle la reine interrogeait le miroir pour savoir si elle était la plus belle de toutes les femmes. Dans le conte *Alice de l'autre côté du miroir*, de Lewis Carroll, la traversée du miroir par Alice représente un voyage initiatique au cours duquel l'héroïne quitte l'enfance pour entrer dans l'adolescence.

⁵⁵⁹ « J'appartiens à un peuple de chanteurs. Dans cette terre on chante dans la joie et dans la douleur. La vie est un grand chant. Je chante et je pleure ».

Le roman de Paulina Chiziane reprend la conception initiatique évoquée dans ces deux contes dans la mesure où elle cherche des réponses à ses questions et elle va évoluer en fonction des réponses données par le miroir. Rami cherche la vérité sur elle-même lorsqu'elle regarde le miroir, et l'image qu'elle voit ne correspond pas à elle-même, telle qu'elle s'imagine. On peut songer à Lacan et au stade du miroir qu'il définit en ces termes : « la transformation produite par le sujet quand il assume une image⁵⁶⁰ ». Ainsi, le stade du miroir serait pour Rami une étape de la connaissance d'elle-même, car elle remet sa personnalité en question en se comparant également aux femmes natives d'autres régions du Mozambique. Sa « *conselheira de amor [...] é macua*⁵⁶¹ » (p. 35), contrairement à Rami, qui est née au sud du pays, comme l'auteure. Dans ce procédé d'« autofiction ⁵⁶² » la narratrice reconnaît la provenance de son professeur grâce à la phonétique et elle constate : « *Troca o d por t, ela é do norte, é macua esta minha conselheira de amor*⁵⁶³ » (p. 35). On pourrait penser que ce constat est une critique, mais elle rassure aussitôt le lecteur : « *Não rio, sorrio e retribuo a saudação*⁵⁶⁴ » (p. 35). Cependant, cet entretien lui montre que les différences entre le Nord et le Sud ne se limitent pas à la prononciation des mots. Lorsque Rami lui dit qu'elle n'avait pas reçu de préparation sexuelle pour le mariage, sa conseillère comprend la raison de tous ses malheurs et rétorque : « *Então não és mulher*⁵⁶⁵ » (p. 37).

Ce constat provoque une prise de conscience de la part de Rami, qui cite un syntagme de Simone de Beauvoir : « De repente lembro-me de uma frase [...] – *ninguém nasce mulher, torna-se mulher*⁵⁶⁶ » (p. 37). Cette référence à l'essai *Le deuxième sexe* explique la déficience de l'éducation de l'héroïne, qui n'a pas reçu d'éducation sexuelle, condition nécessaire pour devenir une femme dans toute l'acception du terme et pour la réussite du mariage. Contrairement au Nord où les jeunes gens suivent des rites d'initiation, la préparation de

⁵⁶⁰ Citation prise de la *Revue de Psychanalyse*, n° 450, octobre-décembre 1949 (p.4), consultée en ligne dans le site www.gallica.bnf.fr, le 15.04.2014.

⁵⁶¹ « conseillère en amour ». Le peuple « macua » est originaire du nord du Mozambique et a pu conserver ses traditions plus longtemps que celles des autres régions, car il a subi moins d'influence du colonialisme. C'est une société matrilineaire, dans laquelle les jeunes subissent des rites d'initiation (la circoncision pour les garçons et l'extension des lèvres vaginales pour les filles). Ces pratiques n'ont pas été suivies dans le sud à cause du catholicisme (introduit par les colons) qui les condamnait.

⁵⁶² Terme utilisé la première fois en 1977 par Serge Doubrovsky dans la quatrième de couverture de *Fils*, pour signaler la réunion d'éléments autobiographiques avec la fiction.

⁵⁶³ « Elle dit "d" au lieu de "t", elle vient du nord, elle est macua ma conseillère d'amour ».

⁵⁶⁴ « Je ne ris pas, je souris et je rétribue la salutation ».

⁵⁶⁵ « Alors tu n'es pas une femme ».

⁵⁶⁶ « Soudain je me suis rappelé une phrase [...] – *on ne naît pas femme, on le devient* ».

Rami à sa vie de femme mariée s'est limitée à l'apprentissage de tâches ménagères, comme la cuisine et le tricot et à l'enseignement spirituel qui n'abordaient pas l'aspect charnel du mariage, partant du principe que cela ne nécessite pas d'apprentissage. Rami a été élevée selon les préceptes catholiques apportés par les colons portugais, selon lesquels il était suffisant que les filles sachent s'occuper des tâches ménagères et des enfants, avec un esprit d'obéissance.

La narratrice compare l'aspect physique des femmes mozambicaines, selon leur lieu d'origine :

No norte, as mulheres enfeitam-se como flores, embelezam-se, cuidam-se [...]. No sul as mulheres vestem cores tristes, pesadas. Têm o rosto sempre zangado, cansado e falam aos gritos [...] imitando os estrondos da trovoadas⁵⁶⁷ (p. 38).

Par ces comparaisons entre les personnages féminins, la narratrice omnisciente dresse un portrait plus flatteur de celles du Nord que de celles du Sud. Étant donné que ses rivales viennent de la région du Nord, Rami entend approfondir ses connaissances sur la culture de cette région pour pouvoir entrer en compétition avec ses rivales et récupérer l'amour de son mari. Néanmoins, elle reconnaît que certaines habitudes sont communes aux différentes régions du pays, comme celle « dos tabus do ovo, que não pode ser comido por mulheres, para não terem filhos carecas⁵⁶⁸ » (p. 37). Mais la narratrice ne compare pas uniquement les femmes mozambicaines. Elle analyse également le comportement des hommes et leur attitude envers leurs compagnes :

Em algumas regiões do norte, o homem diz : querido amigo, em honra da nossa amizade e para estreitar os laços da nossa fraternidade, dorme com a minha mulher esta noite. No sul, o homem diz: a mulher é meu gado, minha fortuna⁵⁶⁹ (p. 38).

La femme est traitée comme un objet dont l'homme dispose à sa guise.

La conseillère d'amour de l'héroïne lui explique l'importance de l'initiation des jeunes gens pour la réussite de leur vie adulte. Ainsi, lorsqu'elle lui révèle : « O teu marido também não é homem, é apenas criança⁵⁷⁰ » (p. 42), parce qu'il n'a pas subi le rite initiatique, Rami

⁵⁶⁷ « Au Nord, les femmes s'embellissent comme des fleurs, elles prennent soin de leurs corps [...] Au Sud les femmes s'habillent de couleurs tristes, lourdes. Elles ont le visage toujours fâché, fatigué et parlent en criant [...] en imitant les sons du tonnerre ».

⁵⁶⁸ « des tabous de l'œuf, qui ne doit pas être mangé par des femmes, afin de ne pas avoir d'enfants chauves ».

⁵⁶⁹ « Dans quelques régions du Nord, l'homme dit : cher ami, afin de consolider notre amitié, dors avec ma femme ce soir. Au Sud, l'homme dit : la femme est mon bétail, ma fortune ».

⁵⁷⁰ « Ton mari n'est pas un homme non plus, il est juste un enfant ».

s'étonne : « Criança, o meu Tony⁵⁷¹ ? » (p. 42). C'est après que la conseillère lui explique la portée « da iniciação masculina⁵⁷² » (p. 42), qui n'est pas uniquement symbolique, mais fait partie de l'éducation nécessaire à une vie adulte harmonieuse :

A primeira filosofia é : trata a mulher como a tua própria mãe [...].O homem deve agradecer a Deus toda a cor e luz que a mulher dá, porque sem ela a vida não existiria. Um homem de verdade não bate na sua mãe, na sua deusa, na sua criadora⁵⁷³ (p. 42).

Pour Rami, ces enseignements à propos de la culture du Nord représentent une nouveauté, car elle n'a pas l'habitude d' « um lar⁵⁷⁴ » (p. 42) « sem violência⁵⁷⁵ » (p. 42).

Le lecteur prend ainsi connaissance des différentes traditions issues des régions qui composent le Mozambique. En effet, la situation géographique de ce pays lui a permis le contact avec des peuples très divers. Le port mozambicain de Maputo a servi pour le commerce entre l'Afrique, le Moyen-Orient, l'Asie et l'Europe. Le peuple mozambicain a bénéficié de ce brassage de cultures devenant de ce fait une mosaïque culturelle, témoin de son passé historique.

La trahison de Tony avec des maîtresses originaires d'autres régions du Mozambique a permis à l'héroïne de découvrir des facettes de son pays, dont elle ignorait complètement l'existence. Cette prise de conscience a provoqué des réflexions à propos de son éducation totalement opposée à la réalité africaine et, plus précisément, mozambicaine. Concernant les leçons de catéchisme, elle ironise:

Os livros escritos por padres invocaram Deus em todas as posições. Sobre a posição a dois, nada! [...] Por que é que a igreja proibiu estas práticas tão vitais para a harmonia de um lar ? Por que é que os políticos da geração da liberdade levantaram o punho e disseram abaixo os ritos de iniciação ? [...] Diziam eles que essas escolas tinham hábitos retrógrados. E têm. [...] A igreja também [...]. O colonizado é cego. Destrói o seu, assimila o alheio⁵⁷⁶ [...] (p. 46, 47).

⁵⁷¹ « Un enfant, mon Tony ? »

⁵⁷² « de l'initiation masculine ».

⁵⁷³ « La première philosophie est : conduis-toi avec ta femme comme avec ta propre mère [...]. L'homme doit remercier Dieu pour toute la couleur et la lumière que la femme donne, parce que sans elle la vie n'existerait pas. Un vrai homme ne frappe pas sa mère, sa déesse, sa créatrice».

⁵⁷⁴ « un foyer ».

⁵⁷⁵ « sans violence ».

⁵⁷⁶ « Les livres écrits par des prêtres invoquaient Dieu dans toutes les positions. À propos de la position du couple, rien ! [...] Pourquoi l'église a interdit ces pratiques si vitales pour l'harmonie d'un foyer ? Pourquoi les politiques de la génération de la liberté ont reproché les rites d'initiation ? [...] Ils ont dit que ces écoles-là avaient des mœurs rétrogrades. Et c'est vrai. [...] L'Église aussi [...]. Le colonisé est aveugle. Il détruit ses valeurs et en assimile les étrangères, [...]».

La narratrice dénonce ainsi les procédés d'acculturation utilisés par les colonisateurs et leurs répercussions négatives dans les sociétés africaines, en particulier au Mozambique. Mais elle condamne également les dirigeants du nouveau pays libéré, qui n'ont pas voulu préserver quelques aspects traditionnels bénéfiques pour le peuple mozambicain. La narratrice suit la voix de l'auteure selon laquelle le colonialisme n'est pas toujours là où l'on le soupçonne : « [...] a colonização não está restrita à Europa, é uma questão humana. O indivíduo tem tendências de suprimir o outro » [...] ⁵⁷⁷. Elle signale ainsi que les rapports de force existent dans toutes les sociétés, car ceux qui doivent obéir n'ont pas le droit à la parole et sont anéantis par ceux qui détiennent le pouvoir.

Rami se rend soudain compte qu'elle avait vécu jusqu'à cette date-là sans connaître son pays et les habitudes du Nord, région restée plus traditionnelle, dans laquelle l'impact du colonialisme a été moins fort qu'au Sud. La vie secrète de Tony et les soupçons de sa femme Rami ont été les éléments déclencheurs de ce procès de reconnaissance des traditions du Mozambique dans ses différentes régions. Les cinq femmes de Tony, dont chacune représenterait « um dedo ⁵⁷⁸ » (p. 107) d'une main, symboliseraient les différences, car chaque doigt a sa forme spéciale, mais aussi une certaine connexion, les cinq doigts appartenant à une seule main et étant de ce fait interdépendants. Aussi, les caractéristiques culturelles de chaque femme figureraient les spécificités de chaque région du Mozambique, avec leurs différences mais aussi leurs similitudes, participant à la cohésion du pays, et l'ensemble constituerait son identité. L'identité est en étroite liaison avec un pays donné, comme le signale le philosophe camerounais Mbembe : « Toute identité devrait recevoir une traduction territoriale. Il n'y aurait pas d'identité sans territorialité, c'est-à-dire la conscience vive de posséder un lieu et d'en être le maître ⁵⁷⁹ [...] ».

Nous avons vu que les différences identitaires surgissent même parmi les personnages des mêmes pays. Malgré le fait de parler la même langue et de prier le même Dieu, des détails de leur physionomie peuvent devenir des signes d'une différence et d'une provenance étrangère, comme cela a été le cas au Rwanda pour les Tutsis et les Hutus, dans le roman *L'ombre d'Imana*, de Véronique Tadjo. Aussi dans la fiction de la Mozambicaine Paulina Chiziane,

⁵⁷⁷ « le colonialisme n'est pas inhérent à l'Europe, c'est une question humaine. Les individus ont tendance à supprimer les autres », extrait d'une interview de Douglas Freitas et Marcelo Hailer, intitulée « O ato de colonizar está na mente » (le colonialisme est dans l'esprit), parue dans le site www.geledes.org.br, consulté le 21.08.2016.

⁵⁷⁸ « un doigt ».

⁵⁷⁹ Mbembe Achille, dans l'article : « À propos de l'écriture africaine de soi », dans *Politique africaine*, n° 77, 2000, p.38.

Ventos do Apocalipse, les groupes humains venus d'ailleurs sont perçus avec méfiance, comme Dambuza qui appartenait à un autre clan et les gens de Macuácuá, qui ont été rejetés par le peuple de Mananga. Leurs différences identitaires apparaissent comme l'impossibilité d'harmonie et de cohabitation.

Par ailleurs, les différences identitaires apparaissent comme conséquence indirecte de l'influence de la colonisation européenne, aussi bien sous la plume des francophones que sous celle des lusophones, comme on a vu pour les Tutsis, dans *L'Ombre d'Imana*, dont on soupçonnait leur origine étrangère, raison pour laquelle ils ont été poursuivis et tués. Aussi, Paulina Chiziane dans *Niketche* rappelle-t-elle la responsabilité des anciens colons portugais, qui ont bouleversé les habitudes de la population mozambicaine, contrainte d'abandonner ses rites et croyances. Cette situation est la cause principale des problèmes matrimoniaux de Rami, car ni elle ni son mari n'ont pas été préparés pour leur vie d'adulte selon les rites de leurs pays. Dans ce roman, l'héroïne est à la recherche de son identité et pour cela elle fait appel à la culture qui lui a été transmise, en la confrontant avec celle des personnages féminins qu'elle côtoie. Rami et les autres compagnes de son mari sont les « novas filandeiras dos tempos modernos, tecem palavras para com elas romper velhos silêncios⁵⁸⁰ ». Dans les romans de Paulina Chiziane ainsi que dans celui de Véronique Tadjo sur le génocide rwandais, il ne s'agit pas d'un exil extérieur, mais à l'intérieur du même pays, donc un exil intérieur, car les personnages se sentent exclus ou différents de leurs concitoyens.

Dans *Niketche*, la conscience de la différence de Rami a permis à l'héroïne, mais aussi à ses rivales, un vrai questionnement sur la place de la figure féminine dans la société mozambicaine. La solidarité féminine a repris le dessus de leurs querelles et elles ont compris qu'elles devaient se libérer du joug masculin (incarné par le mari de Rami) pour accéder à la liberté et au bonheur. Le thème de la solidarité féminine est également illustré dans les romans de Calixthe Beyala, mais il prend un aspect particulier : celui de l'homosexualité féminine.

2. L'homosexualité et la complicité féminine

Le roman *Femme nue femme noire*⁵⁸¹ de Calixthe Beyala est une référence textuelle explicite au poème de Senghor, « Femme noire », extrait du recueil *Chants d'ombre*. Mais dans ce

⁵⁸⁰ Padilha Laura, « nouvelles fileuses des temps modernes » qui « tissent des mots pour rompre des vieux silences », *Entre voz e letra : o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX* (Entre la voix et la lettre : la place de l'ancestralité dans la fiction angolaise au XX^e), Niterói, EDUFF, 1995, p.176.

⁵⁸¹ Beyala Calixthe, *Femme nue femme noire*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

roman, l'auteure bouscule l'image de la femme africaine louée par le poète sénégalais. Contrairement à l'hymne senghorien vantant la femme noire et sa beauté, le roman de l'auteure camerounaise présente la femme africaine sous une autre perspective, bien moins glorifiante. Ainsi, l'auteure se démarque du poète et effectue une rupture avec le mouvement de la négritude. C'est pourquoi dès l'incipit, elle avertit le lecteur pour qu'il ne soit pas surpris de constater que la femme noire dont il est question dans le roman n'est pas une héroïne traditionnelle. L'avertissement : « Vous verrez : mes mots à moi tressautent et cliquettent comme des chaînes. Des mots qui détonnent, déglissent, dévissent, culbutent, dissèquent, torturent ! Des mots qui fessent, giflent, cassent et broient ! Que celui qui se sent mal à l'aise passe sa route... » (p. 11) met le lecteur sur la voie et lui annonce qu'il va accéder à un monde particulier et étrange. Cet avertissement nous fait songer à la préface du roman *Justine ou les Malheurs de la Vertu*, du Marquis de Sade, dans laquelle il annonce que son roman ne présente pas la vertu comme le meilleur chemin à suivre pour le bonheur, contrairement à ce que l'on était habitué à lire jusqu'à son époque :

Le dessein de ce roman (pas si roman qu'on le croirait) est nouveau sans doute ; l'ascendant de la vertu sur le vice, la récompense du bien, la punition du mal, voilà la marche ordinaire de tous les ouvrages de cette espèce [...]. Mais offrir partout le vice triomphant et la vertu victime de ses sacrifices [...] c'était, on en conviendra, parvenir au bout par une route peu frayée jusqu'à présent⁵⁸².

Sade et Calixthe Beyala se servent de la pornographie et la provocation, afin de dénoncer l'hypocrisie de la société. L'héroïne de *Femme nue, femme noire*, Irène, entretient des relations charnelles avec des personnages masculins, mais aussi avec des figures féminines, comme Fatou, la femme d'Ousmane. Dans ses relations, seul le plaisir des sens compte et les sentiments n'ont pas de place. Irène n'est donc pas homosexuelle, mais bi-sexuelle. Tout au long du roman, elle cherche du plaisir sensuel et le prend sans se poser de questions, qu'il s'agisse de partenaires masculins ou féminins. L'auteure camerounaise met ainsi en scène un personnage qui ne respecte pas la loi, puisque dans son pays l'homosexualité est un « délit passible de cinq ans de prison selon la loi⁵⁸³ ». Dans le même article du journal *Le Monde*, on peut lire le récit de ce qui est arrivé à un homme à cause de son orientation sexuelle : « En 2011, Roger Mbédé avait été condamné par la justice camerounaise à purger une peine de

⁵⁸² Sade, *Justine ou Les Malheurs de la Vertu*, Paris, Imprimerie de Félix Malteste et Cie, 1836, p.17, 18 (livre numérique Gallica).

⁵⁸³ Extrait tiré de l'article écrit par Terence Perdrizet, intitulé : « Au Cameroun, Roger Mbédé, mort pour avoir été homosexuel », paru dans le journal *Le Monde*, du 17.02.2014, consulté en ligne dans le site www.lemonde.fr/afrique (le 30.06.15).

trois ans d'emprisonnement pour avoir envoyé par SMS "Je suis très amoureux de toi" à un autre homme ».

Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*⁵⁸⁴ (un autre roman de la même auteure), on ne peut pas affirmer que les relations entre Ateba, le personnage principal, et les autres personnages féminins soient vraiment homosexuelles. En effet, pour Ateba, le plaisir sensuel est possible même en absence de partenaire, qu'il soit masculin ou féminin, comme le décrit la narratrice :

Depuis longtemps, Ateba était habituée à se caresser pour s'endormir. Elle fermait les yeux, elle se caressait, elle appelait le plaisir, elle lui disait de venir, de venir avec sa chaleur dans ses reins, de la prendre jusqu'à sortir sa jouissance. Jamais encore, elle n'avait joui de l'homme, de son image ou de ses gestes, de son désir retourné, imbu d'ingéniosité et de bêtise ou de son besoin de se fabriquer un double (p. 22).

Le plaisir solitaire permet de s'approprier pleinement son corps sans avoir besoin des autres, quels qu'ils soient, qu'il s'agisse de personnages masculins ou de personnages féminins. Mais Ateba voudrait surtout se passer de l'homme afin d'éviter la souffrance. Elle aimerait rompre la chaîne et ne pas suivre l'exemple des autres femmes. La signification du prénom « Ateba » chez les Béti du Cameroun (« celui qui n'obéit pas ») sied bien à ce personnage qui ne veut pas subir les lois des autres. La transgression des mœurs par l'homosexualité est un signe distinct de l'objectif de l'héroïne, qui refuse la passivité et la soumission. Selon Odile Cazenave, la représentation de la sexualité féminine est un moyen de briser les contraintes liées au patriarcat et elle soutient que les auteures « rebelles » (dont Calixthe Beyala fait partie) « utilisent le comportement sexuel comme argument politique⁵⁸⁵ [...] ». Nathalie Etoké partage l'avis de Cazenave à propos de l'auteure, parce qu'elle estime que Beyala « veut libérer la femme de la loi patriarcale et de toutes les coutumes qui la privent de liberté et la réduisent au silence⁵⁸⁶ ». Dans *C'est le soleil qui m'a brûlée*, les descriptions des personnages masculins ne sont généralement pas très flatteuses. Les hommes sont souvent associés à la force et à la violence, comme le soldat rencontré par Ateba qui « avait des biceps comme des bûches et des jambes comme des poutres. Il suinte la violence, le crime, son visage fermé ne semble pas avoir souvent ri » (p. 93). La violence est implicite lorsque le compagnon de la tante d'Ateba, Yossep, brutalise Ada. Ateba la soulage avec amour : « Ateba l'a lavée, elle l'a

⁵⁸⁴ Beyala Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, J'ai lu, 1987.

⁵⁸⁵ Cazenave Odile, *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996, p.332.

⁵⁸⁶ Etoké Nathalie, « Calixthe Beyala et Ken Bugul : regards de femmes sur l'Afrique contemporaine », in *Africultures* n° 35/ février 2001, p.36.

massée, elle a pansé ses blessures et, maintenant, elle la regarde siroter la tisane qu'elle lui a préparée » (p. 105).

Sous la plume de Calixthe Beyala, les personnages masculins sont néfastes pour les femmes. Ateba se rappelle le moment où elle massait sa mère dans l'espoir d'enlever toute la négativité accumulée au contact des corps des clients :

Elle aurait voulu s'introduire en elle, afin de purifier chaque veine, chaque artère, du mauvais sang, leur sang qu'ils déversaient en elle pour se décrasser (p. 90).

Elle voulait pénétrer le corps féminin, moins par désir physique que pour libérer le corps de la femme de l'emprise physique et psychologique de l'homme. La laideur est également une caractéristique commune à beaucoup de personnages masculins de ce roman. À l'instar des contes traditionnels, les personnages méchants sont aussi laids. En effet Irène, une prostituée amie d'Ateba, lui raconte son aventure de la veille :

Monsieur me demande de sucer son truc. Je refuse. T'aurais vu ça, tu m'aurais donné raison. Le truc tout petit et tout rouge (p. 99).

La laideur de l'homme est associée au ridicule et l'organe sexuel, qui n'est pas désigné par son nom, mais par le nom commun « truc » est ainsi présenté comme un objet méprisable. Les rapports sexuels n'ont rien de poétique aux yeux des personnages féminins de ce roman, mais font plutôt songer à des rapports de force entre les deux sexes, selon les propos d'Irène : « il me jette sur le lit, il fonce sur moi, il se frotte, [...] ». Ateba est consciente que l'union entre l'homme et la femme ne sera jamais possible, et lorsque Jean manifeste le souhait d'être son ami, elle prend l'exemple des astres pour démontrer l'impossibilité d'un accord entre l'homme et la femme : « Mais pourquoi les étoiles qui déchirent le ciel ne s'unissent-elles pas au soleil ? » (p. 53). La métaphore cosmique rend compte de la différence abyssale et de l'incompatibilité entre l'homme et la femme. Les personnages masculins et féminins se côtoient dans le roman, mais toujours avec de la méfiance ou incompréhension. Ainsi, lorsque Jean Zepp arrive chez Ada (la tante d'Ateba, l'héroïne), car il cherche une chambre pour se loger, ils ne se sentent pas rassurés et restent tous les deux sur la défensive. Les nombreuses questions de la future logeuse ressemblent à une « enquête » (p. 12). Ada cherche à connaître le plus de détails possibles sur le passé du nouvel arrivé, ce qui est normal dans de pareilles circonstances. Et le lecteur peut se demander si Jean n'est pas coupable d'une faute quelconque, parce qu'il se montre angoissé, comme on peut le constater à la lecture de ce syntagme : « Il flaire le piège, Jean Zepp, le mâle familiarisé aux signaux féminins. Première

règle : ne pas se laisser impressionner par le débit torrentiel de la femelle » (p. 12). Les paradigmes « piège », « mâle » et « femelle » font songer à deux animaux qui s'affrontent lors d'un combat. Finalement Jean a réussi le test, a gagné la confiance d'Ada et a obtenu la chambre. La rencontre de Jean et Ateba ne s'est pas faite sans difficulté non plus, car elle lui a fait comprendre qu'elle avait des idées arrêtées sur certains sujets, notamment à propos de la désignation des membres de la famille. C'est ainsi qu'elle l'interrompt lorsqu'il lui parle d'Ada comme s'il s'agissait de sa mère : « Ada n'est pas ma mère, elle est ma tante » (p. 14). Il n'apprécie pas cette mise au point et on peut déceler une « violence inquiétante » (p. 15) dans ses yeux. Cette violence contenue dans le regard se manifestera de manière catégorique par la suite lorsque Jean la prend de force, car il n'admet pas qu'une femme puisse lui résister : « Elle se met à hurler, elle a peur [...], il aime la peur, il aime la douleur, il la prend à bras-le-corps et lui colle un baiser profond, il attend la gifle, elle ne vient pas ; [...] » (p. 16, 17). Jean symbolise tous les hommes et leurs relations avec les femmes. L'homme est ainsi le bourreau de la femme et la femme est condamnée à souffrir éternellement à cause de l'homme, selon une force immuable, qui fait songer au péché originel : « À genoux, le visage levé vers le ciel... la position de la femme fautive depuis la nuit des temps... assise. Accroupie » (p. 36).

Le corps de la femme et la figure féminine, contrairement à l'homme, sont présentés de façon plus flatteuse, qu'il s'agisse d'Ateba, de la mère de l'héroïne, Betty, sa tante, son amie Ekassi ou Irène. Concernant Ateba, la narratrice raconte : « Autrefois, Ateba était femme [...]. Elle était Ateba et toutes les femmes étaient elle. Elle séduisait la pluie et le vent, elle était le divin » (p.17). Dans un temps antérieur, la femme était adulée et la question même de la beauté ne se posait pas, car il suffisait d'être femme pour mériter le respect et l'admiration :

Était-elle belle ? On ne pouvait pas dire qu'elle était belle, puisque la laideur n'existait pas, [...] (p. 17).

L'adverbe « autrefois » renvoie aux récits édéniques, au temps paradisiaque pour la femme pendant lequel la confrontation entre les deux sexes n'existait pas, parce que la place de la femme était bien définie et mise en valeur. La femme était la mère de l'humanité et comme telle, nul ne doutait de sa valeur. Plusieurs auteurs ont étudié la place de la femme à travers l'Histoire de l'humanité, comme la psychanalyste brésilienne Maria Nazareth de Barros, par exemple. Elle a analysé le pouvoir féminin au fil du temps et a attiré l'attention du lecteur sur le fait que pendant la période du paléolithique, le culte féminin était à son apogée. En effet,

l'association entre la femme et la terre-mère a valorisé la femme, car, comme la terre, elle représente la fertilité et la maternité. De nombreuses statuettes datant de cette période reculée de l'Histoire et représentant des déesses témoignent de la reconnaissance de la place de la femme et de l'existence des sociétés matriarcales. Plus tard, la femme perdra la place privilégiée qu'elle avait auparavant. C'est ainsi qu'à l'âge du fer, elle a été associée à des symboles moins valorisants, comme celui du serpent ou de la lune. Le rapprochement opéré entre la femme et la lune symbolise la perte de l'éclat de l'élément féminin, relégué au deuxième plan. Comme la lune est le pâle reflet du soleil, la femme serait aussi un simple reflet de l'homme, donc moins importante que lui. Alors, les déesses féminines ont cédé la place aux dieux masculins. C'est ainsi que pendant la période du néolithique, des changements sociaux ont eu lieu et les sociétés patriarcales se sont imposées.

Dans le roman, Ateba voudrait purifier la femme et lui enlever toute la souffrance provoquée par l'homme. C'est pour cette raison qu'elle masse le corps de sa mère et celui de sa tante. C'est comme si elle voulait bannir l'homme pour toujours, bannir la source des maux de la femme. Lorsque le compagnon de sa tante, Ada, l'a frappée et que celle-ci l'expulse du domicile, Ateba jubile : « Jour faste ! Jour prospère ! Des plages et des plages d'heures et de jours, étendus à l'infini, sans homme. Jour prodigieux : Ateba n'a rien à faire sinon se perdre en des visions de bonheur et de félicité poétique. Jour lumineux, crépuscule sans homme. Crier. Danser. Chanter. Elle verserait bien une autre tasse de tisane à Ada pour la remercier. Elle l'embrasserait sur la bouche et cette fois elle oublierait son mouchoir » (p. 105). Le désir d'embrasser Ada « sur la bouche » est une manière pour Ateba de servir la cause féminine afin de redonner à la femme la dignité perdue au fil du temps. D'ailleurs, elle veut agir auprès des femmes qu'elle connaît (sa mère, sa tante et ses amies), mais aussi auprès d'inconnues. Pour communiquer avec ces dernières, elle utilise l'écriture : « L'esprit au bord du rêve, Ateba retourne d'un pas lent dans sa chambre. [...] Ensuite, elle écrit aux femmes. Elle les prend à témoin. Elle dit que le mot a fini d'être puisque le passé n'est plus. [...] Qu'attend donc l'homme de la femme ? » (p. 46). Cette mise en abîme est révélatrice du dessein de l'auteure du roman et traduit son engagement dans la lutte pour l'émancipation des femmes.

Dans la plupart des cas, l'homosexualité est la manifestation d'un dérèglement provoqué par une situation hors-norme. Dans *Kétala*, de Fatou Diome, Makhou ne se sent attiré physiquement que par des personnages masculins, comme Tamsir ou Max, mais ses penchants sexuels sont la source de son malheur. On peut percevoir un sentiment de culpabilité associé à

la pratique de l'homosexualité, ce qui empêche le bonheur des personnages concernés, ainsi que celui de ceux qui leur sont liés.

Dans *Reine Pokou*, de Véronique Tadjo, la beauté de la reine enchante aussi bien les hommes que les femmes, lorsqu'elle vit dans l'Océan après le sacrifice de son enfant. Le fait que la reine Pokou soit dans l'élément liquide signifie qu'elle évolue dans un monde irréel. Elle jouit d'une liberté totale, donnée par la mort, le seul état qui pouvait la libérer de toutes les contraintes.

L'expression de l'homosexualité dans les romans de notre corpus nous permet de réfléchir au poids des traditions, notamment dans *Kétala*, où Makhou accepte le mariage imposé par ses parents sans rien faire pour s'opposer. Sa position est donc ambiguë, car d'un côté il obéit aux parents en contractant un mariage juste pour mieux s'insérer dans la société sénégalaise, mais d'un autre côté il maintient le contact avec son amant, Tamsir. On peut dire que la tradition du mariage arrangé n'est suivie qu'à moitié, parce que Makhou n'a nullement l'intention de vivre une relation maritale avec Mémoria, son épouse. Le thème de l'homosexualité apparaît aussi comme un moyen de déconstruction de l'idée traditionnelle selon laquelle les Africains se marient et conçoivent de nombreux enfants et, de ce fait, ne peuvent pas être pas homosexuels. Dans les romans de Calixthe Beyala, le désir des personnages féminins envers d'autres femmes répond au besoin de vaincre le pouvoir masculin. L'union fait la force des personnages féminins, qui ne peuvent concrétiser leurs désirs qu'à condition de rester soudés. Cette union entre les personnages féminins pour lutter contre le pouvoir patriarcal se vérifie également dans le roman de la Mozambicaine Paulina Chiziane, *Niketche, Uma História de Poligamia*. Les cinq femmes de Tony, le mari infidèle, se lient d'amitié, ayant compris que la solidarité féminine était le seul moyen de prendre leur destin en main et vaincre le pouvoir masculin. Leur union ne comporte pas d'homosexualité, car les femmes ne sont pas à la recherche de plaisir physique entre elles mais s'unissent pour détruire le pouvoir patriarcal, symbolisé par le personnage de Tony. Elles atteignent leur objectif : à la fin du roman, le personnage masculin perd son pouvoir de séduction et toutes ses femmes. Sa solitude traduit la défaite du pouvoir patriarcal et la victoire des femmes, devenues maîtresses de leurs destins.

L'homosexualité dans les romans de Calixthe Beyala ou les liens d'amitié entre les femmes dans le roman de la Mozambicaine, Paulina Chiziane, permet aux personnages de se fondre dans les corps des autres femmes, car seule la femme peut comprendre les sentiments de ses

semblables. L'expression de l'homosexualité dans les romans étudiés représente un moyen pour la reconstruction de l'identité des personnages masculins et féminins. À travers la sexualité et ses formes qu'elle revêt, les personnages rompent avec la tradition et affirment leurs vrais besoins. L'écriture féminine a une double fonction : celle de dire et de faire, car elle va permettre une remise en question de ce qui était la société africaine, ou le mythe de la société africaine. Il ne s'agit plus d'idéaliser le passé africain, comme fut le cas des écrivains de la négritude, mais d'affirmer la vraie identité africaine. Un élément essentiel à la recherche et à l'affirmation de l'identité est la danse, qui apparaît dans plusieurs romans du corpus. Nous allons voir dans quelle mesure elle traduit l'identité hybride des personnages romanesques.

2. La danse

Paul Valéry note que la danse est « un art fondamental, comme son universalité, son antiquité immémoriale, les usages solennels qu'on en a fait, les idées et les réflexions qu'elle a de tout temps engendrées, le suggèrent ou le prouvent. C'est que la Danse est un art déduit de la vie même, puisqu'elle n'est qu'action de l'ensemble du corps humain⁵⁸⁷ ».

Ainsi, la danse est intimement liée à la vie et rythme celle-ci dans toutes les occasions, que ce soit en Europe, en Afrique ou ailleurs. La danse est un langage universel, par le biais duquel le corps s'exprime pour faire passer un certain message. « En Afrique, la danse, comme la musique est une composante majeure de la vie sociale⁵⁸⁸ ». La danse est un art, un rituel ou un divertissement. C'est un phénomène culturel. On peut relever plusieurs fonctions selon les personnages qui la pratiquent, l'endroit ou le moment.

a) La danse comme manifestation de plaisir

La danse est une forme d'expression, dans laquelle le corps peut se libérer des tensions, s'épanouir et également communiquer.

Dans le roman de Fatou Diome, *Kétala*, le Collier de perles raconte à l'assemblée des objets que Mémoria « aimait chanter et dansait mieux que la plupart de ses copines » (p. 40). À cette

⁵⁸⁷ Valéry Paul, « Philosophie de la danse » (1938), Édition numérique in Oeuvres I, Variété, « Théorie poétique et esthétique », Nrf, Gallimard, 1957, p. 4.

⁵⁸⁸ Ndoye Omar, *Le N'Döep*, Transe thérapeutique chez les Lébous du Sénégal, Grappaf-L'Harmattan (sans date), p.121.

occasion, le Collier profite pour chasser une idée reçue en Europe à propos des Africains, selon laquelle la danse serait une activité que tous accomplissent à la perfection sans besoin d'école ni de maître : « Ah, oui ? Ça n'a rien d'exceptionnel, une petite fille africaine qui danse bien, c'est ça : le rythme dans le sang, le sens du rythme, et patati-patata » (p. 40). L'introduction de cette idée préconçue dans le texte est un clin d'œil au lecteur européen (et peut-être également à l'Africain, car même sans s'en rendre compte il subit l'influence de l'Européen et de sa vision ethnocentrique du monde), afin qu'il réfléchisse un moment sur cette idée répandue, qui ne repose pas sur des bases scientifiques. D'un autre côté, l'idée que les Africains dansent naturellement sans avoir besoin d'apprendre n'est pas exclusivement européenne. En effet, on peut évoquer Senghor, qui proclame : « Je sens l'Autre, je danse l'Autre, donc je suis⁵⁸⁹ » .

En détournant le concept cartésien de l'existence, le poète sénégalais entendait affirmer une caractéristique africaine particulière, basée sur la distinction entre la raison occidentale et la raison africaine. Cette théorie découle de *La mentalité primitive*, de Lévy-Bruhl, qui présente une dichotomie entre les civilisations occidentales et les autres. La phrase de Senghor traduit également le désir d'affirmation de l'existence de la civilisation africaine, longtemps niée par les Européens. Cependant, la période du roman de Fatou Diome (publié en 2006) n'est plus celle du courant littéraire et politique de la négritude, surgi pendant l'occupation coloniale, ce qui veut dire qu'à l'heure actuelle l'Africain n'a plus besoin de prouver qu'il possède une culture comme n'importe quel autre peuple.

Dans *Kétala*, le champ lexical de la danse est associé à celui du religieux, ce qui lui attribue un caractère sacré : « Mudra Afrique ! Ça sonnait comme une prière de jeune fille » (p. 43).

Depuis l'Antiquité, la danse était associée au sacré. C'est ainsi qu'en Grèce ou en Égypte, les peuples dansaient afin d'honorer les dieux, comme Aphrodite, pour la fertilité, ou Déméter pour les moissons, par exemple. Les pays africains ont conservé la tradition du sacré en association avec la danse, raison pour laquelle les peuples communiquent avec les divinités afin d'obtenir de bonnes récoltes ou espérer l'arrivée de la pluie dans les zones rurales. Dans les villes, le lien entre la danse et le sacré se perçoit lorsque les fidèles dansent pendant le culte : « Face à la rigidité des Églises traditionnelles, trop institutionnalisées, les églises protestantes laissent une large place à l'expression, au chant, à la danse, à la participation

⁵⁸⁹ Senghor Léopold, « Éléments constitutifs d'une civilisation négro-africaine », in *Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs*, Paris, Présence Africaine, 1959, p.255.

active⁵⁹⁰ ». Dans cet extrait, on se rend compte que les peuples africains adaptent leurs coutumes à celles introduites par le colonialisme (la religion protestante, dans ce cas précis).

Le titre de cet article : « L'église catholique n'est rien sans l'Afrique » rend compte du rôle primordial de l'Afrique dans la continuité de la religion catholique, alors qu'en Europe, par une ironie du sort, on assiste à une baisse de l'intérêt et de la participation active des croyants, comme on peut lire dans cet article : « Le catholicisme européen connaît plutôt une stabilité dans les populations [...]. Mais elle est associée à une lente décroissance⁵⁹¹ [...] ».

Ainsi, l'Afrique redonne-t-elle un nouvel essor au catholicisme, qui se trouve délaissé en Europe. Notons que dans les églises européennes, le culte se compose également de chants, mais pas de danses, car au fil du temps la danse a perdu le caractère sacré initial. La religion catholique a condamné la danse, car elle était associée aux pouvoirs démoniaques. Dans les sociétés occidentales, le corps est dissocié de l'esprit, alors que l'être humain doit être perçu dans sa totalité matérielle et spirituelle. Même si les danses ne se pratiquent plus actuellement dans les églises européennes, certains religieux sont conscients de l'importance de l'expression corporelle pour l'harmonie de l'être humain. On peut citer le jésuite Pierre Faure qui constate des différentes perceptions du corps humain selon les cultures : « Les Occidentaux ont plus de difficultés que les Africains et les Asiatiques à relier le corps et l'esprit⁵⁹² ».

Les danses permettent l'expression du corps dans sa totalité, contrairement au chant qui sollicite principalement les cordes vocales. Dans la première phase de la vie humaine, la danse est une activité à laquelle les enfants s'adonnent instinctivement lorsqu'ils écoutent une musique agréable à leurs oreilles. Aussi exécutent-ils des mouvements rythmés sans se soucier de la perfection. Mais, lorsque la danse se pratique dans une école, de nombreuses règles sont à respecter, aussi bien celles qui régissent les mouvements corporels adéquats que celles qui définissent les costumes exigés.

⁵⁹⁰ Extrait tiré de l'article écrit par Bouazza : « L'église catholique n'est rien sans l'Afrique », mise à jour le 13.03.2013 sur le site www.slateafrique.com, consulté en ligne le 06.02.2015.

⁵⁹¹ Article paru dans le site www.lefigaro.fr, intitulé : « La lente décroissance du catholicisme en Europe », par Jean-Marie Guénois, publié le 08.03.2013 (consulté en ligne le 10.02.2015).

⁵⁹² Pierre Faure a prononcé cette phrase dans un colloque ayant pour thème « Le Christianisme et le sens du corps », qui a eu lieu en 1995 à Aix-les-Bains, à l'occasion des Assises nationales du yoga sur les chemins du corps. Le texte a été consulté dans le site HYPERLINK "<http://www.paradis-paris.com/danse>" www.paradis-paris.com/danse le 10.02.2015. Ce site a comme mission la découverte et l'approfondissement de la foi chrétienne, en liaison avec les arts et est ouvert au public intéressé.

Dans le roman *Kétala*, le nom de l'école de danse que Mémoria fréquentait était « Mudra Afrique », comme nous avons signalé plus haut. Nous tenons à expliquer la signification de « mudra » :

Le terme de mudra se réfère à une gestuelle religieuse propre à la fois aux yogis et aux prêtres de l'époque védique [...]. L'époque védique correspond en Inde à une période de première formalisation des croyances religieuses par l'élaboration des quatre livres sacrés des Védas entre 1700 et 1200 avant notre ère⁵⁹³.

Cette gestuelle sacrée ancienne a donné le nom à l'école de danse fondée à Bruxelles en 1970, par Maurice Béjart (fils du philosophe Gaston Berger). Le choix du pseudonyme « Béjart » est une manière de rendre hommage à l'épouse de Molière, Armande Béjart, et rend compte de la passion de Maurice Béjart pour le théâtre. L'œuvre de Béjart est très éclectique et prolifique. En effet, il était danseur, chorégraphe, mais également écrivain, puisqu'il a écrit *La mort subite*, en collaboration avec son père et *Ainsi dansait Zarathoustra*. Dans ce livre, dont le titre évoque Nietzsche, les entretiens avec Michel Robert révèlent l'influence du philosophe allemand dans l'œuvre de Béjart et la spiritualité contenue dans celle-ci. Le dépassement de soi, auquel on accède par la danse et l'effort constant, permet d'arriver au stade du « surhomme », annoncé par Zarathoustra. Pour le personnage de Zarathoustra, l'homme deviendrait un « surhomme » par la réflexion, la méditation et le dépassement de soi. Ces disciplines sont essentielles, non seulement dans la philosophie, mais dans les arts, en général, puisque la perfection ne s'atteint qu'au prix d'une application permanente et d'un apprentissage sans découragement. Le dernier ballet de Maurice Béjart intitulé « Zarathoustra, le chant de la danse » a été représenté à Lausanne en 2005 pour la première fois, deux ans avant la mort de son créateur. La fondation de l'école « Mudra-Afrique » (dans laquelle l'héroïne du roman de Fatou Diome, Mémoria, prenait des cours de danse) au Sénégal, en 1977, par Béjart, avec le soutien du président et poète Senghor, peut se comprendre par le sentiment d'universalité partagé par ces deux personnalités. Béjart est né en France, mais a vécu en Belgique et en Suisse, où il s'est fait naturaliser. Ainsi, il avait la double nationalité : française et suisse. Par ailleurs, une de ses arrière-grand-mères était sénégalaise, comme Senghor. Pour ce qui est de ce dernier, il prônait la civilisation de l'universel et pour cette raison, nous pouvons comprendre le soutien donné à Maurice Béjart pour la fondation de l'école de danse. Dans le discours lors de l'inauguration de l'Espace culturel à Verson il fait part de ses idées à propos de l'universalité :

⁵⁹³ Mémoire de Félice Artaud intitulé « Les Mudras. Étude des gestes sacrés », octobre 2002.

Aujourd'hui, les hommes se communiquent leurs idées, leurs sentiments, leurs techniques, d'un bout à l'autre du monde, par des moyens qui ignorent les distances. Pour se développer, les civilisations doivent se respecter, s'enrichir de leurs différences pour converger vers l'Universel que Teilhard de Chardin annonçait à l'aube du troisième millénaire[...]. Il vous appartient, à vous les jeunes, d'élaborer cette Civilisation de l'Universel qui sera faite des valeurs complémentaires de tous les continents et de tous les peuples⁵⁹⁴ [...].

L'école de danse « Mudra-Afrique » offrait aux élèves une formation en danse classique, mais aussi en danse africaine contemporaine. Dans *Kétala*, les jeunes filles rêvaient de pouvoir danser dans cette école fameuse de leur pays, à laquelle le nom de « la prêtresse béninoise, l'étoile du Sénégal, Germaine Acogny » (p. 43) était associé. On peut noter ici que les personnages fictifs se trouvent associés à des personnes réelles, comme Germaine Acogny. Ce procédé romanesque donne plus de crédibilité à la fiction et il ajoute un « effet de réel », selon la conception de Roland Barthes. En effet, selon Barthes, l'effet de réel est caractérisé par la présence de « détails inutiles⁵⁹⁵ ». Ils aident à situer le texte dans un cadre facilement reconnaissable par le lecteur et lui donne une vraisemblance. Par ailleurs, l'association entre les personnages européens et africains permet une certaine ouverture de la fiction qui ne reste pas cantonnée au cadre africain, mais se projette bien au-delà de ses frontières.

Germaine Acogny, citée dans le roman de Fatou Diome, est une danseuse et chorégraphe sénégalaise qui a dirigé l'école de danse Mudra-Afrique de 1977 à 1982. La fermeture de l'école a eu lieu en 1983 par manque de financement. La renommée d'Acogny est internationale, comme on peut lire dans cet article du journal *Le Monde* : « À 70 ans, elle danse encore comme un ange. La sublime chorégraphe et danseuse franco-sénégalaise Germaine Acogny présente la première de son nouveau solo : "Mon élue noire-Sacre 2", les 15 et 16 janvier 2015, au Fabrik à Postdam en Allemagne. La chorégraphie est assurée par le français Olivier Dubois⁵⁹⁶ ».

Pour développer son talent de danseuse, Mémoria fréquentait l'école de danse, dirigée par Tamara : « en peu de mois, une belle dame, d'une élégance rare, qui disait se prénommer Tamara, ouvrit une école de danse qui connut rapidement le succès » (p. 111). Cette « belle

⁵⁹⁴ Discours du 18.03.1995, consulté dans le site www.ville-verson.fr, le 03.01.2015.

⁵⁹⁵ Barthes Roland, « L'effet de réel », in : *Communications*, 11, 1968. p. 84-89 (consulté le 07.10.2014).

⁵⁹⁶ Article paru dans le site www.lemonde.fr/afrique, intitulé « Germaine Acogny papesse de la danse africaine contemporaine, remonte sur scène », par Aisha Deme, le 13.01.2015, mis à jour le 22.01.2015, consulté le 13.01.2015.

dame » n'était autre que Tamsir, personnage homosexuel amoureux de Makhou, celui qui deviendra le mari de la jeune Mémoria.

La danse est aussi présente dans le roman *No Mbinda, o ouro é sangue* de l'Angolaise Ngonguita Diogo et elle apparaît pendant les fêtes qui avaient lieu en fin de semaine. C'était une façon d'oublier la fatigue et les préoccupations de la semaine : « Homens nus até aos rins e mulheres com seios firmes e ventre cavado pelo esplendor da juventude rolavam as ancas⁵⁹⁷ [...] » (p. 25). Lors des mariages, les gens dansaient aussi, comme pendant le mariage de Kalakanga et Kangolo. La jeune mariée, Kalakanga, « encantou a todos⁵⁹⁸ » avec sa danse. Nous pouvons noter ici l'emploi du verbe « enchanter » issu du latin « *incantare* », qui veut dire « prononcer des formules magiques, ensorceler⁵⁹⁹ ». La beauté du corps et de la danse a le pouvoir d'ensorceler les spectateurs, qui pendant ces moments de fête et de joie oublient le monde qui les entoure.

Mais la danse n'apparaît pas seulement en relation avec la détente. Souvent, elle représente beaucoup plus qu'un simple loisir et apparaît comme une méthode thérapeutique. Nous allons analyser cette fonction de la musique dans les romans de notre corpus.

b) La danse, comme moyen thérapeutique

Dans le roman *Kétala*, Mémoria, jeune fille dont les centres d'intérêt sont les études et ses camarades, n'a pas de projets concernant le mariage. Elle aurait certainement aimé prolonger l'insouciance de la jeunesse. Cependant, son père ne partage pas la même vision du monde et « fixa la date des fiançailles et du mariage » (p. 68), alors qu'« elle n'avait pas encore interrogé ses sentiments » (p. 68). En réponse à l'attitude de son père, « elle se défoulait à la danse, se réfugiant chez Tamara afin d'échapper aux regards inquisiteurs de ses parents ainsi qu'aux visites routinières de Makhou » (p. 69). Pour elle, la danse possède le pouvoir d'effacer ses angoisses et elle croit qu'en ignorant le problème, elle pourrait l'effacer et le résoudre. La danse lui permet de libérer son énergie, et même si cela ne change pas son destin, elle se sent mieux. Pour son père, le comportement de Mémoria n'est pas normal, car une jeune fille doit obéir à son géniteur. Mais pour elle, la danse est une manière de rompre le

⁵⁹⁷ « Des hommes nus jusqu'aux reins et des femmes avec des seins fermes et le ventre droit par la splendeur de la jeunesse, roulaient les hanches, [...] ».

⁵⁹⁸ « a enchanté tout le monde ».

⁵⁹⁹ *Le Petit Larousse illustré*, 2001.

conformisme lié à son éducation stricte. Par ailleurs, le fait que l'école de danse soit dirigée par un homme déguisé en femme (Tamsir) contribue également à ébranler l'idée que les traditions sont immuables en Afrique. L'écrivaine sénégalaise détruit une fois de plus certaines idées reçues concernant l'Afrique, notamment celle d'un continent imperméable à toute forme d'influence extérieure.

Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, la narratrice se souvient de son pays et d'une danse qui n'est liée à aucune réjouissance, celle « que déclenchent les tempêtes et lors de laquelle, dit-on, les cocotiers imitent le mouvement de refus des jeunes filles offertes en mariage à des hommes qu'elles n'aiment pas » (p. 13). On peut songer à l'œuvre *Le déclin du mensonge* : « [...], c'est [...] que la Vie imite l'Art beaucoup plus que l'Art imite la Vie [...]»⁶⁰⁰. Dans le roman de Fatou Diome, la vie, symbolisée par les arbres en mouvement, imite l'art de la danse, qui est une construction humaine. Platon analyse aussi l'interdépendance de la vie et l'art, mais il estime que « la danse et le chant ne sont qu'une imitation⁶⁰¹ » de la vie.

c) La danse, pratique rituelle

Dans *Niketche*, de Paulina Chiziane, la valeur de la danse est attestée par le fait que le titre du roman soit le nom d'une danse. En effet, *niketche* signifie le nom d'une « dança de amor) (danse de l'amour (Zambezia et Napula) », comme l'explique l'auteure dans le glossaire. L'indication de ces villes du nord du Mozambique où l'on pratique le rituel du « *niketche* » est une donnée importante, car il existe de nombreuses différences entre les traditions du nord et celles du sud (région de l'origine de l'auteure). Les femmes du nord du Mozambique attribuent une grande importance à l'amour physique et au plaisir féminin pour lequel un apprentissage fait partie intégrante de la vie courante. Le fait de bien connaître son corps est une condition essentielle pour éprouver du plaisir pendant les relations charnelles. Dans ce roman, l'héroïne, Rami, originaire du sud à l'instar de l'auteure, n'a pas été préparée pour la vie sexuelle et c'est au moment où elle découvre l'infidélité de son mari et ses maîtresses qu'elle se rend compte de son ignorance dans ce domaine. Saly, une des amantes de son mari,

⁶⁰⁰ Wilde Oscar, *Le déclin du mensonge*, Paris, Éditeur Allia, 1998, p.53.

⁶⁰¹ Platon, *Œuvres de Platon*, 1, Nouvelle Édition, Tome Premier, Paris, Au Bureau du Panthéon Littéraire, 1852, Livre numérique Google, p.214.

lui lance ce constat : « És virgem apesar dos teus cinco filhos⁶⁰² » (p. 180). Et elle lui donne un conseil d'amie :

Faz o alongamento genital, [...]. Esta prática, que muitos condenam sem conhecer, traz mais soluções que problemas⁶⁰³ (p. 180).

La pratique de la danse érotique ainsi que l'allongement génital sont des rituels au service du personnage féminin, car ils sont destinés à augmenter le plaisir lors de l'acte amoureux.

En donnant voix aux personnages de son roman, originaires de toutes les régions du Mozambique, l'auteure confère une place de choix à l'oralité, qui, selon le philosophe Walter Benjamin, possède « uma dimensão utilitária⁶⁰⁴ », caractérisée par un « ensino moral [...], uma sugestão prática [...], um provérbio ou uma regra de vida⁶⁰⁵ ».

Ce sont les personnages secondaires (les maîtresses de Tony, mari de Rami) qui donnent à connaître à l'héroïne la grande diversité de la culture mozambicaine. Les personnages féminins fonctionnent comme une allégorie pour représenter le pays, composé d'une mosaïque culturelle. Les dialogues entre Rami et les autres femmes font comprendre au lecteur des coutumes, notamment des rituels, dont la censure pendant la période coloniale a eu comme conséquence la perte de certaines valeurs mozambicaines. Rami, ayant été éduquée selon les valeurs occidentales, ignorait certaines traditions et c'est la trahison de son mari et la rencontre avec ses rivales qui ont provoqué le questionnement à propos de ces pratiques. Le dialogue entre Rami et ses rivales est un discours sur l'altérité, car Rami découvre d'autres aspects de sa culture mozambicaine qui lui étaient totalement étrangers jusqu'à la découverte de la trahison de son mari. En même temps que la danse érotique « niketche », Rami apprend que l'allongement des organes génitaux est une coutume liée à l'érotisme. Cette pratique est aussi courante dans d'autres pays africains, comme au Rwanda ou au Congo, par exemple : « Le Gukuna [...] est une pratique traditionnelle observée au Rwanda. Elle consiste, pour les filles, à étirer les petites lèvres vaginales pour les rallonger [...]. Dans

⁶⁰² « Tu es vierge malgré tes cinq enfants ».

⁶⁰³ « Fais l'allongement génital, [...]. Cette pratique, condamnée par de nombreuses personnes, apporte plus de solutions que de problèmes ».

⁶⁰⁴ « une dimension utilitaire ».

⁶⁰⁵ Benjamin Walter, « enseignement moral [...], une suggestion pratique [...], un proverbe ou une règle de vie », *Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política* (Œuvres choisies, Magie et technique, art et politique), Traduction par Sérgio Paulo Rouanet, 7^e édition, São Paulo, Brasiliense, 1994, p.200.

certaines villes de la République Démocratique du Congo, l'on recourt ainsi à la modification de la taille des petites lèvres vaginales [...] ⁶⁰⁶ ».

Un autre rituel cité dans le roman *Niketché* est le « mbelele », qui est une « dança de mulheres nuas para atrair a chuva ⁶⁰⁷ » (p. 148). Il s'avère vital pour les populations craignant la sécheresse et la famine que celle-ci provoque inévitablement. Ainsi, la danse exécutée par les femmes (aussi bien le « niketché » que le « mbelele ») est intimement liée à la vie. Pour ce qui est de la première, l'objectif est de montrer que la femme est enfin prête pour avoir des rapports intimes avec son mari. Et la deuxième est aussi étroitement liée à la vie, car l'eau est synonyme de vie. La danse veut aussi triompher de la mort, car lorsque « as mulheres dançam nuas no lugar escondido no dia do funeral ⁶⁰⁸ » elles essayent d'« abominar a morte ⁶⁰⁹ » (p. 148). Calixthe Beyala, dans son roman *Femme nue femme noire*, fait aussi allusion au pouvoir de la femme face aux forces de la nature, car elle « peut faire tomber la pluie » (p. 30). Alors que l'héroïne de ce roman, Irène, est méprisée par les hommes parce qu'elle est « une fille des rues » (p. 29), elle leur rappelle son rôle et sa supériorité, puisque la femme est la gardienne de la vie. En effet, en faisant naître des êtres humains et aussi en provoquant la pluie, elle leur permet de vivre, car sans eau la vie n'est pas possible. Malgré les attitudes déconcertantes d'Irène (elle montre ses fesses aux hommes) et son langage cru, elle veut démontrer que les hommes ne devraient pas mépriser la femme en général, parce qu'elle est synonyme de vie dans tous les sens du terme.

Cependant, le contexte dans lequel la danse se produit va conditionner le résultat final et c'est pour cette raison que la femme qui danse « nua ao lado de um moribundo ⁶¹⁰ » n'appelle pas la vie, mais au contraire la mort dans le roman de Paulina Chiziane.

Nous avons constaté que la danse est présente dans de nombreux romans de notre corpus. Mais il n'y est pas toujours question de danse africaine, ou celle-ci ne suit pas toujours les modèles conventionnels ; on songe particulièrement au roman *Kétala*, dans lequel la jeune Mémoria fréquente une école créée par un Européen et un Africain, ce qui est symptomatique de l'union et de l'harmonie entre les deux continents. Ce fait représente aussi

⁶⁰⁶ Article paru sous le titre : « Rallonger ses lèvres pour plus de plaisir », dans le site www.slateafrique.com, le 15.06.2012, consulté en ligne le 07.03.2014.

⁶⁰⁷ « danse de femmes nues pour appeler la pluie ».

⁶⁰⁸ « les femmes dansent nues dans un endroit caché le jour d'un enterrement ».

⁶⁰⁹ « abominer la mort ».

⁶¹⁰ « nue à côté d'un moribond ».

la perversion des traditions, puisqu'il ne s'agit pas de danse purement africaine. En associant des danses africaines aux éléments européens, l'auteure opère une déconstruction des idées traditionnelles concernant la vision de l'Afrique par les Européens, selon lesquelles en Afrique, les danses sont exclusivement africaines, alors que la globalisation atteint toutes les régions du globe sans exception. L'éloignement des danses traditionnelles est plus perceptible dans les romans écrits par des romancières qui ne vivent pas dans leur pays natal, comme Fatou Diome ou Véronique Tadjo.

La fonction de la danse est variable. Dans certaines occasions, elle agit comme un élément libérateur de tensions, comme pour Mémoria dans le roman *Kétala*, lorsque la jeune fille s'en sert pour se distraire et ne pas se soucier des projets de mariage faits par son père à son égard. La Mozambicaine Paulina Chiziane présente plusieurs situations dans lesquelles la danse exerce une fonction inhérente à un groupe donné, comme le cas d'un rite pour appeler la pluie dans le roman *Ventos do Apocalipse*. Le « mbelele », ancienne coutume des milieux ruraux, reste inefficace, car malheureusement la pluie ne va pas tomber et la faim menace les habitants de Mananga. La population mozambicaine ne peut plus pratiquer le « mbelele » de façon sûre, car il a été oublié au fil du temps, à cause de son interdiction pendant la période coloniale. Ainsi, le spectre de la mort ne quitte pas le peuple mozambicain, affaibli par la guerre fratricide (la guerre civile de 1975 à 1992) à laquelle la sécheresse s'ajoute, rendant le peuple encore plus vulnérable. Ce rituel africain qui ne peut plus se pratiquer en respectant toutes les règles traditionnelles reste un échec, car « não existe cultura africana pura⁶¹¹ ».

Mais, il faut signaler que certains rites et valeurs traditionnelles africaines ont été aussi rejetés par le peuple à l'occasion de l'indépendance. C'est le cas de la polygamie, le thème principal du roman *Niketché*. Les femmes, ou plutôt les maîtresses de Tony, constituent la pluralité de l'identité mozambicaine, car elles représentent le pays dans sa totalité avec des caractéristiques différentes selon les régions. L'auteure fait part de la position ambiguë des citoyens concernant la pratique de la polygamie en ces termes :

⁶¹¹ Kwame Anthony Appiah, «il n'existe plus de culture africaine pure», *Na casa de meu pai : a África na filosofia da cultura*, (Dans la maison de mon père : l'Afrique dans la philosophie de la culture), Rio de Janeiro, Contraponto, 1997, p.17.

No comício do partido aplaudimos o discurso político: contra a poligamia [...]. Abaixo os ritos de iniciação ! Abaixo a cultura retrógrada ! [...] Depois do comício, o líder [...] ia almoçar e descansar em casa de uma segunda esposa⁶¹² » (p. 94).

L'idéal et le discours politique se trouvent en contradiction avec la pratique des politiciens.

Parallèlement à la polygamie, on relève une autre coutume dans le roman de Paulina Chiziane, celle de la polyandrie, pratiquée dans certaines régions du nord du Mozambique. Rami croit que sa tante, Maria, vit dans un mariage polyandrique. En effet, tout porte à croire que Maria se partage entre deux hommes : son mari et son ancien mari, mais la réalité est tout autre, comme elle l'explique à sa nièce : « O Marcos [...] tem a fama de gostar de outros homens [...]. Aos olhos do mundo eu é que sou a sem-vergonha⁶¹³ » (p. 77). L'auteure s'inspire d'une coutume qui se pratique dans quelques régions, comme on peut lire dans cet extrait : « Em algumas regiões, como por exemplo no norte de Moçambique e nalgumas tribos de Angola [...], a poliandria é aceite⁶¹⁴ ». Ainsi, ni la polygamie ni la polyandrie ne se passent dans le roman selon des règles bien établies. En ce qui concerne la polygamie, le roman ne traite pas d'une véritable polygamie, car Tony ne vit pas avec toutes ses femmes selon la tradition, mais il entretient des relations adultères avec elles et n'en informe pas sa femme. Et pour ce qui est de la polyandrie, elle n'existe pas dans le roman, parce que la tante Maria n'entretient pas de relations intimes avec ses deux maris (l'ancien et l'actuel) ; au contraire, ce sont les deux hommes qui ont une relation amoureuse. Ils ont des rapports homosexuels, qu'ils cachent au monde en faisant croire qu'ils sont tous les deux avec la même femme.

Outre le mbelele, un autre rituel, le « niketche », le nom de la danse de l'amour, qui apparaît dans le roman éponyme, révèle le pouvoir de la femme, car ce sont les femmes les plus âgées qui transmettent leur savoir aux plus jeunes, afin qu'elles sachent séduire et garder leur époux auprès d'elles. Cependant, le rituel du « niketche » se révèle aussi inefficace dans le roman de Paulina Chiziane, car les femmes du nord du Mozambique qui le pratiquent ne parviennent pas à retenir l'homme volage (Tony) pour qu'il reste seulement avec elles.

⁶¹² « Dans le comité du parti nous applaudissons le discours politique : contre la polygamie [...]. Contre les rites d'initiation ! Contre la culture rétrograde ! [...] Après le comité, le leader [...] allait déjeuner et se reposer chez une deuxième épouse ».

⁶¹³ « Marcos [...] a la réputation d'aimer d'autres hommes [...]. Aux yeux du monde c'est moi la dévergondée ».

⁶¹⁴ « Dans certaines régions, comme par exemple au nord du Mozambique et dans certaines tribus d'Angola [...], la polyandrie est acceptée ». Cezerilo Luís, *Cultura e estratificação na sociedade tradicional africana* (Culture et stratification dans la société traditionnelle africaine), Maputo, Imprensa Universitária Eduardo Mondlane, 2002, p.19.

La danse peut également apparaître pour symboliser la réunion et la cohésion du groupe, qui se rassemble pour célébrer un événement, qu'il s'agisse de réjouissances, lors de mariages ou d'autres fêtes, ou de tristesses pour cause de décès. Dans les romans *Sinay* et *Loin de mon père*, la danse apparaît associée à ces manifestations, reflétant ainsi les traditions des populations. Mais le fait que les danses soient liées à des traditions ne signifie pas qu'elles soient restées immuables. Les auteures essaient d'attirer l'attention du lecteur sur le fait que l'Afrique ne reste pas figée et qu'elle s'adapte aux nouvelles situations au fil du temps. Dans notre corpus, les danses sont la manifestation d'un choc culturel. Le choc culturel, ce

[...] sentiment de profonde désorientation qu'éprouvent les personnes et les groupes mis soudainement en contact avec un milieu culturel dont les traits se révèlent inconnus, incompréhensibles, menaçants⁶¹⁵.

va provoquer une perte de repères dans un premier temps, mais par la suite il permettra la reconstruction de l'identité, présentant la société africaine selon la perspective des personnages romanesques. En dénonçant les stéréotypes, les écrivaines démontrent que l'Afrique n'est pas restée imperméable aux influences externes et le brassage des cultures a permis une culture riche et cosmopolite profitable à tous. Outre la danse, la musique apparaît dans les romans de notre corpus à de nombreuses reprises. Nous allons analyser sa fonction, ou plutôt ses fonctions dans les récits fictionnels.

4. La musique

La musique est un art par lequel l'artiste s'exprime et communique ses sentiments au monde, comme dans la littérature. Elle atteint un large public, car on n'a pas besoin d'être cultivé pour l'écouter et l'apprécier, contrairement à la littérature.

Les rapports entre la musique et la littérature ne sont pas des faits nouveaux. En effet, toute la littérature romane jusqu'à la fin du XII^e siècle était chantée ou récitée à haute voix. Plusieurs auteurs ont analysé cet art qui autrefois faisait partie du *quadrivium*, constitué par l'arithmétique, la géométrie, l'astronomie et la musique. Nous pouvons songer à Jean-Jacques Rousseau et à son ouvrage posthume inachevé, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, dans lequel l'auteur associe le langage parlé et la

⁶¹⁵ Carrier Hervé, *Lexique de la culture, Pour l'analyse culturelle et l'inculturation*, Paris, Desclée, 1992, p.70.

musique. Pour lui, la parole et la chanson sont très proches, comme on peut lire dans ce syntagme : « ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune⁶¹⁶ ».

Les auteures de notre corpus donnent une place importante à la musique. L'association de la littérature à la musique peut avoir des objectifs divers dans les textes.

Dans *Inassouvies nos vies*, de Fatou Diome, la kora⁶¹⁷ rend la tristesse de l'héroïne, Betty, plus supportable. Arrivant de sa visite quotidienne à Félicité, elle ne peut pas s'empêcher de penser à sa voisine, à qui ses neveux ont enlevé la liberté de rester tranquillement chez elle et la jeune femme cherche un moyen de se détendre : « [...], la kora s'éleva, limpide, souffle et vibration de tout ce qui se terre dans l'âme » (p. 47). C'est la musique africaine qui permet l'évasion spirituelle de Betty. Alors qu'elle vit à Strasbourg loin du Sénégal, la présence de la musique de son pays lui permet de se sentir moins seule et moins dépaycée. On peut signaler que lors d'une interview avec Fatou Diome⁶¹⁸, ce sont des musiciens jouant de la kora qui ont précédé la présentation de son roman *Celles qui attendent*. Avant l'entretien, elle a également chanté et dansé avec les musiciens du groupe « Touki musique ». Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, autre roman de la même auteure, la narratrice fait une référence explicite au chanteur sénégalais Youssou N'Dour, dont le succès dépasse les frontières. Ce sont ses chansons qui permettent à la narratrice de ne pas se sentir seule, alors qu'elle est loin de tous ceux qui l'aiment. La musique est une occasion de se rappeler les souvenirs liés au pays natal, et de calmer ses angoisses. Salie sait qu'il s'agit d'un moyen rapide et efficace pour se transporter dans un autre continent : « Je me lève, mets une musique entraînante. Youssou N'Dour dit ce qu'il veut, le batteur canalise ma transe, je danse » (p. 41). Les paroles de la chanson, ici, ne sont pas importantes, ce qui compte est le rythme, qui a le pouvoir de faire oublier la situation présente, de lui faire oublier qu'elle est à Strasbourg et de la transporter, comme par enchantement, au Sénégal. La musique lui donne l'envie de danser, presque malgré elle, et a un pouvoir magique, car elle lui fait entrer en « transe », comme les gens qui peuvent communiquer avec les êtres supérieurs : les dieux, ou les chamans, par exemple. Et on remarque qu'elle n'a pas oublié les gestes qui accompagnent les danses au Sénégal, par les détails qu'elle donne : « Les mains sur les genoux, je balance de la croupe, c'est la danse du

⁶¹⁶ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues*, Bordeaux, Ducros, 1970 (p.139)

⁶¹⁷ La kora est un instrument de musique africain fabriqué à partir d'une grosse demi-calabasse évidée et percée de trous. Elle ressemble à une harpe, produisant une musique douce et apaisante. C'est également l'instrument dont se servent les griots pour chanter les louanges des gens.

⁶¹⁸ Dans les rencontres d'écrivains dans le cadre de la manifestation culturelle « Les bibliothèques idéales », à Strasbourg, en 2010, on peut visionner l'interview sur www.youtube.com (regardée le 30.04.2012).

ventilateur, celle que les femmes sénégalaises exécutent à merveille [...] (p. 41). Notons ici le souci de l'auteure dans l'explication de la danse en question. Ceci est la preuve que Fatou Diome ne voudrait pas que la compréhension de son roman se cantonne à son pays, mais qu'il soit accessible à tous les lecteurs francophones. Et c'est également une façon de présenter le Sénégal et ses coutumes à tous les étrangers désireux de les connaître. Le choix du chanteur Youssou N'Dour, qui figure dans son roman à plusieurs reprises, n'est pas innocent. En effet, il s'agit d'un chanteur et d'un intellectuel, connu aussi à l'étranger. Son engagement pour la culture peut être attesté par le fait qu'il exerce des fonctions de ministre, comme on peut lire dans cet article : « Le chanteur Sénégalais Youssou N'Dour, auteur du succès mondial "Seven seconds", a été nommé mercredi ministre de la culture et du tourisme du Sénégal⁶¹⁹ [...] ». Par ce choix, l'auteure associe, de façon implicite la musique et la culture.

C'est la musique sénégalaise qui permet à la narratrice du roman de se sentir dans son pays natal, alors qu'elle se trouve en Alsace :

À Strasbourg, j'arrosais la victoire de l'Italie sur les Pays-Bas d'une théière bien remplie, en écoutant Yandé Codou Sène, la diva sère du Sénégal, et en m'empiffrant de gâteaux (p. 36).

Cette musique lui permet de se sentir moins seule en Europe et de ne pas souffrir d'être séparée de sa famille. La musique fonctionne pour la narratrice comme la « madeleine », de Proust, parce qu'elle est le facteur qui déclenche des souvenirs lointains, aussi bien dans la chronologie que dans la géographie. C'est ainsi qu'elle analyse les éléments qui provoquent le souvenir :

Il y a des musiques, des chants, des plats qui vous rappellent soudain votre condition d'exilé, soit parce qu'ils sont trop proches de vos origines, soit parce qu'ils en sont trop éloignés (p. 36).

Ces moments-là ne sont pas synonymes de bonheur, car Salie devient nostalgique, et aurait aimé ne pas avoir d'états d'âme, alors elle pense que la « mondialisation » (p. 36) abolirait la tristesse liée au souvenir de son pays et de tout ce qui le compose.

Mais il n'est pas seulement question de musique africaine dans les romans de Fatou Diome. En effet, dans *Inassouviés, nos vies*, la musique africaine apparaît en alternance avec l'europpéenne, comme lorsqu'une riche voisine de Betty écoutait « La Callas » (p. 208) ou que

⁶¹⁹ Article paru dans le site www.tv.m.co.mz (télévision du Mozambique), en portugais, le 05.04.2012, sous le titre : « Senegal : Cantor Youssou N'Dour é Ministro da Cultura e do Turismo », que l'on pourrait traduire par : « Sénégal : Le chanteur Youssou N'Dour est ministre de la Culture et du Tourisme », consulté le 05.05.2012.

son mari « plongeait [...] toute la maisonnée dans le Requiem de Fauré » (p. 208). Le choix du répertoire musical de ce couple reste un mystère pour leur employée de maison :

En rentrant chez elle, la gouvernante se demandait d'où venait le sens du tragique chez les gens de la haute société, ceux-là qui ont justement tout pour se rendre la vie agréable et légère (p. 208).

Dans une interview, Fatou Diome explique qu'elle a connu la musique de Bach, dans son enfance, avec un prêtre que son grand-père avait hébergé⁶²⁰. Elle souligne qu'on peut aimer une musique indépendamment du fait qu'elle soit européenne ou africaine. C'est le côté universel qui est mis en valeur, et l'idée que l'art n'a pas de frontières pour être compris et apprécié. De la même façon que certains artistes africains sont célèbres aussi en dehors de leurs pays, le succès des Européens traverse également les frontières. Elle explique aussi qu'elle écoute toujours de la musique pendant qu'elle écrit ses œuvres. Salie, dans *Le Ventre de l'Atlantique* énumère quelques chanteurs qui ont contribué à l'expansion de la musique à travers le monde. Sa phrase impérative sonne comme un grand hommage à tous, comme si elle les appelait à revivre :

Rendez-moi Piaf, Brel, Brassens, Barbara et Gainsbourg, qui savaient faire couler leurs chansons comme autant de sources limpides, jusqu'à la plus reculée des pistes du Sahel (p. 37).

Souvent, le refrain d'une chanson sert à renforcer une idée ou un souhait. La répétition d'un ou de plusieurs vers, selon les cas, a pour but de ne pas oublier les projets qu'on a dans la vie. C'est le cas pour la chanson : « Everything you want you've got it » (p. 26). Ce vers donne du courage aux personnages qui doivent lutter pour concrétiser leurs objectifs. La musique est une façon plus simple ou tout simplement différente de faire passer un message, et elle atténue la difficulté liée à la rigueur de la tâche, car il n'est pas facile d'obtenir la réalisation de ses souhaits. La narratrice du roman *Le Ventre de l'Atlantique* fait allusion à ce vers, lorsque le footballeur italien, Maldini, est en train de jouer, et elle aimerait bien qu'il gagne, afin que son frère soit heureux.

Dans *Inassouvies, nos vies*, la musique rapproche spirituellement aussi deux personnages qui sont éloignés l'un de l'autre. La kora, à la fin du roman, réunit mentalement les personnages des deux continents : Betty, Africaine, et l'employée de la maison de retraite, Européenne. C'est la musique qui permet la communion entre les deux personnages. Alors que Betty est

⁶²⁰ Dans une rencontre, qui a eu lieu à la librairie « Dialogues », à Brest, en 2008, où elle présente son roman *Inassouvies nos vies* qu'on peut visionner sur www.youtube.com (regardé le 30.04.2012).

partie sans un mot, l'employée de la maison de retraite cherche à comprendre le motif de ce départ inattendu et c'est le son de la kora dans l'appartement de Betty qui la rassure. Alors que les deux femmes sont loin l'une de l'autre, elles communiquent, à distance, par le biais de la musique.

L'aide-soignante de la maison de retraite B. Horizon :

cherchait l'apaisement dans cette musique, qui lui était totalement inconnue, mais les cordes de la kora vibraient au plus profond d'elle-même [...] ; l'idée que Betty avait pu s'enivrer de cet air, juste avant de tout quitter, lui faisait ressentir une sorte de proximité. Elle ne savait pas encore, mais cette musique millénaire, qui sortait de la terre d'Afrique, contenait toutes les réponses aux questions qui la tourmentaient (p. 247).

L'harmonie, nécessaire dans toute partition musicale, se retrouve dans le texte sous forme d'harmonie morale entre deux personnages.

La musique traverse également le roman *Kétala*. Les objets ayant appartenu à Mémoria se souviennent de l'« ambiance chaleureuse » (p. 15), dans laquelle ils se trouvaient lorsque leur maîtresse était encore en vie. C'était la période heureuse de la vie de Mémoria : « Oui, il y avait même de la musique et une douce voix, une voix de contralto, gravée de blues, qui chantonnait » (p. 15).

La musique permet d'alléger sa souffrance, dans le désarroi de la solitude, causée par la perte d'un être cher. C'est ainsi que Makhou « choisit un CD, l'inséra dans la platine et la complainte de Barbara se répandit, lancinante, telle une douleur sans remède » (p. 143). Avec cette musique, il se sent moins seul, comme si cette musique pouvait comprendre ses sentiments, en faisant sienne « la complainte de Barbara » (p.143). La musique remplace un ami dans de tels moments de détresse. Surtout que cette chanson lui rappelle Mémoria, car peu de temps avant sa mort, Makhou lui avait demandé de chanter et elle avait répondu : « Barbara, par exemple... » (p. 244). Aussi, pour avoir toujours Mémoria à ses côtés, même après la mort de celle-ci, il a tenu à garder ses « CD de Barbara » (p. 280).

La métaphore : « Un violoncelle venu des profondeurs de l'âme accompagna la dame en noir, vers une contrée inconnue de ceux qui vont bien » (p. 143) suggère Makhou, bercé par cette musique et emporté vers la mort, au paradis. La « dame en noir » est la personnification de la mort, qui le transporterait aussi dans l'au-delà où il pourrait, de cette façon, rejoindre sa femme où il se sentirait « bien », parce qu'il serait avec elle. Le langage musical permet un

recueillement que personne ne doit interrompre, et c'est pour cette raison que le narrateur impose le silence par la phrase nominale : « Alors, chut » (p. 143).

Parfois, la musique apparaît au sens figuré, comme lorsque Makhou et Tamsir, heureux d'être ensemble, étaient les seuls à éprouver l'harmonie de leur union et dansaient ensemble un « doux tango » (p. 111), dont « nul n'entendait la musique » (p. 111). Leur état d'esprit était en parfaite syntonie comme une bonne musique, et ils n'avaient besoin de rien d'autre que d'eux-mêmes. Dans le roman *Kétala*, il est question de musique africaine et européenne, mais dans certaines circonstances, la musique africaine est de rigueur. En effet, Mémoria écoute aussi bien de la musique européenne que de l'africaine, mais quand elle apprend qu'elle était porteuse d'une maladie incurable, des « paroles bien de chez elle imposèrent leur mélodie » (p. 247), ce qui la pousse à chanter une chanson dans sa langue maternelle. À l'approche de la mort, elle ressent le besoin de retourner à son pays natal et à sa culture, dont les chansons occupent une partie importante. Par ailleurs, l'Afrique, notamment le Sénégal, représente la période de l'enfance et de l'adolescence, lorsque Mémoria était insouciante et heureuse avant les contraintes liées à l'âge adulte.

Alors que la musique a une fonction plutôt cathartique dans les romans de Fatou Diome, chez Ngonguita Diogo elle apparaît associée aux manifestations de joie ou de tristesse, soulignant l'aspect culturel des personnages angolais. Par ailleurs, on peut noter que dans le roman de l'Angolaise, il est question de musique africaine seulement. Comme la musique est présente dans toutes les phases de la vie des êtres humains en Afrique, elle accompagne les cérémonies, qu'il s'agisse de réjouissance ou de tristesse. Dans le roman *No Mbinda o ouro é sangue*, lorsque le deuxième enfant de Kangolo et Kialengulika meurt, mordu par un serpent venimeux :

os jovens reservaram para o óbito os seus tempos de lazer e alegraram o quintal com danças e músicas próprias para a ocasião⁶²¹ » (p. 30).

Mais l'allusion à la musique se fait également dans ce roman de façon métaphorique, comme dans *Kétala*. En effet, quand Kamueji Mbinda meurt subitement, la tristesse de sa famille se manifeste par des pleurs, comme on peut lire dans la métaphore : « A música do choro angustiado dos jovens Mbindas, estremeceu as paredes da casa⁶²² » (p. 16). Même les éléments

⁶²¹ « les jeunes ont réservé pour l'enterrement leurs temps de loisir et ont apporté de la joie avec des danses et musiques propres pour ce moment ».

⁶²² « La musique des pleurs angoissés des jeunes Mbinda, a ébranlé les murs de la maison ».

naturels participent à la musique, pendant cette occasion funèbre : « O vento engoliu a melodia e cantou tão alto que não houve alma viva indiferente ao nefasto acontecimento⁶²³ » (p. 16). La musique est également associée au deuil dans *Loin de mon père*, de Véronique Tadjo, car la narratrice informe que pendant les funérailles du père de Nina, « une chorale avait été conviée » (p. 164).

Nous avons vu que la musique est présente aussi bien dans les moments de tristesse que lors de manifestations joyeuses, mais l'art musical a aussi d'autres fonctions, comme la communication.

a) Musique et communication

La littérature et la musique sont deux formes d'expression, donc de communication, complémentaires. Dans *Inassouvies, nos vies*, Betty ne dit à personne où elle part ni pourquoi, mais la musique que l'on peut écouter dans son appartement a la fonction essentielle de rassurer l'employée de la maison de retraite à son égard. C'est la musique qui révèle le caractère de l'héroïne si discrète à propos de sa vie. Betty ne se confie à personne, mais la musique qu'elle écoute en dit long sur son existence. L'art musical comble les vides laissés par les êtres chers. C'est ainsi que dans le roman *Loin de mon père*, de Véronique Tadjo, Nina se rend compte que le piano de sa mère est resté « intact » (p. 146), alors « que des termites avaient attaqué la bibliothèque » (p. 145). C'est comme si la nature, et dans ce cas précis, les animaux, avaient choisi délibérément d'épargner le piano pour préserver la mémoire de la mère et lui permettre de continuer à vivre dans l'imaginaire de Nina. La sensation de la présence de sa mère est tellement forte que même après sa mort, « il lui arrivait encore d'entendre des notes de musique s'échapper du studio » (p. 146). C'est par la musique et l'instrument préféré de sa mère que la communication entre la fille et sa mère se fait après le décès de celle-ci. La musique, une des occupations préférées de sa mère, permet la communication entre un être vivant et un autre qui ne l'est plus ainsi que l'harmonie entre les deux personnages féminins. Nina se rappelle souvent sa mère et la relation difficile qui a existé entre elles deux : « Pendant longtemps, Nina avait accusé sa mère de tous les maux. Elle lui avait même reproché la couleur de sa peau » (p. 136)⁶²⁴. C'est seulement le temps qui réduit le fossé entre les deux femmes. Et en ce sens, la fonction de la musique et de

⁶²³ « Le vent a avalé la mélodie et a chanté, si fort qu'il n'y a pas eu d'âme indifférente au néfaste événement ».

⁶²⁴ Nina était métisse, car son père était Africain et sa mère Européenne.

l'instrument musical de sa mère (le piano) est très importante, puisqu'elle permet la réconciliation entre Nina et sa mère, alors que cette dernière n'est plus. Nous pouvons relever le fait qu'en Afrique (mais pas uniquement dans ce continent) le contact entre les êtres vivants et les défunts fait partie de la vie courante : « les vivants demandent souvent aux morts de veiller sur eux⁶²⁵ ». La mère de Nina continue à veiller sur elle, même au-delà de sa vie, et la preuve est que Nina continue à entendre la musique du piano de sa génitrice. C'est la musique qui prolonge la vie de la mère de Nina.

Même le père de Nina avait espéré que la musique écrite par sa femme « serait une sorte d'inspiration » (p. 49) pour ses écrits. Ceci pourrait être une raison pour laquelle il avait commencé ses « Mémoires » (p. 48) dans « un cahier que sa femme avait déjà utilisé » (p. 49). La musique est ainsi au service de la littérature et les deux disciplines se complètent. Le cahier où se trouvent les « notes de musique » (p. 49) de la femme et les « Mémoires » du mari symbolisent aussi la recherche de l'harmonie entre les deux, alors qu'ils sont issus de deux civilisations très différentes : l'africaine et l'europpéenne. L'harmonie entre ces deux personnages peut, de plus, s'extrapoler à l'entente des deux continents dont ils sont originaires.

b) Musique et thématique

Dans *Tels des astres éteints*, Leonora Miano va plus loin que les autres auteures citées auparavant, dans le sens où la musique prend une place primordiale, car elle s'imbrique dans le texte. La musique est associée au texte, afin d'en renforcer le sens. Ce roman, qui est le troisième de l'auteure, est divisé en cinq chapitres, ayant pour titres des chansons de jazz. Alors que beaucoup de romans se terminent par un glossaire, *Tels des astres éteints* finit par une « Bande-son » (p. 373), dans laquelle l'auteure a répertorié les noms des chanteurs, ainsi que les titres de leurs chansons, évoqués dans le texte. De plus, l'auteure convie-t-elle le lecteur à écouter les chansons dont il est question dans le texte et en donne des explications détaillées, dans le souci d'une bonne compréhension de sa fiction. En lisant ce roman, on ressent l'impression d'assister à une comédie musicale dans laquelle la musique accompagne les actions des personnages. Les sentiments des personnages sont intimement liés aux chansons qu'ils écoutent. Musique et thématique sont donc étroitement liées.

⁶²⁵ Brohm Jean-Marie, *Figures de la mort, Perspectives critiques*, Paris, Beauchesne, 2008, p.32.

La particularité de ce roman est que les cinq chapitres qui le composent ont tous pour titres des airs de jazz⁶²⁶. Et quel autre genre musical, à part le jazz, pourrait mieux exprimer les sentiments des personnages africains, vivant dans une terre qui n'est pas la leur, parmi des gens qui ne comprennent pas leurs inquiétudes ? Le jazz est un genre musical hybride comme les personnages qui l'écoutent et qui sont partagés entre deux continents : l'Afrique, pour Amok et Shrapnel, la Caraïbe pour Amandla, et l'Europe où ils vivent tous à présent. Dans ce roman, on assiste à l'association constante entre le musical et le littéraire.

Le premier chapitre a pour titre la chanson « Dream of a land my soul is from⁶²⁷ » d'Oscar Brown et Mongo Santamaria. Il s'agit d'un jazz afro-cubain. Ce chapitre présente le personnage d'Amok, un jeune Africain vivant en Europe, désigné comme « mélancolique » (p. 53) par son ami, pour qui il représente un mystère : « Un Noir normalement constitué ne pouvait pas être constamment en proie au vague à l'âme » (p. 53). Comme le jazz, le caractère d'Amok présente des particularités de plusieurs continents : il est Africain, mais la mélancolie est un état d'esprit dont les Africains ne souffriraient pas, selon son ami Shrapnel. La perception de Shrapnel concernant les Africains révèle l'intériorisation du stéréotype selon lequel la mélancolie est un sentiment réservé à tous les peuples, exceptés les Africains. L'assimilation du stéréotype conduit à la modification de la perception que l'individu a de lui-même, ainsi que celle de son groupe. Cette conception essentialiste basée sur la biologie donne une idée fautive sur l'identité des personnages, car elle est le résultat d'une construction fondée par le regard d'autrui. L'écrivain congolais Boniface Mongo Mboussa s'exprime ainsi à propos de la mélancolie : « La mélancolie comme le rire est le propre de l'homme [...], la question de la mélancolie m'obsède, parce qu'on l'associe rarement à l'Afrique, qui est toujours le continent de l'innocence et du rire⁶²⁸ ».

⁶²⁶ Ce genre musical est apparu aux États-Unis, à la fin du XIX^e, début XX^e, comme résultat de la fusion d'éléments musicaux européens et africains. Il est surtout la manifestation des sentiments des esclaves, qui rappellent leurs chants de travail, le désespoir qui les accablait et leur religion qui rendaient supportables les conditions dans lesquelles ils vivaient. Depuis le début ce genre musical n'a pas cessé d'évoluer et de subir d'autres influences, qui l'enrichissent considérablement.

⁶²⁷ On pourrait traduire ce titre en français par « *Je rêve de la terre qui berça mon âme* », traduction proposée par Paul Kana Nguetse, dans un article intitulé « Écriture romanesque, musique et (re) construction identitaire dans *Tels des astres éteints*, de Leonora Miano, que l'on peut lire dans le site www.mondesfrancophones.com, consulté le 23.12.2013.

⁶²⁸ Propos recueillis par Valérie Marin la Meslée, dans l'article intitulé « "Mélancolique Afrique" au Salon africain du livre de Genève (26-30 avril) », publié le 25.04.2017 dans le site www.afrique.lepoint.fr, consulté le 31.07.2017.

Le titre du chapitre définit le mal dont souffre Amok. Il ne se sent à sa place nulle part. L'Afrique, la terre qui l'a vu naître, ne représente pas de réconfort et l'Europe symbolise une terre étrangère. Ainsi, il écoute la chanson « Hard times » (p. 24), du musicien afro-américain Curtis Mayfield. Le narrateur explique qu'il « était toujours le moment » d'écouter cette chanson-là, car les « temps ne cessaient d'être durs » (p. 24). Le titre de la chanson est repris dans le texte (dans une espèce d'osmose composée de musique et littérature) dans sa traduction française, pour expliquer la difficulté de la vie d'Amok. En effet, il vit hanté par le passé, ne pouvant de ce fait vivre heureux. « Il cliqua sur contrôles et sur répéter le morceau » (p. 24) et la répétition de la chanson coïncide avec la répétition d'une scène semblable à celle qu'il avait vécu maintes fois dans son enfance : le spectacle d'une femme victime de violence domestique. « Les temps ne cessaient d'être durs », car Amok se souvient de son enfance en Afrique lorsque sa famille frappait sa mère, et maintenant en Europe il entend une de ses voisines qui « hurlait avec un fort accent subsaharien. Elle livrait une version toute personnelle de Hard times » (p. 24). L'euphémisme contenu dans ce syntagme, suggérant l'interprétation de la chanson par la femme, sert à rendre la scène moins dramatique, comme si elle chantait son malheur. La répétition de la musique est parallèle à la répétition des événements de son passé. Alors qu'il est parti d'Afrique pour essayer d'oublier les châtiments corporels infligés à sa mère et le traumatisme psychique que cette situation avait engendré chez lui, il devient le témoin auditif de la souffrance de sa voisine africaine en Europe, réveillant ainsi ses douloureux souvenirs. La réitération de la musique fait écho à la redondance des faits desquels Amok se sentait prisonnier. Il ne sait pas quoi faire pour se libérer à jamais des événements familiaux qui lui pèsent comme un fardeau, et la chanson qu'il écoute : « Cannot find a way⁶²⁹ » (p. 105) rend compte de l'état d'esprit d'un personnage qui cherche sa voie sans savoir quoi faire exactement.

Le genre musical écouté par Amok révèle son état d'esprit du moment. C'est ainsi que lorsqu'il s'intéresse à une jeune femme qui s'appelle Amandla, il se plaît à écouter des chansons qui parlent d'amour : « Il s'était passé en boucle des chansons guillerettes comme Candy ou Attack me with your love » (p. 195). Néanmoins plus tard, ils s'apercevront qu'ils ne partagent pas les mêmes goûts musicaux. Amandla n'écoute « pratiquement que les accords basiques et redondants du reggae » (p. 251), alors qu'Amok « considérait ce genre comme une extraordinaire dégringolade à tous points de vue » (p. 251). Le fait de ne pas

⁶²⁹ « Je n'arrive pas à trouver le moyen ».

partager les mêmes goûts musicaux signifie l'absence d'harmonie entre eux. Ils sont ensemble et croient au bonheur, mais ne sont pas en parfaite communion. Lors de leurs relations intimes, Amok ne parvient pas à se fusionner complètement avec sa compagne et à vivre pleinement des moments de bonheur sans retenue. C'est le corps qui donne des signes de l'impossibilité de leur union, car leurs rêves ne sont pas identiques et le « partage » n'est pas « total » (p. 253), comme Amandla aurait souhaité.

En ce qui concerne l'ami d'Amok, Shrapnel, son leitmotiv est le titre « du premier album du rappeur 50 Cent : Get rich or die trying⁶³⁰ » (p. 55). Il s'est fixé le but de redonner « leur dignité aux siens » (p. 55). Après avoir cherché le meilleur moyen pour le faire, il pense avoir trouvé la solution : « tout n'était qu'une question d'argent » (p. 55), et il a tout mis en œuvre pour essayer d'arriver à ses fins. C'est pour cette raison qu'il exerce deux activités salariées.

Nous avons constaté que les romans étudiés attribuent une place très importante à la musique. La musique accompagne le texte pour lui donner un certain rythme et renforcer le message véhiculé par la fiction. Le fusionnement entre la littérature et la musique est une constante dans les romans que nous avons examinés. Il s'agit de musique africaine, comme celle produite par la kora, dans *Kétala*, ou dans *Le Ventre de l'Atlantique*, mais également de musique européenne, comme dans *Inassouvies, nos vies*. La narratrice prend une partie du refrain de la chanson de Charles Aznavour « Emmenez-moi » pour faire allusion à l'opération de chirurgie esthétique que la voisine de l'héroïne a subie, en élargissant le sens des vers contenus dans le refrain, avec une pointe d'humour : « Dites à Aznavour que si la misère est moins pénible au soleil, les bistouris y sont également plus supportables » (p. 120). En effet, la voisine de Betty s'est rendue en « Tunisie » (p. 120) pour une « chirurgie express » (p. 120). L'association entre la musique africaine et la musique européenne dans les romans leur donne une dimension universelle. Les romans dont les auteures vivent en Europe évoquent plusieurs genres de musique et ne se concentrent pas exclusivement sur la musique africaine, contrairement à ceux écrits par des auteures vivant en Afrique.

Les romans analysés trouvent leur ancrage dans le mouvement du postcolonialisme, car les personnages romanesques font preuve de résistance à l'influence coloniale. Ainsi, la musique agit dans le texte comme un élément propulseur de leurs actes. On peut citer l'exemple du jeune Shrapnel, dans *Tels des astres éteints*, pour qui la chanson « Get riche or die trying »

⁶³⁰ La traduction du titre de la chanson a été donnée par le narrateur dans le texte : « s'enrichir ou mourir en essayant » (p.55).

agit comme un mot d'ordre et commande sa vie. Son envie de richesse n'est pas dictée par un goût vénal, égoïste, mais au contraire, elle résulte de la volonté de rétablir la dignité du peuple noir, bafouée pendant le colonialisme. Même s'il n'accomplit pas son souhait, car la mort l'emportera, il aura suivi ses convictions, et les paroles de cette chanson-là auront donné un sens à sa vie dans le Nord.

Dans les romans de notre corpus, la musique apparaît comme un moyen de déconstruction des frontières entre les pays du Nord et du Sud, et entre la civilisation africaine et européenne. Cette déconstruction permettrait la construction d'un monde nouveau où prime l'amitié entre les peuples. D'un autre côté, la disparité de la musique dont il est question dans les romans va de pair avec l'hybridité des personnages qui se reconstruisent une identité nouvelle, identité africaine, certes, mais ouverte au monde qui les entoure.

La musique a la particularité d'être accessible à un public plus vaste de façon plus immédiate. L'instantanéité de cette forme d'art qui se distingue de la littérature permet de faire passer des messages, comme le fait d'alerter la population sur l'importance de l'écologie. Selon le chanteur ivoirien A'salfo, « les artistes ont un rôle à jouer dans la préservation de l'environnement⁶³¹ ».

5. L'écologie

L'homme est un être vivant dépendant de tout ce qui l'entoure, mais il adopte souvent une attitude supérieure vis-à-vis de la nature, comme s'il n'en faisait pas partie. Il suffit de songer à l'opposition entre le concept de nature et culture, comme deux réalités distinctes dans les sociétés occidentales, pour comprendre ce problème. En effet, la nature renvoie à tout ce qui n'a pas été modifié par l'homme. Mais en Afrique, les peuples sont conscients de l'interdépendance entre la nature et eux-mêmes comme un ensemble homogène. Le Franciscain belge Placide Tempels explique la conception africaine du monde en ces termes : « le monde des forces se tient comme une toile d'araignée dont on ne peut pas faire vibrer un fil sans ébranler toutes les mailles⁶³² ». Il existe une relation essentielle entre tous les

⁶³¹ Extrait de l'article de 29.04.2017 intitulé « À Abidjan, Salif Keita et d'autres chanteurs contre le réchauffement climatique », dans le site www.sciencesetavenir.fr, consulté le 02.04.2018.

⁶³² Tempels Placide, *Philosophie bantoue*, Kinshasa-Limete, Département de Philosophie et Religions Africaines, Faculté de Théologie Catholique, 1979, p. 42.

êtres de la nature, car ils participent tous ensemble à l'harmonie, fragile comme « une toile d'araignée », mais lorsque les êtres humains ne préservent pas la nature comme une partie d'eux-mêmes, les conséquences désastreuses se font sentir leur rappelant les règles de base pour leur survie. C'est alors que l'on commence à se préoccuper de l'écologie, la science dont l'objet est « les relations entre les êtres vivants⁶³³ ».

Le roman *En compagnie des hommes*⁶³⁴ rend compte des préoccupations écologiques de son auteure, Véronique Tadjo, accentuées par l'épidémie d'Ebola survenue en 2014.

Un des personnages de cette fiction est le Baobab. Dans le chapitre intitulé « L'arbre à paroles⁶³⁵ » son monologue souligne l'importance des arbres en général : « Nous sommes le lien qui unit les hommes au passé, au présent et au futur incertain » (p. 21). Ils représentent les figures intermédiaires entre l'homme et les divinités, car ils sont dans la terre, donc proches des êtres humains, mais leur hauteur leur permet de communiquer avec les divinités, inaccessibles aux mortels. La forêt est sacrée dans les sociétés traditionnelles, car elle est censée servir de résidence aux ancêtres et aux génies de la forêt. Le paradigme « forêt », dont l'origine latine, *foris*, signifie « l'ailleurs », représente un lieu privilégié, hors de l'espace, ainsi que l'endroit de tous les changements possibles. Les populations y pratiquent des cérémonies pour adorer les génies. Pour le groupe ethnique Yorouba du Nigéria, la forêt sacrée Osogbo est un lieu de pèlerinage avec à l'intérieur une rivière dédiée à Osun, déesse de l'amour et de la fertilité. Outre son caractère sacré, elle est classée au patrimoine mondial de l'UNESCO, comme d'autres forêts, afin de protéger la biodiversité forestière. La biologiste et vétérinaire kenyane Wangari Maathai a mené un combat écologique dès les années 1970 pour la sauvegarde des arbres dans l'intérêt de l'humanité. Dans son œuvre autobiographique *Celle qui plante les arbres*⁶³⁶, l'auteure retrace l'engagement des femmes kenyanes contre la déforestation dans leur pays avec toutes les conséquences que cette prise de position a entraînées. Elle a été la première femme à obtenir le prix Nobel de la paix en 2006 pour son engagement en faveur de l'environnement.

⁶³³ Selon le dictionnaire Larousse de la langue française.

⁶³⁴ Tadjo Véronique, *En compagnie des hommes*, Paris, Don Quichotte, 2017.

⁶³⁵ Une des appellations du baobab.

⁶³⁶ Wangari Maathai, *Celle qui plante les arbres*, Paris, Éditions Éloïse d'Ormesson, 2007.

Le baobab, arbre emblématique de l’Afrique, est un symbole de force et de longévité⁶³⁷ et il est associé aux cérémonies de libation et de sacrifices. Le personnage dresse un inventaire des bienfaits de cette plante pour l’homme aussi bien matériellement que spirituellement :

Nous sommes ceux qui soufflent l’haleine fraîche du matin. Notre sève est force vitale. Notre âme centenaire. Nous voyons tout. Notre mémoire est indivisible. Nous voyons tout. Nous sentons tout (p. 21).

Malgré toutes les richesses que le baobab apporte⁶³⁸, « les êtres humains [...] s’attaquent à la forêt » (p. 22). Face aux êtres humains, l’arbre ne peut pas se défendre et périra dans un futur plus ou moins proche. Conscient de ce fait inévitable⁶³⁹, le Baobab utilise les temps verbaux à l’imparfait de l’indicatif pour exprimer sa tristesse en remémorant le passé. L’anaphore insiste sur les méfaits provoqués par la destruction opérée par les êtres humains qui ne respectent pas la nature :

Nous étions ici pour durer. Nous étions ici pour étendre notre ombre au-dessus des contrées les plus reculées. Nous étions ici pour murmurer dans notre feuillage les secrets des quatre coins du monde (p. 22).

L’« Arbre à palabres » (p. 30) évoque avec tristesse l’époque où il servait de lien entre la vie et la mort : « Et, lorsqu’un vénérable vieillard retournait dans le royaume des ancêtres, en guise de sépulture, j’offrais le creux de mon tronc colossal afin de l’ensevelir pour l’éternité » (p. 29). Il faisait allusion aux griots qui s’installaient à l’ombre de cet arbre imposant pour conter des histoires ou invoquer des faits passés. Le rôle des griots est d’une extrême importance, comme l’on peut déduire de ce proverbe mandingue :

Puisse Dieu protéger les griots d’une mort sur le champ de bataille car chaque combat a besoin d’un griot ; sans sa présence les faits seraient pour toujours oubliés⁶⁴⁰.

Outre la lutte pour l’oubli des faits passés, la fonction du griot est de servir d’arbitre lors des conflits sociaux. Il fait office de sage, et lorsqu’il meurt, son corps est inhumé à l’intérieur des baobabs. La relation entre la population et les griots est ambivalente, car ils sont dépositaires de la tradition orale, ce qui leur vaut le respect, mais également la crainte et le mépris. Le fait qu’ils ne soient pas enterrés comme les autres membres de la communauté prouve qu’ils sont des êtres particuliers, et selon un mythe, « enterrer un griot serait synonyme de sécheresse ou

⁶³⁷ Les baobabs peuvent vivre plus de 2000 ans.

⁶³⁸ Toutes les parties du baobab possèdent des vertus nutritionnelles ou thérapeutiques.

⁶³⁹ Le baobab fait partie des espèces en voie d’extinction.

⁶⁴⁰ Article de John James, intitulé « Les griots d’Afrique de l’Ouest – bien plus que de simples conteurs », paru en 2012, sur le site www.goethe.de, consulté le 06.03.2018.

de saisons des pluies moins abondantes⁶⁴¹ ». Cette pratique funéraire vieille de plusieurs siècles a été abandonnée au Sénégal, sous la présidence de Senghor, qui a alerté la population sur les dangers des risques liés aux cadavres décomposés dans la propagation d'épidémies.

Les populations africaines sont conscientes de l'importance du baobab, qui fait partie des espèces en voie d'extinction et c'est ainsi qu'en Angola sa destruction représente « um sacrilégio⁶⁴² ». Mais des intellectuels européens se mobilisent également pour la protection des ressources africaines. C'est le cas de Jacinto Rodrigues, professeur de la faculté d'Architecture de l'université de Porto qui fait partie d'un groupe dont le but est :

[...] de formar localmente agentes de formar localmente agentes de eco-desenvolvimento e dinamizar comunidades agro-ecológicas sustentáveis, apoiadas [...] em energias renováveis, tanto em contexto urbano como rural, em países africanos de língua portuguesa⁶⁴³.

Paulina Chiziane s'exprime ainsi à propos des Africains et de l'environnement :

Sabe, eu às vezes me farto de rir daqueles que olhavam para nós e diziam que éramos folclóricos. E hoje reconhecem que a razão está conosco⁶⁴⁴.

Ainsi, c'est le rapport entre les êtres humains et la nature qui doit être revu, car l'homme ne peut faire abstraction du monde vivant qui l'entoure. Dans le roman *En compagnie des hommes*, « le chercheur congolais qui a découvert le virus Ebola dans son propre pays » (p. 131) explique la relation entre l'homme et la nature en ces termes :

L'homme est eau, oxygène, carbone, hydrogène, azote, calcium, phosphore, potassium, soufre, sodium, chlore, fer, magnésium, zinc, manganèse, cuivre, iode, cobalt, nickel, aluminium, plomb, étain, titane, fluor, brome et arsenic. Les atomes du corps proviennent du cœur des étoiles. Oui, du cœur des étoiles ! (p. 137).

⁶⁴¹ Selon l'article de Mbengue Bodiel daté du 11.03.2014, intitulé : « IVRAF FO 0193 : Le baobab sacré de Ndiaffé », dans le site www.inventairefactick.cr, consulté le 10.03.2018.

⁶⁴² « un sacrilège », selon un article paru dans le site www.imbondeiro.sociedadessegura.com, consulté le 10.03.2018.

⁶⁴³ « de former localement des agents d'écodéveloppement et dynamiser des communautés agroécologiques fondées [...] en énergies renouvelables, aussi bien en contexte urbain que rural dans les pays africains de langue portugaise », extrait de l'article de Ricardo Jorge Costa : « de former localement des agents d'écodéveloppement et dynamiser des communautés agroécologiques fondées [...] en énergies renouvelables, aussi bien en contexte urbain que rural dans les pays africains de langue portugaise », publié en mars 2007, dans le site www.apagina.pt, consulté le 07.04.2018.

⁶⁴⁴ Selon l'article intitulé « Escritoras africanas falam de semelhanças entre Brasil e África » (Des écrivaines africaines parlent à propos des similitudes entre le Brésil et l'Afrique) : « quelquefois je m'amuse en pensant à ceux qui percevaient notre culture comme folklorique. Et aujourd'hui ils reconnaissent que nous avons raison. On parle de la nature et de l'environnement », dans le site www.flinksampa.com.br, consulté le 07.04.2018.

Le scientifique rappelle la relation intrinsèque entre l'être humain et la nature que l'homme a tendance à oublier lorsqu'il se croit au-dessus de la nature, alors qu'il en fait partie intégrante. Les sociétés animistes en étaient conscientes, même si leur savoir était empirique. La relation entre les arbres et les animaux est vitale et la survie du baobab dépend de la pollinisation de ses fleurs. Entre mai et août, *l'Adansonia digitata*⁶⁴⁵ fleurit pendant une seule nuit et pendant ces quelques heures, les chauves-souris, attirées par le nectar des fleurs, pollinisent la plante. Ces mammifères jouent un rôle capital dans la reproduction et la survie de l'Arbre à palabres. Ils font office de pesticides naturels, puisqu'ils se nourrissent d'insectes ravageurs de cultures que l'on trouve dans les champs de maïs, entre autres. Dans le roman de Véronique Tadjo, qui fait songer à une fable, puisque les animaux y prennent la parole, la Chauve-Souris fait le triste constat :

Les hommes devraient prendre conscience de leur appartenance au monde, de leur lien avec toutes les autres créatures, petites ou grandes. Au lieu de vouloir s'élever au-dessus de leur condition terrestre (p. 159).

Malheureusement, ces animaux font partie des espèces en voie d'extinction, ce qui doit préoccuper tous ceux qui se sentent concernés par la survie de la planète. À ce propos, le philosophe Emanuele Coccia rappelle l'importance vitale des végétaux en ces termes : « La terre n'est pas habitable par elle-même, [...]. Elle l'est devenue grâce à l'action des plantes⁶⁴⁶ ». Dans son livre *La Vie des plantes*⁶⁴⁷, il explique que les plantes représentent la base de toute forme de vie terrestre et rappelle la relation entre tous les êtres vivants, animaux, minéraux et végétaux.

De nos jours, des artistes de plusieurs domaines s'engagent dans le combat de cette cause noble, qui est un grand problème actuel. Le peintre sud-africain Mbongeni Buthelezi compose ses œuvres avec du vieux plastique fondu, car il « veut attirer l'attention sur les déchets plastiques et ses effets sur l'environnement⁶⁴⁸ ». Le domaine de la photographie n'est pas

⁶⁴⁵ Nom scientifique du baobab, en hommage au naturaliste Michel Adanson, qui l'a décrit scientifiquement en 1761. L'adjectif latin « *digitata* » fait allusion aux feuilles ayant la forme des doigts.

⁶⁴⁶ D'après l'entretien de Johan Faerber le 03.05.2017, intitulé « Emanuele Coccia : Les plantes montrent que vivre ensemble n'est pas une affaire de communauté ni de politique », dans le site www.diacritik.com, consulté le 08.04.2018.

⁶⁴⁷ Coccia Emanuele, *La Vie des plantes*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2016.

⁶⁴⁸ Article daté de 15.07.2017 intitulé : « Art contemporain : Mbongeni Buthelezi recycle les matières plastiques en chef-d'œuvre », dans le site www.africanews.com. Consulté le 02.04.2018.

exclu puisque l'artiste belgo-béninois, Fabrice Monteiro, sensibilise la population avec sa série « The Prophecy », dans laquelle les déchets s'agglutinent sur des formes humaines – mannequins, sirènes – pour fonctionner, dans une symbiose répulsive, comme exhortation à la défense de l'écologie. Les figures féminines mises en scène dans ses photos visent à « éveiller une conscience écologique⁶⁴⁹ ».

Nous avons constaté que l'écologie se trouve au cœur des préoccupations des intellectuels de toutes les disciplines, car l'équilibre entre les êtres vivants et leur milieu dépend de leur survie. Ceci est le message sous-jacent que nous livre Véronique Tadjo dans son roman *En compagnie des hommes*. En effet, après la destruction de la nature effectuée par l'homme, il s'agit de reconstruire le monde en instaurant des règles pour le respect de la nature, sans quoi l'humanité court à sa perte. La Chauve-Souris se donne comme exemple afin que l'homme comprenne sa vraie nature : « Oui, je suis hybride, et j'en suis fière. Nous sommes tous hybrides. Animal humain, homme animal. Nous avons tous une face claire, une face sombre. Notre vie n'est pas une ligne droite. [...] Hélas, les hommes rêvent encore d'une pureté qui n'existe pas, d'une unité qui n'a jamais eu lieu » (p. 157). Le message de la Chauve-Souris est primordial pour la reconstruction de l'identité africaine. L'identité ne peut jamais être pure, il est inutile de chercher la pureté car elle n'existe pas et seule l'hybridité est naturelle.

⁶⁴⁹ Selon ses propos parus dans un article dans le site www.echoscommunication.org, le 21.01.2015, consulté le 06.04.2018. <https://fabricemonteiro.viewbook.com/>

Conclusion

Notre travail comparatiste consacré à un corpus d'auteures africaines de langue française ou portugaise arrive à son terme. Il nous a permis de dégager les principales thématiques portant sur la question de l'identité, et de nous interroger sur leur évolution, pour en faire émerger l'importance de la reconstruction dans les romans féminins africains contemporains francophones et lusophones.

Dans leurs ouvrages, lors de leur exploration des événements actuels ou passés, ces écrivaines montrent qu'elles ont conscience d'être à la fois les témoins d'une réalité vécue par elles ou par leurs ascendants et contemporains, mais aussi des créatrices de fictions littéraires qui leur permettent de s'exprimer en toute liberté et de reconstruire une identité détruite et fragmentée par l'Histoire.

Certes, elles puisent leur inspiration dans un vécu de guerre, d'exil, de violence et de mort, mais à partir de ce riche matériau, les auteures nous livrent des histoires façonnées par leur plume d'artistes. Elles adaptent et créent un autre réel grâce à l'écriture, et cela dans la langue même, parfaitement maîtrisée, de ceux qui furent autrefois les occupants du pays de leurs pères.

Rappelons qu'à ses débuts, la littérature africaine était majoritairement masculine, sans doute parce que la mise en œuvre de la colonisation était un fait masculin, et même si les auteurs présentaient des personnages féminins, les thèmes abordés étaient traités sous la perspective masculine. Les écrivaines du corpus ont comblé cette lacune en donnant la voix aux femmes. Ainsi, elles peuvent exprimer leur vérité, leurs aspirations, leur vision du monde, et conforter ou reconstruire leur identité.

Même anonymes, les personnages féminins de ces romans ont un statut important, car ils symbolisent toutes les femmes et affirment leur révolte contre les traditions qui les contraignent. Il en est ainsi du mariage arrangé dans les romans de Fatou Diome : l'héroïne de *Kétala* est victime de son mariage forcé par sa famille et son sort tragique se termine par sa mort.

Parallèlement à des héroïnes ordinaires, les romancières mettent en scène des personnages ayant marqué l'Histoire africaine, comme la reine Pokou en Côte d'Ivoire ou la reine Lueji en Angola. Les auteures rappellent ainsi la place importante des femmes dans l'Histoire

africaine, pendant le colonialisme (comme les reines Nzinga ou Lueji en Angola) ou plus tard, au cours de la lutte pour l'indépendance dans les années 60. En effet, des femmes membres du MPLA (Mouvement pour la libération de l'Angola) ont payé de leur vie leur engagement dans la défense de leur patrie. Mentionnons, par exemple, Deolinda Rodrigues, Irene Cohen, Engrácia dos Santos et Lucrecia Paim. Même si le nom de ces femmes n'apparaît pas explicitement dans les ouvrages du corpus, les personnages féminins symbolisent clairement la lutte des femmes africaines pour un monde meilleur, dans la sphère privée comme dans la vie publique.

En mettant en scène des personnages historiques féminins, les auteures donnent une certaine contemporanéité aux faits et aux personnages. Même si les héroïnes anonymes et les héroïnes historiques n'ont pas le même statut politique ou social, elles participent toutes à la reconstruction de l'identité féminine, révélant le désir des romancières de préserver la mémoire de leur peuple afin de rétablir leur dignité.

C'est ainsi que la question identitaire apparaît comme une préoccupation récurrente dans les œuvres de notre corpus. Les personnages, surtout les féminins, cherchent à savoir par tous les moyens qui elles sont réellement, comme dans le roman de Véronique Tadjou, *Loïn de mon père*, où l'héroïne apprend qui elle est vraiment après avoir découvert des facettes inconnues de la vie de son père décédé. C'est également après la mort de sa mère que Nina fait la paix avec sa génitrice, alors qu'elle ne l'avait jamais comprise de son vivant. Nous avons suivi le périple de Lueji, dans le roman *Aldeia de Deus*, pour accéder à la connaissance de ses ancêtres. Bien que courant le risque de perdre son emploi, l'héroïne n'hésite pas et décide de partir pour trouver la clé des énigmes qui l'inquiètent.

Néanmoins, les personnages ne sont pas seuls dans leur quête, car le rôle des ancêtres est primordial dans les romans de notre corpus, ce qui est une des caractéristiques du roman africain en général. L'importance des ancêtres est liée également à la mémoire collective, car sans elle l'influence des anciens serait moindre et limitée dans le temps. Mais, même si les ancêtres guident les actions des personnages féminins, ces derniers ont un rôle très actif dans leur quête identitaire.

La thématique de la mémoire est présente dans de nombreux romans africains contemporains, comme dans *Kétala*, de Fatou Diome, dont le personnage principal s'appelle Mémoria. Cette mémoire est primordiale dans la conscience de soi et dans la relation que l'on entretient avec

les autres⁶⁵⁰, mais est également le support de la culture permettant à un peuple d'exister. Cependant, l'insistance des auteures sur la mémoire comme source d'identité traduit un désir très fort d'affirmation de soi. Le fait que l'Afrique ait été longtemps considérée comme un continent sans Histoire est un élément qui contribue à renforcer le désir des écrivaines de garder la mémoire des faits accomplis par leur peuple comme un trésor.

Les contes et les légendes transmis au sein de la famille sont des moyens pour conserver la mémoire et le patrimoine culturel des nations. Si l'oralité revêt une fonction essentielle dans la transmission du savoir, l'écriture y participe également. On retrouve aussi la musique et la danse comme outils de transmission et de partage, avec parfois une dimension thérapeutique.

Les vêtements portés par les protagonistes des romans du corpus jouent un rôle non négligeable dans l'affirmation de l'identité : tenue traditionnelle pour affirmer leur africanité, ou tenue vestimentaire européenne, voire alternance entre les deux ou encore déguisement. Mais également, mise en valeur du corps ou symbole de la santé physique et psychique des personnages, évoquant une image de soi équilibrée ou dégradée.

Les thèmes qui traversent les fictions de notre corpus les situent dans la catégorie du postcolonialisme, du fait de la place donnée aux conséquences du colonialisme, même si certaines auteures du corpus refusent cette étiquette. En particulier, les romans mettent formellement en cause le régime colonial du passé dans la perte de repères des personnages qui oublient leurs traditions. Citons le roman *Ventos do Apocalipse*, dans lequel la sécheresse cause le désarroi des habitants de Mananga, qui se sentent incapables de pratiquer le rituel de la cérémonie de la pluie dans les règles : n'ayant pas accompli de rite traditionnel depuis longtemps sous la pression du colonialisme qui en interdisait l'usage, les populations en ont oublié la procédure.

De même, dans le roman *L'Ombre d'Imana*, de Véronique Tadjou, le colonialisme est pointé du doigt comme étant la cause du malheur des pays africains : les ex-colons sont présentés comme responsables de la haine entre les Hutus et les Tutsis, ce qui a conduit au génocide du Rwanda.

On pourrait objecter que les pays africains sont indépendants depuis des décennies, et que l'ordre initial devrait être rétabli. Tel n'est pas le cas, car si les colons sont partis, de nouveaux

⁶⁵⁰ Le site web sénégalais www.archipo.com se présente de cette façon : « Sénégal : Notre mémoire collective ». Cette présentation rend compte de la fonction de la mémoire comme patrimoine national que les Sénégalais doivent préserver afin de ne pas oublier les grands faits historiques du passé.

envahisseurs ont pris leur place à la tête des nations africaines. Cet aspect de l'histoire africaine est perceptible dans le roman *Sinay* de Ngonguita Diogo, dans lequel le personnage éponyme, celui qui extorque de l'argent aux Luandais, est supposé venir du Congo, à cause de son accent français mis en évidence dans le texte par l'adjonction de la lettre « r » aux mots qu'il prononce, associant ainsi l'étranger à la malhonnêteté et à la ruse.

Le discours littéraire des auteures de notre corpus est influencé par le contexte sociopolitique, dénonçant ainsi des comportements nuisibles au peuple, même si le colonialisme n'est parfois pas perçu uniquement sous son aspect négatif. C'est ainsi que Paulina Chiziane s'exprime : « On condamne le colonialisme à cause des maux qu'il a causés, mais il a eu le mérite de changer la face de la vie africaine en permettant à sa manière une ouverture vers le monde extérieur. La tradition africaine a également son bon et mauvais côté. L'idéal serait de choisir le côté positif des deux⁶⁵¹ ». Les romancières africaines évoquent également dans leurs œuvres des questions sociétales contemporaines, comme l'émigration et le déracinement, notamment les romancières qui vivent loin de leur pays natal, comme Fatou Diome, Léonora Miano ou Lueji Dharma. Le désenchantement postcolonial est également perceptible à travers la corruption dans les pays africains, évoquée dans les romans de Ngonguita Diogo, Paulina Chiziane et Véronique Tadjo.

On peut constater que les personnages des romans des auteures, qui vivent ou ont vécu en dehors de l'Afrique et se situent dans un courant de « migritude », expriment le désir d'affirmation de leurs racines africaines de façon plus profonde que les autres. Le fait de ne pas vivre dans leur pays natal provoque des questionnements concernant leurs origines, car ils perçoivent (ou les autres leur font percevoir) qu'ils ne sont pas à leur place. La quête de l'identité est un des thèmes les plus importants abordés par Léonora Miano, dans le roman *Tels des astres éteints*, par exemple, où les personnages se trouvent confrontés à des situations d'échec, car il semble impossible de vivre pleinement l'identité africaine en dehors de l'Afrique, alors même que la vie en Afrique ne semble pas possible non plus. Les romans de Fatou Diome rendent compte également de l'insatisfaction dans laquelle les personnages se trouvent, qu'ils vivent en Afrique ou en Europe. Le « rêve européen » dont les personnages ne peuvent pas se détacher devient inévitablement un cauchemar.

⁶⁵¹ Laban Michel, *Moçambique*, « O colonialismo é condenado pelos males que causou, mas teve o mérito de mudar a face da vida africana permitindo à sua maneira uma abertura para o mundo exterior. A tradição africana também tem o seu lado bom e o seu lado mau. O ideal seria de escolher o aspecto positivo dos dois », *Encontro com Escritores* (Mozambique, Rencontre avec des Écrivains), III vol. Porto, Fundação António de Almeida, 1998 (p.975).

Néanmoins, les héroïnes de Fatou Diome semblent avoir trouvé une solution intermédiaire en réponse à la question identitaire. Elles ne veulent pas trancher, adoptant une position intermédiaire symbolisée par la couleur mauve, un leitmotiv qui traverse les romans de l'écrivaine sénégalaise. Dans *Le Ventre de l'Atlantique*, l'héroïne affirme : « Je préfère le mauve, cette couleur tempérée, mélange de la rouge chaleur africaine et du froid européen. Qu'est-ce qui fait la beauté du mauve ? Le bleu ou le rouge ? » (p. 254). Salie refuse de choisir entre l'Afrique et l'Europe, car elle se sent appartenir aux deux continents.

Pour Léonora Miano, l'identité des personnages est « frontalière », comme la sienne propre : « Mon identité [...], je la dis “frontalière”, je me tiens là où les mondes se rencontrent⁶⁵² ». Elle ne se définit pas par la géographie, mais au contraire révèle une façon de se situer dans un monde en perpétuelle évolution. Ainsi, les thèmes liés à l'émigration, l'histoire ou la mémoire contiennent une part importante de l'autobiographie des romancières.

La littérature africaine puise ainsi dans l'Histoire pour affirmer sa culture cosmopolite, selon la définition proposée par Abdala Júnior. Pour lui, la culture est « une construction historique qui s'est faite dans la dynamique des contacts entre des peuples de cultures différenciées⁶⁵³ ». C'est en partant de ce présupposé que l'on peut comprendre la littérature africaine dans toute son étendue, et la littérature féminine francophone ou lusophone de notre corpus en particulier.

Un point commun important entre les romans de ces auteures africaines est la déconstruction des stéréotypes, aussi bien en Europe qu'en Afrique. Les différents thèmes qui parcourent leurs fictions, comme l'identité et l'homosexualité, par exemple, rendent compte de la complexité de ces notions et les réactualisent, en les insérant dans une constante dialectique.

Les péripéties vécues par les personnages leur font comprendre l'existence d'un énorme fossé entre leurs attentes et la réalité. Il en est ainsi de l'émigration et du désenchantement vécu, lorsque les protagonistes se rendent compte qu'ils sont sur des chemins semés d'embûches. L'éloignement de leur pays, de la famille et des amis n'est pas une épreuve facile, et l'ardeur initiale est remplacée par un sentiment nostalgique éprouvé par celui qui a perdu irrémédiablement une partie importante de lui-même.

⁶⁵² Article daté du 06.12.2016, intitulé « Léonora Miano, Lettre indomptable », par Cécile Daumas, dans le site www.liberation.fr/livres, consulté le 13.03.2017.

⁶⁵³ Benjamin Abdala Júnior : « uma construção histórica que se fez na dinâmica dos contatos entre povos de culturas diferenciadas », *Fronteiras múltiplas : identidades plurais* (Frontières multiples : identités plurielles), São Paulo : SESC, 2002, p.21.

La déconstruction des idées préconçues donne lieu à la reconstruction de personnages nouveaux qui cherchent à s'adapter et à vivre leur identité en fonction de leurs idéaux sans se conformer aux exigences des traditions. Ce sont les personnages jeunes qui sont les mieux placés pour réfléchir à l'identité africaine actuelle. Ils doivent définir le concept d'africanité à l'heure actuelle et vivre en fonction de leurs convictions. Citons notamment le roman *Tels des astres éteints*, de Léonora Miano, dans lequel les trois protagonistes cherchent leur identité d'Africains, certes, mais avec la spécificité européenne, car il serait impossible de ne pas subir l'influence du continent dans lequel ils vivent : l'Europe. L'auteure emploie le terme « afropéen⁶⁵⁴ » lorsqu'elle fait allusion à cette génération d'Africains qui vivent en Europe et qui possèdent des caractéristiques des deux continents. Ce néologisme correspond à une réalité nouvelle, celle des Africains qui vivent en Europe à l'heure actuelle, à cheval entre deux mondes très différents, certes, mais pas incompatibles. La littérature féminine africaine contemporaine met en évidence cette « afropéanité » et poursuit une mission, celle de la reconstruction de l'identité des personnages hybrides, résultant du choc culturel entre le continent africain et l'Occident.

Cette hybridité afro-européenne est assumée par l'auteure Fatou Diome, qui affirme : « L'humanité. C'est là où j'habite. C'est ma carte d'identité la plus complète. Je veux abolir les frontières, les étiquettes et les tiroirs : littérature-féminine-francophone-africaine-subsaharienne-post-coloniale... Non. J'ai traversé les océans pour exploser les murs. Lire un auteur par et pour ses origines n'est que pure hérésie littéraire. Quand j'écris, je ne connais pas de Noirs, je ne connais pas d'Arabes, je ne connais pas de Blancs... Je connais les gens qui composent notre monde⁶⁵⁵ ».

De toute évidence, la littérature africaine féminine francophone et lusophone maintient le lien avec ses sources traditionnelles, tout en s'épanouissant à proposer de nouveaux questionnements en relation avec le monde contemporain. L'écriture féminine en quête d'identité explore les événements actuels et passés, et ébranle les normes masculines en déconstruisant les stéréotypes, apportant ainsi un essor original à la littérature africaine en

⁶⁵⁴ « Le terme "afropéen" cherche à décrire ces personnes d'ascendance subsaharienne ou caribéenne et de culture européenne : des individus qui mangent certes des plantains frits mais dont les particularismes ne sont pas tellement différents de ceux qu'on peut trouver dans les régions de France ». Ceci est un extrait de l'article de Camille Thomine, intitulé « Léonora Miano : "Il faut formuler le concept d'afropéanisme" », paru dans le magazine littéraire du 06.11.2013, consulté dans le site www.magazine-litteraire.com, le 18.06.2015.

⁶⁵⁵ Interview de Latifa Madani, intitulée « Fatou Diome. Je suis là pour gâcher le sommeil des puissants », parue le 07.08.2015, dans le site www.humanité.fr, consulté le 18.03.2017.

proposant de nouvelles voies, transformant les identités africaines traditionnelles en identités afropolitaines hybrides riches d'une culture aux sources multiples.

Sources

1. Biographie des auteures

Tanella Boni (1954)

Elle est née à Abidjan, en Côte d'Ivoire, en 1954. Après avoir fréquenté l'école et le lycée à Abidjan, elle suit des études littéraires à Paris. Son œuvre est très éclectique, car elle écrit de la poésie, des romans, des essais ainsi que des livres pour la jeunesse. Tanella Boni a été professeur de philosophie à Abidjan, mais elle vit à Paris à l'heure actuelle.

Véronique Tadjó (1955)

Née à Paris en 1955, de père ivoirien et mère française, Véronique Tadjó a grandi en Côte d'Ivoire, et a fait des études à Abidjan, jusqu'à l'obtention du diplôme de Maîtrise. Ensuite, elle soutient une thèse de doctorat à la Sorbonne, sur l'acculturation des Noirs à travers l'esclavage. L'écrivaine a voyagé en Afrique, en Amérique et en Europe. Elle est poète, romancière et peintre. On peut lire un certain nombre de ses ouvrages pour la jeunesse écrits et illustrés par elle-même.

Elle a enseigné à l'Université nationale de la Côte d'Ivoire jusqu'en 1993.

Actuellement elle habite à Londres.

Véronique Tadjó a écrit des romans, des poèmes et des livres pour la jeunesse. Ses œuvres ont beaucoup de succès et on peut les trouver traduites en plusieurs langues. Elle puise son inspiration dans les thèmes actuels qui agitent le continent africain, comme les guerres (qui est le thème du roman *L'Ombre d'Imana, Voyages jusqu'au bout du Rwanda*) et les mythes traditionnels, comme celui de la reine Pokou.

Fatou Diome (1968)

Fatou Diome est née dans l'île de Niodior, au Sénégal, en 1968. Elle a été élevée par sa grand-mère. Elle est sortie de son village lorsqu'elle était encore adolescente, pour étudier. C'est aussi à cette époque qu'elle a commencé à écrire.

À l'âge de 22 ans, elle a épousé un Français et l'a suivi en France pour vivre avec lui, mais a divorcé deux ans plus tard. En 1994, elle s'installe en Alsace et poursuit ses études à l'université de Strasbourg. À l'heure actuelle, elle y vit toujours, n'ayant pas, pour autant, coupé les liens avec son pays natal.

Dans une interview avec Philippe Chauveau, sur Web TV Culture, elle révèle qu'elle maintient le contact avec sa famille et son village au Sénégal⁶⁵⁶.

Calixthe Beyala (1960)

Calixthe Beyala est née au Cameroun en 1960 dans une famille nombreuse et a été élevée par une de ses sœurs. À l'âge de dix-sept ans, elle part en France, où elle obtient le baccalauréat et suit des études de gestion et de lettres.

Ses œuvres ont provoqué des critiques pas toujours favorables, comme on a pu le lire dans un périodique : « Le cas : une quarantaine de passages, pas moins, dans *Le Petit Prince de Belleville* (Albin Michel, 1992), Calixthe Beyala s'est beaucoup inspiré de Howard Buten [...]. En mai 1996, le tribunal de grande instance de Paris a jugé qu'il y avait « *contrefaçon partielle* ». Reconnaisant ses torts, la plagiaire n'avait pas fait appel »⁶⁵⁷.

Néanmoins, son talent a été reconnu, puisqu'elle a obtenu divers prix pour son œuvre littéraire et a été consacrée Chevalier des arts et des lettres.

Actuellement, elle réside à Paris.

⁶⁵⁶ Web TV Culture (visionné le 14 octobre 2011).

⁶⁵⁷ Article paru dans www.lefigaro.fr sous la rubrique « Livres », ayant pour titre : « Marc Levy, Alain Minc, Calixthe Beyala devant la justice » (consulté en ligne le 02.10.2013).

Léonora Miano (1973)

Léonora Miano est née à Douala, au Cameroun, en 1973. En 1991 elle est partie en France pour faire des études universitaires. Elle a écrit de nombreux romans, témoignant de son engagement pour la cause de tous ceux qui ont quitté leurs pays, surtout dans des conditions traumatisantes, comme les esclaves. Dans cette optique, elle a écrit un répertoire de chansons en français, intitulé Sankofa Cry, évoquant les émotions des esclaves déportés pendant la Traite transatlantique.

Son engagement se traduit également par le fait qu'elle soit présidente de l'association culturelle « Mahogany ».

Cette association a été créée en 2010 à Paris et propose des rencontres littéraires et culturelles des peuples subsahariens et afro-descendants, afin de mieux comprendre et valoriser ces populations et leur aider à mieux supporter leurs blessures.

Paulina Chiziane (1955)

Paulina Chiziane est née en 1955, au sud du Mozambique, d'une famille de religion protestante. Elle a commencé des études de linguistique à l'université Eduardo Mondlane, à Maputo, capitale du Mozambique, mais ne les a pas terminées.

Très jeune, elle a été membre du Front de libération du Mozambique (FRELIMO). Elle a travaillé pour la Croix-Rouge, pendant la période de la guerre. Et depuis juillet 2010, elle est Ambassadrice pour la paix, en Afrique, désignée par l'Union Africaine.

Son activité littéraire a commencé en 1984. Elle est la première romancière mozambicaine.

Actuellement, elle vit au Mozambique.

Ngonguita Diogo (1963)

Ngonguita Diogo est le pseudonyme d'Etelvina da Conceição Alfredo Diogo. Elle est née en Ndalatando (Angola), en 1963. Elle est formée en Administration.

Sa carrière littéraire a débuté par des poèmes, publiés dans des journaux locaux de Luanda, comme le *Jornal de Angola*, ou le journal *Independente*. C'est seulement plus tard qu'elle a commencé à écrire des romans et des histoires pour la jeunesse.

Elle soutient son pays et les personnes défavorisées, comme les enfants et les personnes handicapées ; ainsi, les bénéfices de la vente du livre pour la jeunesse, *A minha Baratinha*, sont versés à l'association « Onjoi Yatelin Siwa », comme on peut le lire sur un site angolais⁶⁵⁸. Ceci est une preuve de son double engagement pour la bonne marche de la nation. En effet, l'auteure s'investit dans la formation des citoyens, en transmettant des messages de bonne conduite, à travers ses histoires, et aide financièrement ceux qui en ont le plus besoin. Actuellement elle vit à Luanda, en Angola.

Lueji Dharma (1977)

Lueji Dharma est le pseudonyme de Cristina Câmara, née en 1977, dans la région de la Lunda Nord, en Angola. Son origine est portugaise, de par son père, né dans l'île de Madère, et angolaise, par sa mère. À l'âge de sept ans, elle va vivre à Madère, où elle reste jusqu'à l'âge de dix-huit ans. Le désir de poursuivre des études d'architecte-paysagiste la conduit à Lisbonne, où elle suit également une formation en histoire et géographie.

Elle a été influencée par de nombreux écrivains, aussi bien européens qu'africains, notamment par l'écrivain angolais Pepetela et, en particulier, par un de ses romans⁶⁵⁹.

Son pseudonyme est composé du nom de la reine Lueji (qui a régné dans la région de la Lunda, en Angola), et « dharma », qui signifie : « loi universelle de la nature qui s'exprime dans chaque être individuel (devoir moral) aussi bien dans le cosmos par son mouvement cyclique et régulier ». (C'est une des principales notions de l'hindouisme, du bouddhisme et du jaïnisme)⁶⁶⁰.

⁶⁵⁸ www.portalangop.co.ao, le 07.06.2012 (consulté en ligne le 31.07.2012).

⁶⁵⁹ Pepetela, *Lueji, o nascimento de um império*, Lisboa, Dom Quixote, 1990. Dans le site www.portalangop.co.ao ayant pour titre « La prose poétique de Lueji Dharma sur le marché », on peut lire : « Lueji Dharma a affirmé qu'elle a été influencée par Pepetela » (article datant du 25.08.2009, en portugais, traduit librement par nous-même, consulté le 15.02.2013).

⁶⁶⁰ Selon la définition du Dictionnaire Larousse de la langue française.

L'écrivaine vit en Angola depuis l'année 2006. Elle fait partie d'un mouvement appelé « Lev'arte⁶⁶¹ », né en 2006, dont le but est de transmettre l'art sous ses différentes formes à un public de plus en plus large.

Djaimilia Pereira de Almeida (1982)

Djaimilia Pereira de Almeida est née en 1982 en Angola, de père portugais et de mère angolaise. Elle vit au Portugal depuis l'âge de trois ans. Après avoir terminé sa thèse de littérature à l'université de Lisbonne en 2012, l'auteure s'est adonnée à sa passion pour l'écriture.

En 2013, elle a lancé la revue *Forma de vida*⁶⁶² (Forme de vie) avec Humberto Brito, qu'ils ont dirigé jusqu'à 2016. Elle a publié des articles dans des revues *Buala*, *Observador* (Observateur), entre autres. Elle est une des collaboratrices de la revue *Pessoa*⁶⁶³ pour laquelle elle rédige des articles mensuels.

En 2015 l'écrivaine publie son premier roman *Esse cabelo*.

⁶⁶¹ Ce mot serait le résultat de l'agglutination de deux paradigmes « leva » et « arte », que l'on pourrait traduire en français par « porte » (forme du verbe porter) et « art ».

⁶⁶² Revue de littérature de l'Université de Lisbonne.

⁶⁶³ Cette revue digitale a été créée en 2010 au Brésil et ses collaborateurs sont issus de tous les pays de langue portugaise.

2. Sites

www.rfi.fr/africa

C'est un site qui donne des informations sur les événements en Afrique sur des sujets très variés, sur la politique, la culture, etc. On peut se renseigner en lisant des articles, ou en écoutant des interviews avec des personnalités, notamment des écrivaines de notre corpus.

www.aflit.arts.uwa.edu.au

Il s'agit d'un site créé par Jean-Marie Volet, en 1995. L'auteur a été chargé de recherches à l'université (University of Western Australia). Ce site est dédié à la littérature féminine africaine francophone, lusophone et anglophone. On y trouve des suggestions de lectures d'œuvres féminines africaines anciennes ou contemporaines, des comptes rendus, ainsi que des interviews. C'est un outil très précieux, régulièrement mis à jour et acceptant aussi des suggestions de la part de tous ceux que la littérature féminine africaine intéresse.

www.croqueurdeson.fr

Dans ce site, on peut voir une interview de Hoka Claude Gouin auprès de Fatou Diome, dans laquelle elle commente le roman *Inassouvies, nos vies*. Elle manifeste son étonnement par rapport aux pays européens, notamment la France, où elle vit, par le fait de rassembler les personnes âgées dans des maisons de retraite, alors que ces personnes représentent une richesse et une connaissance très importante pour la jeunesse. Elle part du principe que la société ne devrait pas isoler les personnes du troisième âge, car ce sont des trésors qui se perdent. Les personnes âgées pourraient transmettre leurs expériences et leurs connaissances et tout le monde y gagnerait.

www.radiospirale.org

On peut écouter, dans ce site d'une radio du Montréal, des interviews de Fatou Diome. Elle y parle de son parcours, et de l'exil qu'elle a vécu, à l'intérieur de son île natale depuis le moment où elle vivait au Sénégal jusqu'à son arrivée en France. Elle répond aux questions sur ses œuvres, de quelle façon elle les a écrites, et où elle a puisé son inspiration. Elle y évoque le rôle important que sa grand-mère et son grand-père ont eu dans son éducation. Elle évoque

la solitude de la vie actuelle dans les vies, surtout dans les villes occidentales. Elle parle de l'universalité de la littérature, et des divers auteurs qui l'ont influencée, indépendamment de leur lieu de naissance, comme Hemingway, par exemple.

www.librairiedialogues.fr

Dans ce site, on peut lire des articles sur la littérature et des manifestations ayant un lien avec des sujets littéraires. On peut également écouter plusieurs interviews auprès de Fatou Diome.

www.abolition.fr

Il s'agit d'un site qui contient des articles de faits divers dans le monde, où les coupables présumés sont condamnés à la mort. Son objectif, comme le nom l'indique, est l'abolition de la peine de mort dans tous les pays du monde.

www.youtube.com

Dans ce site, on peut écouter des interviews d'auteurs, qui parlent de leurs vies et de leurs œuvres, comme Fatou Diome, Véronique Tadjo, ou Leonora Miano, entre autres.

Blogs et réseaux sociaux

Actuellement, la littérature bénéficie des nouvelles technologies qui facilitent la communication et la diffusion des œuvres.

Nous pouvons citer le blog : www.aeppea.wordpress.com, qui est dédié à la littérature angolaise et portugaise, mais aussi à la culture de ces deux pays en général.

Certaines écrivaines possèdent également leur blog, qui leur permet de donner à connaître leur œuvre à un public intéressé et d'établir un dialogue avec des amateurs de l'art littéraire. Lueji Dharma et Ngonguita Diogo utilisent ce moyen de communication et de diffusion. Le blog de Lueji Dharma porte le même nom que le pseudonyme de l'écrivaine.

Un autre moyen moderne de communication entre les écrivains et le public est « Facebook » ou « LinkedIn ». C'est encore un moyen d'auto-promotion, car l'écrivain n'a pas besoin d'une tierce personne pour présenter son œuvre. Il peut s'avérer pratique pour communiquer avec l'artiste sans avoir besoin de connaître son adresse électronique. Les écrivaines que nous étudions sont inscrites dans le réseau « Facebook ».

Quelques sites permettent de télécharger gratuitement des livres, pour le bonheur de tous ceux qui ne disposent pas de moyens financiers pour les acheter.

On peut citer www.bibliboom.com, dans lequel on peut écouter des contes traditionnels africains, mais aussi de nombreuses œuvres littéraires de genres divers.

Le site www.bubok.pt a publié des livres de Lueji Dharma : *Uma história de amor à procura de um final feliz* et *Aldeia de Deus Tchehunda Tcha Nzambi*.

3. Radios

Les radios représentent aussi un moyen plus démocratique pour la diffusion de la littérature que l'achat de livres. C'est ainsi que la culture et les œuvres les plus récentes arrivent plus facilement à la connaissance du public et aussi à moindre coût. On peut citer « France Culture », qui transmet des conférences sur des sujets politiques, philosophiques, littéraires ou autres.

« A voz da América », « Radio Ecclesia », qui diffusent, entre autres sujets, des interviews d'auteurs, qui s'expriment sur leurs travaux. Dans « Radio Ecclesia », on peut écouter une interview dans laquelle Ngonguita Diogo présente un de ses romans *No Mbinda o ouro é sangue*.

4. Interviewes

Nous avons demandé à **Ngonguita Diogo** de donner son avis sur la place de la littérature en Angola à l'heure actuelle. Voici notre échange de courrier électronique :

Ngonguita,

J'espère que votre travail d'écrivaine avance. Suite à la thèse sur la littérature africaine féminine que je suis en train d'écrire, je voudrais vous poser quelques questions, si vous le voulez bien :

1- Est-ce que vous associez la lutte idéologique et l'écriture ?

2- Quel est le pouvoir que vous reconnaissez à la littérature (si vous pensez que la littérature a un certain pouvoir) ? Pour l'instant, je n'ai pas d'autres questions, mais si vous voulez faire quelques commentaires au sujet de vos romans et de vos objectifs, vous pouvez le faire bien sûr ! Sincères salutations ».

Et voici sa réponse :

Étant née dans un pays en guerre, j'ai appris très tôt à connaître la force de cette lutte à partir de poésies révolutionnaires. L'écriture était un élément clé, l'objectif fondamental de notre lutte était de changer la conscience des hommes. Dans la pratique cela s'est fait par la poésie, par des proverbes, par des chroniques et par des discussions en tout genre, parallèlement à la lutte armée.

En tant que femme, je fais partie des forces les plus opprimées et paralysées de la société africaine et dans ce sens la lutte était encore plus difficile. Nos histoires écrites rapportent souvent des faits qui traduisent l'angoisse et l'injustice, car en dépit de l'émancipation des femmes, il y a encore des préjugés, même dans le domaine littéraire. La littérature a le pouvoir, bien que limitée, d'atteindre les consciences.

(Nasci num País em guerra, aprendi muito cedo a conhecer a força dessa luta a partir de poesias revolucionárias, aulas políticas e todo o tipo de ideologias. A escrita foi um dos elementos fundamentais para o alargamento de influências, o objectivo fundamental da nossa luta consistia na alteração da consciência dos homens, nesse capítulo a luta era conduzida sem grandes esforços físicos, contudo, de grande envergadura intelectual e espiritual, na prática traduziu-se em poesias, provérbios, crónicas e todo o tipo de discursões populares, debates, criticas e atitudes, independente da luta de armas.

Como mulher, fazendo parte das forças mais oprimidas e paralisadas da sociedade africana, tanto pelos preceitos religiosos, como pelas normas, costumes e usos patriarcais, a luta foi ainda maior, as nossas histórias escritas trazem na maior parte das vezes, factos que traduzem angustias, vivências injustas e muita luta ideológica para socializar de forma gradual as nossas conquistas, pois, apesar da emancipação da mulher, ainda subsistem alguns preconceitos, até mesmo no campo literário.

A literatura tem poder, apesar de limitado com a inclusão de novas tecnologias ficcionistas que inibem a vontade de ler, porém, conserva ainda uma força capaz de alcançar todas as consciências).

Dans l'objectif d'atteindre le public et de faire bouger l'opinion, l'auteure semble suivre la voie d'un autre auteur angolais contemporain, **Pepetela**. C'est pour cette raison que nous joignons une interview que nous lui avons faite lors de notre travail de Master.

Dans un échange de courrier électronique, nous avons demandé à Pepetela s'il pensait que l'écriture pouvait avoir un rapport avec la lutte et sur le pouvoir de la littérature, en général.

Il nous a livré sa conception de littérature en rapport avec un engagement. Selon lui, les luttes n'ont jamais cessé d'exister. Et pour lui, le but de la littérature serait de provoquer l'émotion chez le public.

Une autre auteure à qui nous avons posé quelques questions a été la Mozambicaine **Paulina Chiziane**. Nous avons voulu connaître ses motivations et ses modèles littéraires. Voici ses réponses à nos questions :

J'écris par plaisir. L'écriture est un espace d'évasion, un espace de liberté. Dans le livre je dessine un monde différent du réel, du quotidien. J'y trouve un espace pour libérer toutes sortes d'émotions qui parcourent mon monde intérieur.

Tout d'abord j'écris pour moi et c'est après que je pense au lecteur. J'ai toujours deux versions : la version de l'auteure et la version du public, c'est-à-dire, celle qui sera publiée. Dernièrement j'ai aidé d'autres personnes à exprimer leurs sentiments. J'ai déjà deux livres publiés en forme de co-auteurs, afin de donner à l'autre la possibilité de s'exprimer et de sortir de l'anonymat.

Au début mes modèles étaient des Portugais et des Brésiliens : la première a été Florbela Espanca, poète portugaise que j'ai découverte à l'école ; en ce qui concerne les Brésiliens, je citerai Jorge Amado et Vinicius de Moraes.

(Escrevo porque gosto. A escrita é um espaço de evasao, um espaço de liberdade. No livro, desenho um mundo diferente do real, do quotidiano. Encontro um espaço para libertar todo o tipo de emoções que correm no meu mundo interior.

Em primeiro lugar escrevo para mim e só depois penso no leitor. Tenho sempre duas versões: a versão da autora e a versão do público, isto é, aquela que vai publicada. Nos últimos tempos, tenho ajudado outras pessoas a expressar os seus sentimentos. Já tenho 2 livros publicados em forma de co-autoria, só para dar ao outro a oportunidade de expressar-se e sair do anonimato.

No principio, os modelos eram portugueses e brasileiros: O primeiro foi a Florbela Espanca, poeta portuguesa a partir da escola; do Brasil foram o Jorge Amado e Vinicius de Moraes).

L'écrivaine angolaise **Lueji Dharma** a aussi répondu à nos questions. Elle a exprimé ainsi ses motivations concernant l'écriture :

J'ai commencé à écrire depuis ma jeunesse, car je ressentais la nécessité d'exprimer mes sentiments, mes pensées et je voulais découvrir ma place dans le monde et savoir ce qu'est le monde. Dans le fond, l'acte d'écrire est une manière d'organiser et d'exprimer les sentiments et les émotions que les bonnes et les mauvaises expériences nous apportent. Le fait d'écrire est également une manière de dénoncer ce que je considère comme injuste aussi bien dans les relations individuelles que sociales. Et dans ce procès de dénonciation, j'imagine un monde nouveau.

J'écris tout d'abord pour moi et pour mes amis intimes avec lesquels je partage et je discute sur les fictions. Les dialogues et les sentiments des personnes face à chaque situation et à chaque personnage alimentent mon écriture qui se développe en fonction des premières

vréactions de mon entourage. Je pense qu'il s'agit d'une écriture interactive. Jusqu'à la fin je ne pense pas aux futurs lecteurs. D'une façon générale je crois que le livre m'appartient jusqu'à sa publication et après le destin l'entraînera jusqu'à ceux qui en ont besoin. Chaque livre qui entre dans notre vie a, d'une façon générale, pour objectif de nous faire avancer sans avoir à passer par les mêmes expériences, ou alors il nous prépare à les vivre plus facilement. Et je souhaite surtout que chaque livre puisse être une source d'inspiration qui permette au lecteur de se découvrir et de vivre une vie de développement spirituel où l'amour soit le dénominateur commun.

Un écrivain que j'apprécie à cause de sa création artistique est Pepetela. Il m'a beaucoup marquée parce qu'il présente l'Afrique et les Africains de façon authentique. Sa rébellion a été impressionnante dans le choix de ses personnages qui diffèrent des modèles et des comportements européens, considérés jusque-là comme appartenant à la norme esthétique. Lueji, o Nascimento de Um Império (en français, Lueji, Naissance d'Un Empire) a été le premier roman africain que j'ai lu et cela a été la première expérience que j'ai eu avec la tradition africaine. Cela a été la première fois que j'ai eu l'occasion de voyager à travers les paysages africains dans les temps ancestraux et dans la modernité sans l'idée de l'esclavage et de l'infériorité raciale. C'est une fiction qui m'a permis d'aimer Mamma Afrika et l'Angola avec leurs spécificités historiques et qui m'a amenée à assumer mon identité africaine, spécialement celle de la région de la Lunda (où je suis née). Aujourd'hui je suis née de nouveau sous la forme de Lueji Dharma et je le dois à Pepetela, comme c'est évident. Voilà comment Pepetela et sa reine Lueji de la Lunda ont changé ma vie à jamais.

(Escrevo desde muito cedo como necessidade de expressar o que sinto, o que penso e descobrir quem sou neste mundo e o que é o mundo. No fundo o acto da escrita é primeiro uma forma de organizar e expressar os sentimentos e as emoções que o mundo me proporciona na forma de experiências boas e más. Mas mais ultimamente é também uma forma de denunciar o que considero injusto ao nível das relações individuais e sociais. E neste processo de denúncia aproveito para imaginar um novo mundo e “um novo rumo” e “novos seres”.

O processo da escrita é inequivocamente numa primeira fase escrito para mim e amigos íntimos com quem vou partilhando e discutindo toda a construção. O diálogo e o sentir das

peças a cada situação e personagem alimentam a minha escrita que vai desenrolando em função destas primeiras reacções. Penso que é um processo de escrita interactiva.

Após terminar, partilho sem pensar quem serão os leitores. Normalmente acredito que o livro é meu até o publicar, a partir daí o destino tratará de o fazer chegar às mãos de quem necessita ler aquelas palavras. Todos os livros que entram na nossa vida têm, em geral, o objectivo de nos fazer avançar algumas etapas do jogo sem passar pelas mesmas experiências ou se tiver que passar, munidos de mais conhecimento. E acima de tudo espero que cada livro seja uma fonte de inspiração que leve cada leitor a redescobrir-se e a viver uma vida de desenvolvimento espiritual onde o amor é o denominador comum.

Um escritor que aprecio pela criação artística ao nível literário é Pepetela. Ele marcou-me muito porque foi autêntico na forma de representar África e os africanos. A sua rebeldia foi suprema no assumir de personagens distantes dos modelos e comportamentos europeus, até então considerados o padrão da estética. «Lueji o Renascimento de um Império» marcou a minha vida porque foi o primeiro livro africano que li e a primeira experiência que tive com a tradição africana. Primeira vez que pude viajar nas paisagens africanas em tempos ancestrais e na modernidade sem o preconceito da escravatura e da inferioridade racial. É um livro que me fez amar a matriz africana e a mátria angolana nas suas especificidades históricas, e que me levou a assumir a minha identidade africana em especial a das Lundas (onde nasci). Se hoje em dia renasci Lueji Dharma devo-o como é óbvio a Pepetela. Esta é a forma como ele e sua Rainha Lueji das Lundas mudaram a minha vida).

Bibliographie

1. Le Corpus

Beyala Calixthe, *C'est le soleil qui m'a brûlée*, Paris, J'ai lu, 1987.

Beyala Calixthe, *Femme nue femme noire*, Paris, Le Livre de Poche, 2003.

Boni Tanella, *Les nègres n'iront jamais au paradis*, Paris, Éditions du Rocher, 2006.

Chiziane Paulina, *Niketche : Uma história de Poligamia* (Niketche : Une Histoire de Polygamie), Lisboa, Caminho, 2000.

Chiziane Paulina, *O sétimo juramento* (Le septième serment), Lisboa, Caminho, 2000.

Chiziane Paulina, *Ventos do Apocalipse* (Vents de l'Apocalypse), Lisboa, Caminho, 1999.

Dharma Lueji, *Aldeia de Deus : tchehunda tcha Nzambi* (Village de Dieu : tchehunda tcha Nzambi), Luanda, Editora Lueji Dharma, 2011.

Diogo Ngonguita, *Acudam Maria do Rangel* (Aidez Maria du Rangel), Lisboa, Editora Blank, 2013.

Diogo Ngonguita, *No Mbinda o ouro é sangue* (Au Mbinda l'or est du sang), Lisboa, Chiado Editora, 2010.

Diogo Ngonguita, *Sinay* (en français, *Sinai*), Luanda, Atlântica Editora, 2011.

Diome Fatou, *Inassouvies, nos vies*, Paris, Éditions Flammarion, 2008.

Diome Fatou, *Kétala*, Paris, Éditions Carrière et Éditions Flammarion, 2006.

Diome Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière, 2003.

Miano Léonora, *La saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013.

Miano Léonora, *Tels des astres éteints*, Paris, Pocket, 2008.

Pereira de Almeida Djaimilia, *Esse cabelo* (Ces cheveux), Alfragide, Teorema, 2015.

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

Tadjo Véronique, *L'ombre d'Imana : voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Paris, Actes Sud, 2000.

Tadjo Véronique, *Loin de mon père*, Paris, Actes Sud, 2010.

Tadjo Véronique, *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice*, Paris, Actes Sud, 2004.

2. Romans cités

Achebe Chinua, *Le monde s'effondre*, Paris, Présence Africaine, 1966, traduit de l'anglais *Things fall apart*, London, William Heinemann Ltd. 1958.

Aragon Louis, *Les cloches de Bâle*, Paris, Gallimard, 1969.

Bâ Mariama, *Une si longue lettre*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1979.

Balzac Honoré, *Peau de Chagrin*, Paris, Charpentier, Libraire-Éditeur, 1839.

Barrière Loïc, *Le voyage clandestin*, Paris, Seuil Jeunesse, 1998.

Constant Paule, *Des chauves-souris, des singes et des hommes*, Paris, Gallimard, 2016.

Diop Boubacar Boris, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock, 1999.

Duras Marguerite, *L'Amant*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.

Figueiredo Isabela, *Caderno de Memórias coloniais* (en français, Cahier de Mémoires coloniales), Alfragide, Caminho, 2015.

Kalidâsâ, *Saccountala*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1884.

Kayitesi Annick, *Nous existons encore*, Paris, Michel Lafon, 2004.

Loti Pierre, *Aziyadé*, Paris, Presses Pocket, 1988.

Miano Léonora, *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2008.

Neto Agostinho, *Poésie Complète*, Paris, Éditions Alexandrines, 2014.

Neto Agostinho, *Sagrada Esperança* (Espérance sacrée), Luanda, União Escritores Angolanos, 1977.

Nganang Patrice, Louis-Philippe Dallembert, Raharimanana et al. « La terre du café. Lettre à mon grand-père à propos de la France qui ment », in *Dernières nouvelles du colonialisme*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'Ailleurs, 2006.

Ngozi Adichie Chimamanda, *Americanah*, Paris, Gallimard, 2015.

Pepetela, *L'esprit des eaux*, Paris, Actes Sud, 1995.

Pepetela, *Lueji, O Nascimento de um Império* (Lueji, naissance d'un empire), Alfragide, Dom Quixote, 1990.

Radiguet Raymond, *Le diable au corps*, Paris, Grasset, 1986.

Sade, *Justine ou Les Malheurs de la Vertu*, Paris, Imprimerie de Félix Malteste et C^{ie}, 1836, p.17, 18 (livre numérique Gallica).

Sade, *La Philosophie dans le boudoir, ou Les Instituteurs immoraux*, La Bibliothèque électronique du Québec, Collection Libertinage, Volume 6, version 1.0.

Sartre Jean-Paul, *Huis clos*, Paris, Folio Gallimard, n° 807, 1972.

Sembène Ousmane, *Les bouts de bois de Dieu*, Paris, Pocket, 2013.

Tadjo Véronique, *Ayanda la petite fille qui ne voulait pas grandir*, Paris, Actes Sud Junior, 2007.

Tamsir Djibril, *Soundjata ou l'épopée mandingue*, Paris, Présence Africaine, 1960.

Tanesse Gerald, *Pas de Citron S'Il Vous Plaît*, Saint-Denis, Publibook, 2005.

Traoré Abibatou, *Sidagamie*, Paris, Présence Africaine, 2000.

Wangari Maathai, *Celle qui plante les arbres*, Paris, Éditions Éloïse d'Ormesson, 2007.

3. Ouvrages critiques

Abadie Pascale, *Vers de nouveaux horizons dans la littérature féminine d'Afrique subsaharienne : de Mariama Bâ à nos jours*, thèse présentée à l'Université de Cincinnati, en 2005.

Ardant Philippe, « Le néo-colonialisme : thème, mythe et réalité », in *Revue française de science politique*, Année 1965-Volume 15, n° 5.

Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen, *Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London/ New York, Routledge, « New Accents », 1989.

Ashcroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Helen, *L'Empire nous répond : Théorie et pratique des littératures postcoloniales*, Presses Universitaires de Bordeaux, 2012.

Ashroft Bill, Griffiths Gareth, Tiffin Hellen, *The Empires Writes back: Theory and Practise in Post-Colonial Literature*, London, New York: Routledge, 1989.

Assayag Jackie, « Neil Lazarus, ed, *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies* », in *L'Homme*, 182/ avril-juin 2007.

Assiba d'Almeida Irène, *Francophone African women writers: Destroying the emptiness of silence*, Gainesville, University Press of Florida, 1994.

Bhabha Homi K, *The Location of Culture*, London, Routledge, 2004.

Bachelard Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la nature*, Paris, José Corti, 1942.

Badinter Elisabeth, *XY De l'identité masculine*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1992.

Bakhtin Mikhaïl, *Questões de literatura e estética : a teoria do romance*, (en français, Des questions de littérature et d'esthétique : la théorie du roman), 5 edição. Trad. Aurora F. Bernardini et al. São Paulo, Annablume, HUCITEC, 2002.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique de la création verbale*, Paris, Éditions Gallimard, 1984.

Bakhtine Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, NRF. Éditions Gallimard, pour la traduction française, 1978.

Bamisile Adetunji Sunday, *Questões de género e da escrita no feminino na literatura africana contemporânea e da diáspora africana* (en français, Questions de genre et d'écriture au féminin dans la littérature africaine contemporaine et de la diaspora africaine), Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, 2012.

Barthes Roland, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 2002, tome III.

Barthes Roland, « L'effet de réel », in : *Communications*, 11, 1968.

Baudoin Mubesala Lanza, *La religion traditionnelle africaine : permanences et mutations*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Békro Viviane, *Littérature féminine ivoirienne - une écriture plurielle*, Paris, Éditions L'Harmattan, 2013.

Belinga Samuel Martin Eno, *Comprendre la littérature orale africaine*, Paris, Édition Saint-Paul, 1978.

Benjamin Abdala Júnior, *Fronteiras múltiplas : identidades plurais* (en français, Frontières multiples : identités plurielles), São Paulo : SESC, 2002.

Benjamin Walter, *Obras escolhidas, Magia e técnica, arte e política* (en français, Œuvres choisies, Magie et technique, art et politique), Traduction par Sérgio Paulo Rouanet, 7^e édition, São Paulo, Brasiliense, 1994.

Boehmer Elleke, « Écriture postcoloniale et terreur », in *revue-littérature* 2/2009 (n°154).

Boehmer Elleke, *Colonial & Postcolonial Literature, Migrant Metaphors*, Oxford University Press, 1995.

Boni Tanella, « Vivre, apprendre et comprendre », in *Notre Librairie*, 144, avril-juin, 2001, p.6, consulté en ligne le 23.11.2013.

Bosi Alfredo, *Literatura e resistência* (en français, Littérature et résistance), São Paulo, Companhia das Letras, 2002.

Bouda Etemad, *La Possession du monde. Poids et mesures de la colonisation*, Bruxelles : Complexes, 2000.

Bourdieu Pierre, « La domination masculine », in : *Actes de la recherche en sciences sociales*, Vol.84, septembre 1980.

Boustani Carmen, *Oralité et gestualité, la différence homme/femme dans le roman francophone*, Paris, Éditions Karthala, 2009.

Brahimi Denise et Trevarthen Anne, *Les femmes dans la littérature africaine*, Paris, Éditions Karthala et Abidjan, CEDA, 1998.

Bris Michel et J. Rouaud, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

Brohm Jean-Marie, *Figures de la mort, Perspectives critiques*, Paris, Beauchesne, 2008.

Broqua Christophe et Eboko Fred, « La fabrique des identités sexuelles », in *Autrepart*, n°49, 2009/1.

Brunel Pierre et Chevrel Yves, *Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F., 1989.

Byrd Ayana, Tharps Lori, *Hair Story: Untangling the Roots of Black Hair in America*, New York, St Martin's Griffin, 2002.

Carrier Hervé, *Lexique de la culture, Pour l'analyse culturelle et l'inculturation*, Paris, Desclée, 1992.

Cazenave Odile, *Femmes rebelles : Naissance d'un nouveau roman africain au féminin*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Célis Raphaël, *Littérature et musique*, Bruxelles, Facultés universitaires Saint-Louis, Boulevard du Jardin Botanique, 43, 1982.

Cezerilo Luís, *Cultura e estratificação na sociedade tradicional africana*, (en français, Culture et stratification dans la société traditionnelle africaine), Maputo, Imprensa Universitária Eduardo Mondlane, 2002.

Chambers Ross, *Mélancolie et opposition, Les débuts du modernisme en France*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

Chemain-Degrange Arlette, *Émancipation féminine et roman africain*, Dakar, Abidjan, Lomé, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1980.

Chevrier Jacques, *Littérature nègre*, Paris, Armand Collin, 1999.

Chevrier Jacques, *Littératures d'Afrique Noire de langue française*, Paris, Nathan Université, 1999.

Chevrier Jacques, *Littératures Francophones d'Afrique noire*, Aix-en-Provence, Edisud, 2006.

Cixous Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Éditions Galilée, 2010.

Coccia Emanuele, *La Vie des plantes*, Paris, Bibliothèque Rivages, 2016.

Coquio Catherine, Kalisky Aurélia, *L'enfant et le génocide-témoignages sur l'enfance pendant la shoah*, Paris, Robert Laffont, 2007.

- Cornevin Robert, *Littératures d'Afrique noire de langue française*, Paris, PUF, 1976.
- Couto Mia, *E se Obama fosse africano ? e outras interinvenções*, (Et si Obama était Africain ? Et d'autres interinterventions), Lisboa, Caminho, 2009.
- Cremonese Laura, *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*, Paris, Didier Érudition, 1997.
- Crépault Claude, Lévy Joseph Josy, *Nouvelles perspectives en sexanalyse*, Presse de l'Université du Québec, 2005.
- Cristóvão Fernando, *Da Lusitanidade à Lusofonia* (De la Lusitanité à la Lusophonie), Lisboa, Almedina, 2008.
- Cysne Maurício, Amador Teresa, *Direito do ambiente e Redacção Normativa: teoria e prática nos países lusófonos*, (Droit de l'environnement et Rédaction Normative : théorie et pratique dans les pays lusophones), Gland, UICN, 2000.
- Dagnini Jérémie Kroubo, *Musiques noires. L'Histoire d'une résistance sonore*, Rosières en Haye, Camion Blanc, 2016.
- Dantas, Luciana Neuma Silva Muniz Meira, *Identidade da Mulher Moçambicana nas obras de Noémia de Sousa e Paulina Chiziane* (Identité de la Femme Mozambicaine dans les œuvres de Noémia de Sousa et Paulina Chiziane), Mémoire de Master présenté à l'Université de Paraíba, Campina Grande, 2011.
- David Debora : *O desencanto utópico ou o juízo final : um estudo comparado entre A costa dos murmúrios, de Lídia Jorge e Ventos do Apocalipse, de Paulina Chiziane* (Le désenchantement utopique ou le jugement dernier : une étude comparée entre La côte des murmures, de Lídia Jorge et Vents de l'Apocalypse, de Paulina Chiziane). Thèse présentée à l'Université de São Paulo, Brésil, en 2010.
- De Barros Maria Nazareth Alvim, *As Deusas, as Bruxas e a Igreja : séculos de perseguição*, (en français, Les Déesses, les Sorcières et l'Eglise : des siècles de chasse) Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos, 2001.
- De Benoist, Joseph-Roger, *Les Anneaux de la Mémoire*, « Gorée, l'île mémoire », Nantes, Europe, Afrique, Amériques, CIM, Corderie royale, Château des Ducs de Bretagne, Nantes, Catalogue d'exposition, 5 décembre 1992-29 mai 1994.
- Delphy Christine, « Théories du patriarcat », in Hirata Helena & alii (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000 (2^e édition augmentée, 2004).
- De Rachewiltz Boris, *Black Eros*, London, Alten and Unwin, 1964.
- De Saussure Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Grande Bibliothèque Payot, livre en format électronique.
- Diel Paul, *Le symbolisme dans la Bible*, Paris, Éditions Payot & Rivage, 2002.
- Diop Abdoulaye-Bara, *La famille wolof : tradition et changement*, Paris, Karthala, 2012.

Diop Papa Samba, « Le roman francophone subsaharien des années 2000. Les cadets de la post-indépendance » in *Notre librairie. Revue des littératures d'Afrique, des Caraïbes et de l'Océan indien*, n°166, juillet-septembre 2007.

Dupré Marie-Claude, *Familiarité avec les dieux, Transe et possessions (Afrique noire, Madagascar, la Réunion)*, Clermont Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001.

Eco Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil pour la traduction française, 1965.

Etoke Nathalie, « Calixthe Beyala et Ken Bugul : regards de femmes sur l'Afrique contemporaine », in *Africultures* n° 35/ février 2001.

Etoke Nathalie, « L'onomastique comme poétique de la (dé) construction identitaire dans *Tels des astres éteints*, in *International Journal of Francophone Studies*, 2009, 12 (4).

Fanon Frantz, *Les Damnés de la Terre*, Paris, Éditions La Découverte, 2002 (édition numérique réalisée en 2011 à Saguenay, Québec).

Fanon Frantz, *Les Damnés de la terre*, Paris, Maspero, 1961.

Fanon Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, 1952.

Fauvelle, François-Xavier, *L'Afrique de Cheikh Anta Diop*, Paris, Karthala, 1996.

Festugière André-Jean, *Épicure et ses dieux*, Paris, P.U.F.1968.

Fofana Pierrette, *Littérature féminine francophone d'Afrique Noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Frank Katherine, "Women without Men: The Feminist Novel in Africa", in *African Literature Today*, 1987, 15.

Freud Sigmund, *Essais de Psychanalyse appliquée*, traduit de l'allemand par Marie Bonaparte et Madame Edouard Marty, Paris, Gallimard, 1952.

Freud Sigmund, *Le malaise dans la culture*, Paris, QUADRIGE, PUF, 1995.

Freud Sigmund, *Métapsychologie*, traduction revue et corrigée par Laplanche Jean et Pontalis J.-B. Paris, Gallimard, 1968.

Gandonou Albert, *Le roman ouest-africain de langue française, Étude de langue et de style*, Paris, Karthala, 2002.

Gehrmann, Susanne, « Nissim (Liana), Éd., Boubacar Boris Diop. Textes réunis et présentés par Liana Nissim. Lecce : Alliance Française de Lecce, 2010, 346 p. – ISBN 978-88-95343-06-8 (= Interculturel Francophonies, n°18, nov.-déc. 2010). » *Études littéraires africaines* 32 (2011): 189–191.

Girard Marc, *Les symboles dans la Bible : essai de théologie biblique enracinée dans l'expérience humaine universelle*, Montréal, Bellarmin, 1991.

Glissant Édouard, *Traité du Tout-monde*, Paris, Gallimard, 1997.

G. Hamilton Russel, *Literatura africana literatura necessária I- Angola*, titre originel : *Voices from an Empire, A history of Afro- Portuguese Literature*, University of Minesota, (Traduit en portugais par l'auteur). Lisboa, Edições 70, 1975.

Gobineau Arthur, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Paris, Éditions Pierre Belfond, 1967.

Gueboguo Charles, *La question homosexuelle en Afrique : Le cas du Cameroun*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Gueboguo Charles, « L'homosexualité en Afrique : sens et variations d'hier à nos jours », in *Socio-logos. Revue de l'association française de sociologie* I/2006.

Hall Stuart, « Cultural Identity and Diaspora », in *Identity: Community, Culture, Difference*, Ed. Jonathan Rutherford, London: Lawrence & Wishart, 1990.

Hama Boubou, *Le Double d'hier rencontre demain*, Paris, Union générale d'éditions, 1973.

Hargreaves Alec G., *Minorités Postcoloniales anglophones et francophones*, Paris, L'Harmattan, 2004.

Hecquet Vincent, « Littératures orales africaines », in *Cahiers d'études africaines*, 195, 20.

Herzberger-Fofana Pierrette, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire, suivi d'un dictionnaire des romancières*, Paris, L'Harmattan, 2000.

Homi K. Bhabha, « Le tiers-espace », in *Multitudes*, n° 26, de 2006.

Huannou Adrien, *Le roman féminin en Afrique de l'Ouest*, Bénin, Les Éditions du Flamboyant, 2001.

Hugon Anne, *Histoire des femmes en situation coloniale, Afrique et Asie, XX^e siècle*, Paris, Éditions Karthala, 2004.

Hutcheon Linda, *Poética do pósmodernismo* (en français, Poétique du postmoderne), Rio de Janeiro, Imago, 1999.

Kane K. Mohamadou, *Roman africain et tradition*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1982.

Kelen Jacqueline, *Les femmes de la Bible*, Tournai (Belgique), La Renaissance du Livre, 2002.

Kesteloot Lilyan, *Histoire de la littérature négro-africaine*, Paris, Karthala, 2001.

Kesteloot Lilyan, *Les écrivains noirs de langue française : naissance d'une littérature*, Éditions de l'Université de Bruxelles, 1983.

Kingué Angèle et Cazenave Odile, « Pour l'enseignement des écrivaines femmes africaines dans les cours de français », in *The French Review*, Vol. 70, n° 5, April 1997.

Koltai Caterina, *O estrangeiro — Um conceito limite entre o psicanalítico e o político*, (L'étranger - Un concept entre la psychanalyse et la politique), Thèse de Doctorat en Psychologie Clinique, São Paulo, PUC, 1997.

Kom Ambroise, *Dictionnaire des œuvres littéraires de langue française en Afrique au sud du Sahara*, volume 2, 1979 à 1989, Paris, L'Harmattan, 2001.

Kwame Anthony Appiah, *Na casa de meu pai : a África na filosofia da cultura*, (Dans la maison de mon père : l'Afrique dans la philosophie de la culture), Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.

Laban Michel, *Moçambique, Encontro com Escritores* (Rencontre avec des Écrivains), III vol. Porto, Fundação António de Almeida, 1998.

Latoki Paul-Emile, « La thèse de l'unité africaine traditionnelle : ses dessous et ses conséquences sur l'État en Afrique », in *Les cahiers psychologie politique*, numéro 14, janvier 2009.

Leite Ana Mafalda, *Literaturas africanas e formulações pós-Coloniais* (Littératures africaines et formulations postcoloniales), Maputo, Imprensa Universitária, Universidade Eduardo Mondlane, 2004.

Leite Ana Mafalda, *Oralidades e escritas nas literaturas africanas*, (en français, Oralités et écriture dans les littératures africaines) Lisboa, Edições Colibri, Faculdade de Letras de Lisboa, 1998.

Lejeune Philippe, *Je est un autre, L'Autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, Poétique, 1980.

Linhartová Vera, *L'Atelier du roman*, « Pour une ontologie de l'exil », Paris, Arléa, 1994.

Lopes da Silva Baltasar, *Chiquinho*, Lisboa, Nova Vega, 2006.

Lourenço Eduardo, *A nau de Ícaro : e, Imagem e miragem da lusofonia* (en français, Le navire d'Icare : et, Images et mirages de la lusophonie), São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

Maalouf Amin, *Les identités meurtrières*, Paris, Grasset, 1998.

Macêdo Tania, « Da voz quase silenciada à consciência subalterna : A literatura feminina nos países africanos de língua oficial portuguesa » in *Mulemba*. Rio de Janeiro, v.1, n.2, pp.4-13, janvier/juillet 2010 (De la voix presque silencieuse à la conscience subalterne : La littérature féminine dans les pays africains de langue officielle portugaise).

Magnat Casimir, *Traité du langage symbolique, emblématique et religieux des fleurs*, Paris et Lyon, Éditions A. Touzet, 1855.

Malonga Alpha Noël, « "MigrITUDE", amour et identité. L'exemple de Calixthe Beyala et Ken Bugul », in *Cahiers d'études africaines* 1/2006 (n°181).

Maurier Henri, *La religion spontanée, Philosophie des religions traditionnelles d'Afrique noire*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Mbembe Achille, « À propos de l'écriture africaine de soi », in *Politique africaine*, n° 77, 2000.

McLeod John, *Beginning Postcolonialism*, Manchester and New York: Manchester University Press, 2000.

- Miano Léonora, *Habiter la frontière, Conférences*, Paris, l'Arche, 2012.
- Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- Mircea Eliade, *Mythes, rêves et mystères*, Paris, Gallimard, 1957.
- Momplé Lília, *Neighbours*, Maputo, Associação dos Escritores Moçambicanos, 1995.
- Moser Gerald, « African Literatures in Portuguese; The First Written, the Last Discovered », in *African Forum*, 2, 4, 1967.
- Mounier Jacques, *Exil et littérature*, Grenoble, Éd. Ellug, 1996.
- Moura Jean- Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 2007.
- Moura Jean-Marc, *La littérature des lointains, histoire de l'exotisme européen au XX^e*, Paris, Éditeur Honoré Champion, 1998.
- Moura Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- Mudimbe Valentin-Yves, *Les corps glorieux des mots et des êtres, esquisse d'un jardin africain à la bénédictine*, Montréal, Humanitas, 1994.
- Musabyimana Gaspard, *Pratiques et rites sexuels au Rwanda*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- Nascimento Luciana, *A dança das contradições em Niketche, uma história de poligamia, de Paulina Chiziane. (La danse des contradictions en Niketche, uma história de poligamia, en français, traduit par nous-même). Thèse présentée à l'Université de Mato Grosso (Brésil) en 2011.*
- N'Diaye, *La longue marche des peuples noirs*, Saint-Denis, Publibook, 2001.
- Ndoye Omar, *Le N'Döep, Transe thérapeutique chez les Lébous du Sénégal*, Grappaf-L'Harmattan (sans date).
- Ngoenha Severino Elias, *Das Independências às liberdades (Des Indépendances aux libertés)*, Edições Paulistas – África, Maputo, Moçambique, 1993.
- N'Goran K. David, *Le champ littéraire africain, Essai pour une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2009.
- Niane Djibri Diop, Cheikh Anta, *L'unité culturelle de l'Afrique*, Paris, Présence Africaine, 1982.
- Nimrod, *La Nouvelle Chose française*, Paris, Actes Sud, 2008.
- Nkosi Lewis, *Tasks and Masks: Themes and Styles of African Literature*, London, Longman, 1969.

Ocholla-Ayayo, « La famille africaine entre tradition et modernité », dans l'ouvrage collectif Adepoju Aderanti, *La famille africaine, Politiques démographiques et développement*, Paris, Karthala, 1999.

Oguibe Olu, « Exil et imagination créatrice », in *Politique africaine*, 4/2005, n° 100.

Ortigue Edmond et Marie Cécile, *Oedipe Africain*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1984.

Ouédraogo Angèle, « Et les Africaines prirent la plume. Histoire d'une conquête », in *Mots pluriels*, n°8, 1998.

Padilha Laura, *Entre voz e letra : o lugar da ancestralidade na ficção angolana do século XX* (en français, *Entre la voix et la lettre : la place de l'ancestralité dans la fiction angolaise au XX^e*), Niterói, EDUFF, 1995.

Pegui-Bere Adamon Boudzanga, « Intégration régionale et décentralisation entravées en Afrique centrale », in *L'Espace Politique*, 2013-3.

Pelegriño Isabella, « Réflexions sur la traduction de la littérature enfantine africaine : Véronique Tadjo et Michelle Tanon-Lora », in *Alternative Francophone*, Vol I, 3 (2010), 67-68.

Perrone-Moisés, Leyla, *Flores da escrivantina* (en français, *Des fleurs de bureau*), Ensaios, São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

Perse Saint-John, *Œuvres complètes*, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

Pires Laranjeira, *Literaturas africanas de expressão portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995.

Platon, *Œuvres de Platon*, 1, Nouvelle Édition, Tome Premier, Paris, Au Bureau du Panthéon Littéraire, 1852, Livre numérique Google.

Robbe-Grillet Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1961.

Roch Domerego Roch, Imbert Gaëlle et Blanchard Christian, *Les remèdes de la Ruche*, Monaco, Alpen Éditions, 2007.

Romuald Fonkoua Romuald, « *Présence africaine* et les revues littéraires noires », in *Littératures noires* (« Les actes »), [En ligne], mis en ligne le 21 avril 2011.

Rousseau Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues*, Bordeaux, Ducros, 1970.

Saïd Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978, traduit en français sous le titre *L'Orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

Samoyault Tiphaine, *L'Intertextualité Mémoire de la littérature*, Paris, Éditions Nathan/HER, 2001.

Sanankoua Bintou, *Les États-nations face à l'intégration régionale en Afrique de l'Ouest, Le cas du Mali*, Paris, Éditions Karthala, 2007, Volume 2.

Sartre Jean-Paul, *Cahiers pour une Morale*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.

Sartre Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1948.

Saute Nelson, *As mãos dos pretos, Antologia do Conto Moçambicano* (en français, Les mains des Noirs, Anthologie du conte mozambicain), 3^a ed. Lisboa, Dom Quixote, 2007.

Semujanga Josias, *Mémoires et identités dans les littératures francophones*, sous la direction de Kanaté Dahouda & Sélom K. Gbanou, Paris, L'Harmattan, 2008.

Senghor Léopold, « Éléments constitutifs d'une civilisation négro-africaine », in *Deuxième Congrès des écrivains et artistes noirs*, Paris, Présence Africaine, 1959.

Senghor Léopold, « Le français, langue de culture », in *Esprit*, novembre, 1962.

Senghor Léopold, *Liberté : Négritude et humanisme*, Paris, Le Seuil, 1964.

Serbin Sylvia, *Reines d'Afrique et héroïnes de la diaspora noire*, Saint-Maur-des-Fossés, Sépia, 2004.

Silva da Costa Rosilene : *Ventos do Apocalipse : Ventos de Mudança em tempos de pós*, (Vents de l'Apocalypse : des Vents de Changement dans les temps d'après), thèse présentée à l'Université brésilienne de Porto Alegre (Universidade Federal do Rio Grande do Sul), 2009.

Simon Catherine, « Enfances sud-africaines. La littérature jeunesse en Afrique du Sud », 28.11.2013 (article consulté en ligne le 19.11.2014 dans le site www.lemonde.fr/livres).

Soyinka Wole, *The dance of the Forest*, London, Oxford Uni, Press, 1963.

Tadié Jean-Yves, *Poétique du récit*, Paris, PUF, 1978.

Tang Alice Delphine, *L'œuvre romanesque de Léonora Miano*, Paris, L'Harmattan, 2014.

Tang Élodie Carine, *Le malaise identitaire dans les romans de Ken Bugul, Léonora Miano et Abba Farhoud*, Québec, Université Laval, 2013.

Tempels Placide, *Philosophie bantoue*, Kinshasa-Limete, Département de Philosophie et Religions Africaines, Faculté de Théologie Catholique, 1979.

Towa Marcien, *Identité et transcendance*, Paris, L'Harmattan, 2011.

Towo-Atangana, Gaspard, « Le Mvet, Genre majeur de la littérature orale des populations Pahouines (Bulu, Beti, Fang-Ntumu) », in *Abbia*, 9-10, juillet-août 1965.

Valéry Paul, « Philosophie de la danse » (1938), Édition numérique in *Œuvres I*, Variété, « Théorie poétique et esthétique », Nrf, Gallimard, 1957.

Van Den Bergh Jean-Luc, *Les rêves et les visions de Carl Gustav Jung*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Van der Meeren, Sophie, *Lettres, Épicure : avec le texte intégral de la Lettre à Ménécée*, Paris, Éditions Bréal, 2003.

Verschuur Christine, *Mouvements de femmes et féminismes anticoloniaux*, Genève, Graduate Institute Publications, 2009.

Volet Jean-Marie et Beverley Ormerod, *Romancières africaines d'expression française, Le sud du Sahara*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1994.

Volet Jean-Marie, *La parole aux africaines : Ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam-Atlanta, GA, Éditions Rodopi, B.V., 1993.

Wilde Oscar, *Le déclin du mensonge*, Paris, Éditeur Allia, 1998.

Yeuse Thomas Maud, Espineira Karine et Alessandrin Arnaud, *Identités intersexes : identités en débat*, Paris, L'Harmattan, 2013.