RENCONTRES
539

Série *Francophonies*
dirigée par Dominique Combe et Jean-Marc Moura
2

Africana

Actes du colloque international « Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir » organisé en ligne du 8 au 10 octobre 2020

Ouvrage publié avec le soutien de l'Université de Lausanne, du Département fédéral des affaires étrangères, de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales, de la Société suisse d'études africaines et de la Société académique vaudoise

Africana

Figures de femmes et formes de pouvoir

Sous la direction de Christine Le Quellec Cottier
et Valérie Cossy

PARIS
CLASSIQUES GARNIER
2022

Christine Le Quellec Cottier est professeure titulaire à l'université de Lausanne où elle coordonne le Pôle pour les études africaines. Elle a, entre autres, publié un essai sur *Le Terroriste noir* de Tierno Monénembo et *Voir et lire l'Afrique contemporaine*. Elle dirige le Centre d'études Blaise Cendrars et a codirigé le programme FNS « Le primitivisme littéraire dans les avant-gardes littéraires ».

Valérie Cossy est professeure associée en études genre à l'université de Lausanne. Sa double formation lui a permis d'aborder par le biais de la littérature d'expression anglaise les questions posées par le genre au sein de la littérature francophone. Elle est notamment l'auteure de *Isabelle de Charrière. Écrire pour vivre autrement* et *Alice Rivaz. Devenir romancière*.

© 2022. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-406-12733-8 (livre broché)
ISBN 978-2-406-12734-5 (livre relié)
ISSN 2103-5636

PRÉFACE

À l'heure où les questions de parité et de représentation féminine occupent le devant de la scène sociale et politique, à l'heure où les stéréotypes de genre sont dénoncés au niveau planétaire, il paraît essentiel de questionner les discours portant sur les représentations des voix et des personnages féminins subsahariens. Dès sa préface au volume *La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, paru en 1993, Jean-Marie Volet déclarait : « Si les années 1980 doivent figurer au palmarès de l'histoire littéraire, ce sera sans doute parce que les grandes maisons d'édition se sont mises à publier les romancières africaines, un public intéressé s'est mis à les lire, des critiques littéraires chevronnés ont pris la peine de commenter leurs œuvres, des jurys se sont mis à leur décerner des Prix et surtout parce qu'un nombre croissant d'Africaines d'expression française se sont mises à écrire à ce moment-là[1] ».

Quarante ans plus tard, le constat s'est vérifié et la fiction portée par des femmes auteures proposant des personnages féminins connaît toujours un essor considérable. Il s'agit sans doute d'une première forme de pouvoir, donnant voix et représentation à celles qui ont été des subalternes dépendantes d'un ordre patriarcal assurant sa propre pérennité en maintenant ses filles dans la conviction de leurs devoirs d'obéissance et de patience, ou encore, en remontant le temps, soumises à un système de domination coloniale. Paradoxe d'une époque, en situation de domination physique et symbolique, l'école des « toubabs » où la langue française était enseignée aura été un mode d'émancipation revendiqué par des femmes d'Afrique, telle Mariama Bâ, auteure en 1979 du célèbre roman *Une si longue lettre*, mais aussi Anna-Bouissi, personnage au destin intense dans

1 Jean-Marie Volet, *La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam, Rodopi, 1993, p. 13.

Les jours viennent et passent, roman d'Hemley Boum couronné du Prix Ahmadou-Kourouma en 2020[2].

La littérature est un des lieux où se pense le monde réel ; elle crée, grâce à des subjectivités, des actions et des temporalités, la possibilité de questionner le monde, ce que le peintre Paul Klee affirmait en 1920 à propos de l'art plastique, car il « ne copie pas le réel, il le dévoile[3]. » Ce même pouvoir de la fiction motive notre volonté de mettre en évidence des « figures de femmes et des formes de pouvoir » dévoilées dans des récits mettant en scène l'Afrique et ses diasporas féminines, longtemps restées invisibles. Très dynamiques, les fictions brisent le silence et récupèrent des stéréotypes de genre ; leurs auteurs s'y impliquent souvent par un discours social et politique touchant autant à des pratiques locales traditionnelles qu'aux conséquences de la migration ou à celles de grandir en situation de minorité en Europe ou ailleurs. Il nous importe de mettre au jour comment des processus d'émancipation et de résistance se sont joués et se jouent à travers des personnages féminins placés sur le continent africain ou partout dans le monde.

Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir propose de revisiter ces représentations symboliques en phase avec les questionnements internationaux, diasporiques et interculturels qui traversent les champs du savoir et de l'expérience. Son titre « Africana », motivé par la proposition du philosophe Souleymane Bachir Diagne dans son essai *L'Encre des savants*, est une invitation à réfléchir de façon transversale sur un ensemble de représentations et de savoirs touchant autant des systèmes de pensée, des événements ou des actes esthétiques impliquant des Africains vivant sur le continent ou issus d'une diaspora[4]. Cette intention réflexive, impliquant des interactions et non des postures essentialisantes, a conforté notre démarche collaborative et transcontinentale. Celle-ci ne pense pas le continent africain comme une périphérie de ses diasporas, souvent plus accessibles grâce à leur présence culturelle et médiatique relayée aux

2 Remise du Prix Ahmadou-Kourouma, « Salon du Livre en ville », Genève, Galerie ILAB-Design, 30 octobre 2020 : « https://www.lepoint.fr/afrique/salon-du-livre-de-geneve-hemley-boum-laureate-du-prix-kourouma-2020--30-10-2020-2398794_3826.php (consulté le 29/06/2021) ».

3 Paul Klee, « Credo du créateur » [1920], *Théorie de l'art moderne*, Genève, Gonthier/Denoël, coll. « Bibliothèque Médiations », 1969, p. 34.

4 Voir : Souleymane Bachir Diagne, *L'Encre des savants. Réflexions sur la philosophie en Afrique*, Paris-Dakar, Présence africaine-CODESTRIA, 2013, p. 20.

États-Unis et en Europe. Nous envisageons le domaine de recherche de façon interdisciplinaire, incluant des temps et des espaces différents dont les savoirs ont soit su converger, soit ont été antagonistes. L'expérience coloniale est l'un de ces temps de négation, mais il nous paraît essentiel de ne pas nous passer de la fameuse « bibliothèque coloniale[5] » : ainsi, sans se limiter à une approche décoloniale, notre titre *Africana* favorise un croisement d'origines, d'expériences et de savoirs, en considérant que ceux-ci sont interdépendants et permettent le vivre ensemble dans des espaces globalisés.

Pour aborder aujourd'hui ces représentations féminines dans le domaine de la littérature, des arts et de l'histoire, il nous a semblé fondamental de reconnaître des formes de pouvoir, en tant que rapport de forces[6]. Les sujets féminins à découvrir dans les fictions expérimentent toujours et encore des moyens de se faire entendre et de se faire respecter, en usant de diverses stratégies et de toutes sortes de formats, par exemple le théâtre, la poésie, le roman, la littérature jeunesse, sentimentale ou encore l'autobiographie. Les imaginaires proposés ne favorisent plus seulement l'introspection mais, souvent par la démultiplication des points de vue ou la subversion des codes et des registres de la langue, déploient des réalités contrastées qui récusent la frontière entre sphère privée et publique : la maternité et le rapport au corps, placés sous le signe de l'expérience, de l'autonomie et du choix de la filiation sont devenus, par exemple, des formes de pouvoir au même titre que le pouvoir régalien. L'autorité acquise n'est cependant pas celle de la contrainte (*power over*) – avec un renversement de la dynamique d'exploitation – mais celle d'une reconnaissance, désormais nommée

5 L'expression proposée en 1988 par l'historien Valentin Y. Mudimbe dans son essai *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (Bloomington, Indiana University Press) désigne un ensemble de textes produit par l'Occident, représentant l'Afrique et les Africains, source de divers « savoirs » sur ce continent.

6 Cette interprétation du pouvoir est développée par Foucault dès 1975 dans *Surveiller et punir*. Ces « rapports » sont synthétisés par G. Bouchard dans « Le savoir-pouvoir de/du sexe », *Laval théologique et philosophique*, vol. 52, n° 2, juin 1996, p. 527-549 : « Tout d'abord, le pouvoir n'est pas une propriété, une sorte de marchandise que l'on posséderait, mais quelque chose qui s'exerce au moyen de certaines stratégies : il ne constitue pas le privilège d'une classe dominante, mais résulte des positions stratégiques de celle-ci. En second lieu, le pouvoir ne s'applique pas simplement, en tant qu'interdiction ou obligation, à ceux qui "ne l'ont pas", mais il les investit, il s'appuie sur eux, comme eux-mêmes, dans leur lutte contre lui [...]. » (p. 529) : « https://doi.org/10.7202/401009ar (consulté le 29/06/2021) ».

empowerment, soit « un pouvoir créateur qui rend apte à accomplir des choses (*power to*), un pouvoir collectif et politique mobilisé notamment au sein des organisations de base (*power with*) et un pouvoir intérieur (*power from within*) qui renvoie à la confiance en soi et à la capacité de se défaire des effets de l'oppression intériorisée[7] ».

Il ne s'agit donc plus de hiérarchiser des modes d'action et des valeurs, mais de les reconnaître comme équivalents et nécessaires, qu'il s'agisse des décisions d'une figure royale cherchant à sauver son peuple, d'une mère de famille qui veille à la survie des siens, de lutte contre les hypocrisies sociales ou encore de l'affirmation individuelle d'une orientation de vie et de la réappropriation de son propre corps, parmi tant d'autres options.

Dès le début des années 1980, de nombreuses intellectuelles et auteures d'Afrique ont affirmé publiquement leur droit à l'égalité, aux soins et au respect. Elles ont nommé ces revendications essentielles, en phase avec leurs cultures d'origine, en prenant souvent leur distance avec le mot « féminisme », porteur d'une perception européenne ou états-uniennes des rapports entre les sexes. L'auteure, metteuse en scène, poète et musicienne camerounaise Werewere Liking invente dans son « chant-roman » *Elle sera de jaspe et de corail* (1984) le terme « misovire », pour exprimer le ressenti d'une nouvelle génération de femmes qui ne trouve *aucun homme admirable*. Sans doute en phase avec l'*Africana womanism* de Clenora Hudson-Weems qui se développe parallèlement dans un contexte afro-américain, mais en voulant toucher toutes les femmes d'origine africaine, le terme « féminitude », proposé par Calixthe Beyala, en 1995 dans sa *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, forge un mot qui rattache féminin et négritude. Il s'agit de postuler une appréciation différente de la relation homme-femme, en la plaçant dans un contexte culturel significatif : « la définition de ma féminitude [...] ne prône pas l'égalité entre l'homme et la femme mais la différence-égalitaire entre l'homme et la femme. Il fallait un autre mot pour définir cette femme nouvelle qui veut les trois pouvoirs : carrière, maternité et vie affective[8] ». La dénonciation est donc réactive, sans qu'il y ait adhésion à un féminisme américain ou européen. L'inventivité lexicale – citons

7 Anne-Emmanuèle Calvès, « "Empowerment" : généalogie d'un concept clé du discours contemporain sur le développement », *Revue Tiers-Monde*, n° 200, octobre-décembre 2009, p. 735-749 : « https://www.cairn.info/revue-tiers-monde-2009-4-page-735.htm (consulté le 29/06/2021) ».

8 Calixthe Beyala, *Lettre d'une Africaine à ses sœurs occidentales*, Paris, Spengler, 1995, p. 20-21.

encore l'acronyme *stiwanism* pour *Social Transformation Including Women in Africa* de Molara Ogundipe-Leslie – reflète la diversité des perceptions genrées, en tant que « système de bicatégorisation hiérarchisée entre les sexes (homme-femme) et entre les valeurs et les représentations qui leur sont associées[9] ». Cette approche ne saurait se décliner de façon universelle et elle participe aussi à un processus de décolonisation. C'est ce que l'« afro-féminisme » revendique de nos jours dans les communautés diasporiques, pour rendre compte de particularités « intersectionnelles[10] » – désignant l'imbrication complexe des différents systèmes d'oppression et des multiples facettes de l'identité – des Afropéennes définies par Miano comme des Européennes d'ascendance africaine ayant grandi en situation de minorité[11]. En portant notre attention sur les productions culturelles du continent africain, nous reconnaissons qu'y importent plus deux identités sexuées signifiées par le corps que celles, multiples, définies en fonction du genre. Cette polarisation constitue un hiatus face aux représentations et revendications LGBT, majoritairement rejetées socialement et légalement sur le continent, et encore peu représentées dans les fictions francophones de ses auteurs, alors qu'une telle scénographie n'est pas un tabou pour la création diasporique[12].

Traversant ces diverses remises en question et mises en garde, le terme « féminisme » n'a jamais cessé d'être mobilisé voire défendu, que ce soit au moment où, à l'ère de Mariama Bâ, les femmes africaines ont conscience de s'emparer de l'écriture pour la première fois, jusqu'au monde globalisé d'aujourd'hui où le « TED talk » de Chimamanda Ngozi Adichie de 2012 – *Nous sommes tous des féministes* – bat des records d'audience sur la toile, faisant l'objet de publications et de nombreuses

9 Collectif GenERe, *Épistémologies du genre. Croisements des disciplines, intersections des rapports de domination*, Lyon, ENS éditions, 2018, p. 9.

10 *Ibid.*, p. 122. On se réfèrera aussi à l'essai de Françoise Vergès *Un féminisme décolonial* (Paris, La Fabrique, 2019) et au volume collectif à l'approche multiculturelle, *Écrire et penser le genre en contextes postcoloniaux*, dirigé par Anna Castaing et Élodie Gaden (Bruxelles, Peter Lang, 2017).

11 Voir : Léonora Miano, *Afropéa*, Paris, Grasset, 2020, p. 10 et p. 48. Johny Pitts a publié en 2019 *Afropean: Notes from Black Europe* (Penguin Books) et sa traduction française *Afropéens, carnets de voyages au cœur de l'Europe noire* (Massot, 2020) a reçu le Prix de l'Essai 2021 de la Fondation Charles Veillon-Lausanne.

12 Le dossier de la revue *Études littéraires africaines* (ELA 51, 2021) s'intitule « (Re)lire les féminismes noirs » et le Congrès de l'APELA, organisé en septembre 2021 par S. Ghermann (Université Humboldt) et D. Boulanger (Université d'Oxford), a proposé : « Activismes et esthétiques *queer* dans les littératures africaines ».

traductions. « C'est à nous, femmes, de prendre notre destin en main pour bouleverser l'ordre établi à notre détriment et ne point le subir. Nous devons user, comme les hommes, de cette arme pacifique, mais sûre, qu'est l'écriture[13]. » Tel était l'appel lancé par Mariama Bâ en 1980. Quarante ans plus tard, Chimamanda Ngozi Adichie continue de juger le féminisme indispensable car « se limiter à cette vague expression des *droits de l'homme* serait nier le problème particulier du genre. Ce serait une manière d'affirmer que les femmes n'ont pas souffert d'exclusion pendant des siècles[14] », propos que le récent *Africa Freedom Prize 2020* a soutenu en présentant l'auteure nigériane comme « la voix non dogmatique et longtemps perdue du féminisme libéral du XXIe siècle[15] ». De l'ère des indépendances à aujourd'hui, le féminisme relève d'un choix philosophique, d'une démultiplication lexicale et critique, d'une adhésion entière ou nuancée, mais il continue de concerner les Afriques – continentale et diasporique – dans le monde.

Afin de répondre à la portée du mot « Africana », nous avons conçu ce volume en croisant les représentations, les aires géographiques et culturelles, ainsi que les époques. Les réflexions proposées envisagent des interprétations qui ont conscience que « la clôture de la fiction ne se confond pas avec celle du texte », car la lecture reste « éminemment plurielle et singulière[16] », comme l'écrivait Jean-Marie Volet. Le chercheur suisse à la carrière australienne a fondé dès le début des années 1990 les sites *Lire les femmes écrivains et les littératures d'Afrique* puis *Mots pluriels* qui ont bouleversé la diffusion et la réception des voix continentales méconnues[17]. Le don à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne (BCUL) de sa collection riche de 3500 volumes consacrés à cette

13 Mariama Bâ, « La fonction politique des littérature africaines écrites », *Écriture africaine dans le monde*, n° 3, 1981, p. 7.

14 La version originale anglaise fait référence aux « Human Rights », « droits humains », à la résonance bien différente de « droits de l'homme » en français. Chimamanda Ngozi Adichie, *Nous sommes tous des féministes*, Gallimard, Folio, 2016 [2012], p. 44.

15 *Friedrich Naumann Fondation for Freedom* : « https://www.freiheit.org/sub-saharan-africa/focus/africa-freedom-prize-2020 (consulté le 29/06/2021) » [nous traduisons].

16 Jean-Marie Volet, *Imaginer la réalité : la lecture des écrivaines africaines*, Fremantle (Australia), Gecko, 2003, p. 12 et 13.

17 Les sites restent disponibles sur la plateforme de l'Université Western Australia : « https://aflit.arts.uwa.edu.au » et « https://motspluriels.arts.uwa.edu.au (consultés le 29/06/2021) ». L'inventaire de la Bibliothèque et celui du Fonds Jean-Marie Volet sont désormais disponibles en ligne sur le site de la BCUL : « sp.renouvaud.ch » et introduire le mot-clef LAFVOL ; « https://www.patrinum.ch/record/218935 (consultés le 29/06/2021) ».

littérature, ainsi que de ses archives, est à l'origine du projet *Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir*, qui s'est concrétisé en 2020 avec une exposition, des soirées culturelles, une table ronde avec les auteures Bessora et Véronique Tadjo, rejointes à distance par Calixthe Beyala. Malmené par la pandémie, le colloque international dont ce volume est le résultat s'est transformé en ateliers en ligne, permettant aux invités de discuter de leurs approches et propositions, ce qui a nourri la rédaction des articles que nous publions. Nous avons ainsi assuré des contacts transcontinentaux puisque les intervenants discutaient simultanément depuis plusieurs fuseaux horaires, en Afrique de l'Ouest et du Nord, en Europe et en Amérique du Nord, tant sur la côte Est que la côte Ouest. Ces collaborations se sont tissées depuis la Suisse romande, d'où nous travaillons à la valorisation de ce patrimoine littéraire, désormais renouvelé avec de nouveaux médias, tels les feuilletons subsahariens – pensons à *Maîtresse d'un homme marié* – ou encore des blogs qui ironisent sur la *#vraiefemmeafricaine*.

Les catégories hégémoniques européennes face auxquelles se sont longtemps élaborées les fictions et des contre-discours – qu'il s'agisse de la « fétichisation » de la femme africaine ou de la façon d'aborder l'« héritage colonial » au féminin – sont mobilisées et réévaluées. Les contributions à ce volume constituent donc un espace de réflexion qui envisage des « études africaines » à partir de propositions esthétiques dont les actrices et personnages fixent les termes. Le regard et les voix proposées dans les textes peuvent donc se situer en Afrique ou hors de celle-ci, tissant ou non des liens entre les espaces et les époques. Une telle orientation va de pair avec des partenariats constructifs pour que savoir et expérience ne soient pas des antonymes, mais bel et bien les aspects pluriels d'une envie commune de faire connaître, grâce à la poétique, à l'art et leurs enjeux, des univers symboliques qui rendent compte du monde, qui l'interrogent et le façonnent, pour que chacun et chacune puisse en être un acteur déterminé.

Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir se présente en quatre grandes parties déclinées en fonction des formes de pouvoir retenues lors de l'exposition homonyme et des ateliers de l'année 2020 : les pouvoirs de dénoncer, de participer, de choisir et encore de résister, actions qui souvent n'impliquent pas la rupture avec les proches ou la communauté, mais plutôt le souhait de négocier une place autre, nouvelle, parmi eux.

En ouverture, le *pouvoir de dénoncer* est associé aux discours et imaginaires qui disent le monde contemporain, en Afrique ou dans les diasporas. Assumant ou revendiquant des voix souvent perçues comme transgressives qui font du corps l'emblème d'une conquête, les fictions expriment une quête libertaire, puisque la figure féminine choisit et se choisit. Au cœur de ce processus se déploient le monde afropéen et celui de fictions afro-américaines, mais est aussi questionné un afro-futurisme où la franchise Marvel et ses super-héroïnes affichent un pouvoir qui joue des stéréotypes. Ces ambiguïtés sont d'ailleurs discutées par les trois auteures que nous avons eu le plaisir d'accueillir à Lausanne et qui ont répondu avec ferveur à toutes nos questions.

Avec le *pouvoir de participer*, les rapports de force ne sont pas toujours antagonistes : dans les récits, les femmes d'Afrique participent à la vie de leur communauté en faisant entendre leur voix, en témoignant de conditions de vie ou de survie, en œuvrant pour des transformations sociétales. Le pouvoir de participer rend compte d'un sentiment d'appartenance qui articule des histoires personnelles à l'histoire collective ou nationale. L'intime et le public sont imbriqués, dans les fictions et les témoignages, et les voix féminines font de cet espace nouveau un champ ouvert à des formes d'engagement qui traversent le temps, par exemple avec la figure de Kimpa Vita au Congo au XVIII^e^ siècle. L'histoire et la mémoire sont des espaces désormais occupés par des personnalités féminines, fictives ou réelles – dans des anthologies ou des récits de filiation – et nous y associons les perceptions du continent par les essais historiques d'Adame Ba Konaré, par les récits des séjours de Lucie Cousturier au début du XX^e^ siècle, ou encore par les comptes rendus évolutionnistes et racistes des savants européens penchés sur le corps de Saartjie Bartman, la Vénus hottentote, au début du XIX^e^ siècle. Ce regard occidental sur l'« autre », dénoncé depuis, reste en suspens dans certains récits qui désormais caricaturent les instances internationales occidentales aux discours focalisé sur une éternelle vulnérabilité de genre.

Le *pouvoir de choisir* envisage, quant à lui, différentes configurations médiatiques, tant picturales que cinématographiques ou bédéistes : personnages ou réalisatrices, peintres, sculptrices ou performeuses, les figures de femmes surgissent sur toutes sortes de supports ; elles sont mises en scène ou créent leur scène. Leur présence affirme des singularités qui privilégient la sororité, la mise en résonance de moments de

vie qui interpellent la communauté des femmes, que ce soit à travers l'humour provocateur des vignettes de *Goorgoorlou*, des performances des *drag kings* sud-africains, des rôles féminins dans les films de Sembène Ousmane, ou encore des interviews filmées d'anonymes. Leur présence médiatique permet de dépasser les situations de violence endurées, la « performance » incarne ce choix.

Nous concluons avec le *pouvoir de résister* qui est une mise en péril assumée, manifestée par l'action, la réaction ou même l'indifférence des personnages féminins : ne pas jouer son rôle est aussi une façon de protester, de s'insurger pour tenter d'affirmer une autonomie. Et c'est bien la contestation du principe moral de la patience qui a séduit les lecteurs du dernier roman de Djaïli A. Amal, Goncourt des Lycéens 2020, où se déploie une réalité quotidienne en lutte avec le risque de la folie et l'envie de fuir. Cette patience attendue de toute femme – en Afrique et ailleurs – est thématisée dans l'interview que l'auteure nous a accordée, permettant ainsi d'associer démarche poétique et activisme associatif, ce qu'elle a aussi évoqué à propos de l'attitude sahélienne envers un bébé fille ou garçon en train de pleurer : le petit mâle sera rapidement calmé et consolé ; le bébé fille devra attendre avant que quelqu'un vienne la chercher, afin qu'elle intègre le *munyal*, la patience[18]… Face à de tels codes, résister à l'autorité patriarcale, aux stéréotypes sexistes ou coloniaux, réfuter un destin tracé par la famille, refuser la mainmise d'une religion ou voir en elle le soutien à une génération perdue sont autant de façons de faire front. Les personnages féminins résistent aux espaces étriqués qui leur sont attribués, refusent d'être relégués au statut de bien négociable et développent des stratégies de survie dans des environnements hostiles, parce que les hommes les dominent et parce que la terre ne peut effacer, réparer les violences commises : le temps n'est plus à l'idylle avec la terre mère et nourricière.

Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir convoque de nombreuses approches critiques, en privilégiant les textes fictionnels qui donnent à lire notre monde sans obligation référentielle, offrant à chaque lecteur une immersion poétique et esthétique. Celle-ci génère un rapport au monde que d'autres formes de créativité et de savoir dévoilent, selon leurs propres codes. Nous avons privilégié cette ouverture méthodologique,

18 Conférence donnée par D. A. Amal le 8 juin 2021 au « Club 44 » de La Chaux-de-Fonds, dans le cadre du Printemps culturel neuchâtelois : « Sahel, terre de lumière ».

significative de la diversité de nos contributrices et contributeurs, et surtout trace fondamentale de la puissance des représentations féminines africaines et diasporiques, en ce début de XXIe siècle. Les statues de terre cuite façonnées par l'artiste Awa Camara qui scandent les parties de ce volume sont pour nous signes de la performance à l'œuvre, tant par la démarche proposée que la richesse des réflexions à découvrir : la figure féminine aux formes démultipliées, debout sur un ou deux pieds, concentre les forces déployées et négociées afin de se renouveler sans cesse.

Christine Le Quellec Cottier
et Valérie Cossy
Université de Lausanne

Nous remercions de leurs soutiens l'Université de Lausanne, le Département fédéral des affaires étrangères, l'Académie suisse des sciences humaines et sociales, la Société suisse d'études africaines et la Société académique vaudoise. Nous saluons aussi la générosité de The Jean Pigozzi Collection of African Art, du CNAP-Paris, de la Collection de l'Art Brut-Lausanne et des ayants-droit mentionnés.



Fig. 1 – Seni Awa Camara, Sans titre, 2006 :
Terre cuite (136,5 x 37,5 x 27,5 cm). © Seni Awa Camara,
courtesy The Jean Pigozzi Collection of African Art.

PREMIÈRE PARTIE

POUVOIR DE DÉNONCER

DÉJOUER LES ASSIGNATIONS

DIALOGUES DES CORPS OU L'ÉROTISME AU FÉMININ

Du mutisme à la parole transgressive dans *Volcaniques. Anthologie du plaisir* de Léonora Miano

> Je brûle de toutes les flammes
> qu'attisent en moi les ardeurs de la chair.
> Héloïse, *Lettre à Abélard.*

Volcaniques. Anthologie du plaisir[1] est le titre du recueil de nouvelles dirigé et publié en 2015 par Léonora Miano. D'entrée de jeu, le seuil que constitue le titre entraîne des hypothèses de sens pouvant se formuler assez aisément. Cet ensemble d'apparence homogène, puisque rassemblant des récits autour de la sexualité féminine, se découvre d'une grande complexité. Dans le sens où la sexualité féminine, motif littéraire ayant certes fait l'objet de quelques travaux[2] dans les espaces francophones et qui engage des questionnements liés à plusieurs catégories de savoirs – comme les nommait Michel Foucault, en 1976 déjà – demeure toujours un sujet sensible et presque tabou dans les environnements culturels dont sont originaires les auteures du volume. Communément, la sexualité de la

1 Ce titre en convoque un autre publié en 2006 par Drocella Mwisha Rwanika, *Sexualité volcanique*, Paris, L'Harmattan, 2006. Il s'agit d'un essai qui comprend cinq chapitres respectivement consacrés à : la sexualité féminine dans un rapport hétérosexuel, l'homosexualité féminine, l'inceste, la sexualité féminine pendant le troisième âge et la non-érotisation du corps féminin. Notre propos ne compare pas les deux volumes.

2 Voir : Nathalie Etoke, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 2010 ; Flora Amabiamina et Bernard Nankeu, *Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique. Vers un changement des mentalités ?* Paris, L'Harmattan, 2018 ; Amidou Sanogo (dir.), *La Sexualité et ses tabous dans les fictions francophones*, *Les Cahiers du GRELCEF*, nº 11, mai 2019 ; Amidou Sanogo et Hafida Bencherif, *Dire et lire l'érotisme dans les productions culturelles francophones*, Western University London (Ontario), Canada, 2020.

femme a longtemps fait peur aux hommes pour des raisons que suggère le psychanalyste Jean Cournut, en 2001, dans son ouvrage *Pourquoi les hommes ont peur des femmes*. À l'image d'un volcan, le sexe féminin ou le « continent noir[3] » incarnerait le secret et l'imprévisibilité d'une force éruptive sans fin. La sexualité féminine tenue ainsi pour intense, débordante, inépuisable et incontrôlable, inquiète et demeure étrange. Le volume de Miano obéit donc à une thématique fortement rattachée au corps de la femme dans ses divers accomplissements. Bien plus, le choix d'une anthologie nous paraît être motivé par la volonté d'une mise en regard des diverses stratégies discursives de réappropriation des corps féminins noirs.

Loin d'être exclusivement une démarche esthétique de dévoilement, représenter le corps de la femme noire s'enracine bien plus dans le désir de réexaminer un discours dominant souvent falsifié et réducteur sur ce que seraient ses états et profondeurs. Ainsi, la multiplicité des points de vue dans ce recueil s'accorderait avec l'idée d'éclatement des mises en discours de la sexualité féminine. Des thèmes variés aux prouesses narratives surprenantes, les textes montrent le corps féminin dans toutes ses tensions et ruptures[4]. Il revêt tantôt des formes sacrées et mystérieuses, tantôt triviales, bruyantes et carnavalesques. Par ailleurs, dans leur diversité, les récits démontrent le caractère transgressif de la parole. Rompre avec l'ordre ancien qui se réduisait au seul regard normatif sur ce corps longtemps contrôlé revient à dire que les femmes noires se chargent désormais d'évaluer leur sexualité. L'intérêt de cette réflexion est d'expliciter comment émergent la conscience de soi, le rapport à soi et le dépassement de soi qui constituent la dynamique du moi sexuel féminin. Notre propos se veut donc une analyse des discours de la femme noire sur sa sexualité. Comment la réappréciation du *masculin/féminin* par le questionnement du jeu des regards sexuels provoque-t-elle des

3 Voir : Sigmund Freud, *La Question de l'analyse profane, Œuvres complètes*, t. XVIII, Paris, PUF, 2002, p. 5-92. En 1926, Freud compare la sexualité de la femme à un continent noir, formule empruntée à J. R. Stanley, explorateur des forêts impénétrables noires et hostiles de l'Afrique.

4 Une douzaine d'auteures ayant en commun des origines africaines ont pris part à ce projet : Léonora Miano, Hemley Boum, Fabienne Kanor, Élisabeth Tchoungui, Gisèle Pineau, Nafissatou Dia Diouf, Axelle Jah Njiké, Nathalie Etoke, Gilda Gonfier, Gaël Octavia, Silex et Marie Dô. Cette multitude de narratrices illustre la diversité des points de vue sur la sexualité féminine noire.

troubles dans le genre[5] ? Si la sexualité féminine est porteuse d'injonctions normatives, comment le recueil *Volcaniques* suggère-t-il une autre économie du corps et des plaisirs ?

L'EMPIRE DES SENS[6] OU LE SURGISSEMENT DE L'ÊTRE FÉMININ DES PROFONDEURS DU PLAISIR

Globalement, *Volcaniques* propose une seule et même thématique : la sexualité féminine. Elle y est décrite en termes de plaisir et d'extase. Le plaisir recherché, fantasmé, vécu sereinement ou péniblement, matérialise le rapport du sujet féminin à son corps. L'exploration et l'explosion des corps sont narrées différemment selon qu'on lit Nathalie Etoke dans « Café noir sans crème » ou Gisèle Pineau dans « Un petit feu sans conséquence ». La métaphore du feu parcourt tous les textes de façon à faire coïncider les mouvements de l'âme avec ceux du corps par le biais de l'incandescence. Dès la préface, Léonora Miano, dans une langue érotisée et sans détours, insiste sur la forme du volcan :

> En dépit de sa forme érectile, le volcan est aussi creux. Il peut avoir un ou plusieurs cratères, à travers lesquels ses explosions, diffusant du gaz ou de la lave, font suffoquer le monde, l'embrasent parfois. Se dressant vers le ciel tout en abritant des abîmes. (Miano, 2015, p. 6)

---

5 Nous nous référons à Françoise Hériter, *Masculin/Féminin. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2012 et à Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* (préf. Éric Fassin, trad. Cynthia Kraus), Paris, La Découverte/Poche, 2006.

6 Le film de Nagisa Oshima est inspiré d'un fait divers. Au milieu des années 1930, à Tokyo, Abe Sada, ancienne prostituée, devient domestique dans une maison bourgeoise. Son patron Kichizo est irrésistiblement attiré par elle. Ils vont vivre une escalade érotique. Leur amour est une célébration initiatique et une recherche de l'extase. Repoussant les limites, l'amant demande à sa compagne de l'étrangler pendant l'acte sexuel. Le film est censuré à sa sortie en 1976. Désir féminin, sexualité non dissimulée, érotisme magnifié, antimilitarisme, ce film est à considérer comme une expression de la dissidence sexuelle d'Abe Sada et de son amant Kichizo. Abe, comme figure insurrectionnelle se dresse contre les valeurs culturelles archaïques du Japon impérial. Le but d'Oshima est de lever le tabou de la représentation non simulée des rapports sexuels à l'écran.

Miano a-t-elle l'intention, dès la préface, de préparer le lecteur à un ensemble épique sur la sexualité féminine noire ? Tout semble mettre en scène Éros dans un hors-temps qui entraîne irrémédiablement celui qui lit dans des dédales érotiques d'une nouvelle à une autre. Les flammes du désir et de la passion, celles qui incendient les corps sont décrites avec emphase :

> Ensuite, j'allais prendre une douche chaude, je laissais l'eau couler dans mon dos, sur mes seins, mon ventre, je pouvais littéralement sentir ma peau érotisée à l'extrême crépiter au contact de chaque goutte. Pas seulement mes seins ou mon sexe, mais mon corps tout entier. (*ibid.*, p. 15)

Qui mieux que la narratrice peut parler de ses propres sensations ? Les termes « chaude » et « crépitement » prolongent la référence au feu. Si tout le corps passé en revue est en braise, ce sont surtout les états de profondeur psychologique et les différentes implications en résultant qui sont prioritairement à analyser. Le motif du feu dans les douze textes est plurifonctionnel. Il porte en lui une dualité complexe. À ce sujet, Gaston Bachelard affirme : « Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires : le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer » (1992, p. 17). Dans le même ordre d'idées, du volcan surgit un feu destructeur mais générateur d'une nouvelle nature. Ainsi, les textes de ce volume posent les corps comme lieux de feu, sources d'orgasmes et états d'extase aux énergies (re)créatrices et libératrices. « Un petit feu sans conséquence » de Gisèle Pineau présente Raymonde, vieille femme malade et internée dans un hôpital. Elle reçoit la visite de sa nièce Sonia. Les confidences qu'elle va faire à cette dernière la révèlent au grand jour. Mariée à Benoît, impuissant avant même leur union, elle vivra des passions amoureuses extraconjugales. Benoît mourra en la remerciant d'être restée fidèle pendant quarante-huit ans. Discours testimonial, le récit de Raymonde assure stratégiquement la transmission des savoirs sur la corporéité féminine dans des contextes patriarcaux :

> J'ai pris mon plaisir, comme ça… Toute ma vie, j'ai eu des hommes à mes pieds. Ils fourraient leur tête entre mes jambes et s'occupaient de mon petit feu. Ils me suçotaient avec tellement de bonté et de patience et d'ardeur. Jusqu'à ce que je puisse plus retenir ma joie et que je la laisse se déverser dans leurs bouches. (Miano, 2015, p. 40)

Le feu engage toute la symbolique de la sexualité féminine. Il désigne d'abord le sexe et ses différentes composantes physiologiques. Métaphoriquement, ce feu obéit à une rhétorique dynamique qui permet d'explorer, à partir de plusieurs prismes, les différentes réalisations de la vie. De l'orgasme comme énergie vitale au lieu par lequel passe la vie, le sexe de la femme regorge de motifs et de significations complexes.

Cette forte charge symbolique sert la mise en scène crue de la sexualité permettant ainsi au lecteur d'unir son regard à celui des narrateurs pour suivre les mouvements des corps. Représenter l'intériorité du corps de la femme noire participe d'un choix esthétique voulu et assumé chez les auteures. Elles représentent les corps dans des scènes érotiques qui libèrent la parole féminine de manière transgressive. Ces *corps qui comptent* – comme l'écrit Butler – désormais dans leur performativité rendent singulières les histoires vécues en (re)questionnant le genre. Dans la nouvelle intitulée « Diane enchanteresse » d'Élisabeth Tchoungui, la narratrice se livre à des confessions intimes dans une démarche parodique. Son discours transgressif promène le lecteur dans l'intimité de Diane sa « maîtresse ». Par une poésie incandescente, l'orgasme provenant des plaisirs solitaires et de la fusion des deux corps féminins laisse entendre des voix dont les explorations érotiques se distancient radicalement de « l'impératif communautaire d'une libido socialisée » (Etoke, 2010, p. 114).

Le dire érotique est sans conteste au cœur de l'esthétique de ce recueil de nouvelles. Parlant des romancières d'Afrique francophone, Pierrette Herzberger-Fofana affirme :

> [ces] romancières innovent dans la mesure où les scènes d'amour sont présentées sous toutes leurs facettes. En effet, si le désir sexuel et la jouissance sont passés sous silence dans les œuvres littéraires masculines, les femmes n'hésitent pas à décrire cet aspect y compris la masturbation. (Herzberger-Fofana, 2001, p. 321-322)

Les femmes écrivaines font de l'usage de leur corps une scène de théâtre où résonnent cumulativement sexualité et érotisme. Dans la nouvelle « Diane enchanteresse », les codes culturels régissant le fonctionnement du corps de la femme se mêlent aux nouvelles pratiques sexuelles et rompent ainsi avec l'ordre habituel des choses. La sexualité, la procréation et le désir ne font plus qu'un. Perçu

dans sa multifonctionnalité, le corps de la femme porte la vie et la transmet. En même temps, avide de nouvelles expériences sexuelles, Diane procure et reçoit du plaisir. L'univers fictionnel pose l'érotisme comme un « constituant fondamental de l'être féminin qui révèle sa capacité à agir et à s'autodéterminer accédant ainsi à une plénitude existentielle » (Etoke, 2010, p. 129). La puissance d'agir ou agentivité[7], développée par la plupart des personnages féminins dans ce recueil, se manifeste notamment par des discours subversifs contre la culture dominante. La jeune narratrice dans la nouvelle précédemment citée, déclare :

> Seigneur, contrairement à cette histoire d'Ève sortie de la côte d'Adam que vous nous avez servie pour pourrir d'emblée les rapports entre sexes opposés, notre relation était exempte de toute visée dominatrice. Ni déesse ni maîtresse. Point de verge intrusive, juste quatre seins à nous deux, nos chairs en miroir, sororales, solidaires. (Miano, 2015, p. 78)

Triplement subversif, ce discours désacralise le pouvoir divin, détrône la figure tutélaire masculine dans sa symbolique la plus significative en consacrant l'homosexualité féminine. Cette consécration se légitime dans la parole créatrice pour dire une sexualité dénuée de tout fondement essentialiste. En déconstruisant la catégorie « femme », Judith Butler soutient que le genre est le résultat d'une série d'actes et d'accomplissements qu'elle nomme performatifs, impliquant le corps et produisant rétrospectivement l'illusion d'une identité sexuelle cohérente et stable. Radicalement antinaturaliste, elle montre comment les corps sont façonnés par les forces politiques de la matrice hétérosexuelle qui tout à la fois produit et normalise le féminin et le masculin, en suivant une logique binaire et exclusive. La perception que Diane a de sa sexualité crée un *trouble dans le genre* qui brouille l'identité sexuelle. Ce qui montre par ailleurs l'impossible coïncidence du sujet de genre et

7 La notion d'*agency* est centrale dans les travaux de Judith Butler. Elle désigne la capacité à faire quelque chose avec ce qu'on fait de moi. C'est-à-dire le fait qu'en tant que sujet, je suis constitué par des rapports de pouvoir dont je dépends mais sur lesquels j'ai la possibilité parfois d'agir. Autrement dit, l'*agency* est la capacité à pouvoir déjouer et renverser ces rapports de pouvoir qui s'exercent sur le sujet, sans l'extraire de ces rapports. Judith Butler utilise ce paradigme dans son ouvrage *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif* (trad. Charlotte Nordmann avec la collab. de Jérôme Vidal, Amsterdam, Paris, 2004) lorsqu'elle analyse les discours haineux et injurieux qui ne supprimeraient pas, selon elle, la capacité d'agir du sujet.

du sujet de sexe. Du point de vue de Butler, Diane échappe à cet ordre traditionnel et essentialiste en rompant avec l'hétérosexualité normative.

Dans la nouvelle « Le Dealer » de Hemley Boum, Christine, vingt ans, assume une identité sexuelle très complexe. Personnage à la fois lubrique et débarrassé des préjugés qui l'identifient comme femme noire, issue d'un milieu patriarcal, Christine libère toute son énergie libidinale et initie la narratrice, adolescente de quinze ans, aux plaisirs du corps :

> Quelques semaines suffirent pour me rendre compte que Christine envisageait le sexe avec une simplicité et une verdeur fascinantes. J'appris par hasard qu'elle couchait avec son patron, le fils de ce dernier âgé de dix-huit ans et le propriétaire de la petite boutique au bout de notre rue. Elle monnayait gentiment ses faveurs : des espèces, quelques menus cadeaux, au fond ce n'était pas l'essentiel. La vérité est que Christine aimait vraiment ça. (*ibid.*, p. 10)

Le portrait de cette libertine dit un corps sans frontière qui se laisse traverser par des pulsions érotiques aux élans transgressifs dans un environnement patriarcal. La sexualité féminine comme savoir rompt par conséquent avec les catégories sociales dans lesquelles elle est prédéterminée. Au sujet de l'intérêt de l'érotisme dans le processus de subjectivation, la poétesse Audre Lorde suggère :

> Lorsque je parle de l'érotique, j'en parle en tant qu'assertion, force de vie des femmes ; je parle de cette énergie créative rendue puissante, je parle du savoir et de son utilisation que nous réclamons à présent dans notre langage, notre histoire, nos danses, notre amour, notre travail et nos vies. (Lorde, 2003, p. 58)

Ainsi, la découverte du corps féminin procède doublement d'une prise de conscience de ce corps en tant que lieu et source inépuisable de plaisirs érotiques, d'un cycle initiatique aux savoirs construisant ce corps social dans ses rapports avec l'autre. Les nouvellistes qui adhèrent au projet d'écriture de Léonora Miano font toutes l'expérience d'une prose narrative en tension avec les désirs féminins. Comment rendre compte des chemins sinueux de la sexualité féminine sans tomber dans le cru, l'obscène et la surenchère lexicale de descriptions des pratiques sexuelles ? Le corps se libère par la parole. La parole se fait chair en feu. Et cette parole ne se veut nullement restrictive. Odile Cazenave estime que :

> [...] parler de son corps, de son désir, constitue donc pour la femme écrivain, en particulier africaine, un acte d'audace [...] les écrivains femmes ont cherché

> à rompre le silence sur toute représentation sexuelle dans la littérature africaine, normative ou non, et à reconquérir un corps qui leur avait été enlevé. (Cazenave, 1996, p. 178)

L'audace dont parle Odile Cazenave se traduit, vingt ans plus tard, par la poésie dans la poésie des corps en extase et l'éclatement des genres qui s'organise dans un capharnaüm lexical n'autorisant plus aucune frontière.

CORPS FÉMININ : IDENTITÉS SEXUELLES, IDÉOLOGIES ET VALEURS

La réflexion autour des dialogues des corps dans *Volcaniques* s'organise en termes de représentation de la sexualité dans ses usages, des dynamiques de pouvoir qui produisent les identités sexuelles et de la programmation narrative des corps sans frontières. Le recueil dirigé par Miano exige plusieurs niveaux de lecture. Dès la première nouvelle, le lecteur est confronté à une forte hétérogénéité des références littéraires érotiques qui participent de l'initiation sexuelle de la jeune narratrice. En plus des récits de Christine, les livres que propose Yao à la narratrice construisent son rapport à son propre corps :

> L'ouvrage *Madam'* de Xaviera Hollander était l'histoire autobiographique d'une jeune femme de bonne famille devenue call-girl, puis tenancière d'une sorte de bordel de luxe dans le New York des années soixante [...]. De fait, les gros mots ainsi que les situations scabreuses décrites par l'auteure me troublèrent moins que l'extraordinaire jubilation avec laquelle cette femme vivait et décrivait son existence immorale, en tout cas eu égard aux principes qui régissaient ma propre vie. (Miano, 2015, p. 13)

Le corps féminin, contrôlé socialement, se pose en objet d'étude de nombreuses réflexions auxquelles prend part désormais le sujet féminin. Yao, son fournisseur en littérature licencieuse dispose d'une bibliothèque riche en ouvrages érotiques :

> [...] *Histoire de Juliette*, *ou les prospérités du vice*, *Histoire d'O*, *Tropique du Cancer*, *L'Amant de Lady Chatterley* à des lectures plus triviales, avec une prédilection

> pour la série *Dix histoires classées X* par Gérard de Villiers ou pour des confidences intimes d'hommes ou de femmes dont toute l'existence semblait dédiée au sexe. Sade, Cléland, D. H. Lawrence, Henry Miller… (*ibid.*, p. 14)

La libération de l'imaginaire de la narratrice s'accompagne de celle de son corps dont elle fait par ailleurs la découverte. Elle transgresse les interdits sociaux en s'adonnant à des lectures puis à des pratiques qui façonnent en elle de nouvelles identités sexuelles. Son corps devient ainsi le lieu de désacralisation des valeurs qui jusqu'ici l'avaient culturellement construite :

> Lecture après lecture, les nœuds coulants de la culpabilité, d'une éducation bien-pensante s'effilochaient au contact répété des histoires que je lisais et de la jouissance qu'elles me procuraient. Les mots firent de moi une spécialiste de ma propre sensualité, je découvrais sans arrêt de nouveaux chemins de félicité. Je commençais à connaître mon corps, si j'ose dire, sur le bout des doigts. J'appris à le conduire sur le mode réceptif nécessaire, à le toucher avec tendresse et désir […] je considérais mon corps avec émerveillement, gratitude. (*ibid.*, p. 17)

L'initiation à son propre corps passe par son éloge, matérialisé par une poétique de l'érotisme. La plénitude à laquelle le sujet féminin parvient résulte de la réconciliation qui s'opère entre le corps psychique et le corps physique. Parallèlement à cela, le dire érotique démythifie la sexualité en nommant tout ce qui était tabou et en déconstruisant les savoirs culturellement admis sur la sexualité. Développée durant la seconde moitié du XX^e^ siècle, l'approche féministe est une variante de l'approche socio-culturelle qui considère la sexualité comme le reflet des rapports inégaux entre hommes et femmes. Ces réflexions féministes s'inspirent des travaux de sociologues et d'anthropologues et elles s'organisent autour des notions telles que les rôles et les identités attribués culturellement selon le sexe. L'historien Louis Georges Tin, à la suite de Michel Foucault, développe l'idée selon laquelle l'hétérosexualité, loin d'être un fait de nature est bien un fait de culture[8]. Ceci dit, dans une démarche féministe, d'autres pratiques sexuelles sont mises en scène dans *Volcaniques*, dans l'optique de dissoudre les hiérarchies et de révolutionner la pensée sexuelle. Parlant de l'usage des corps des femmes, Françoise Héritier affirme que les oppositions sexuelles, marquées du sceau du

8 Voir : Louis Georges Tin, *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Autrement, 2008.

masculin et du féminin, sont hiérarchisées car les valeurs portées par l'un des pôles (le masculin) sont considérées comme supérieures à celles portées par l'autre. Elle précise aussi que :

> La valence différentielle des sexes et la domination masculine sont fondées sur l'appropriation par le genre masculin du pouvoir de fécondité du genre féminin et *ipso facto* sur la jouissance de la sexualité des femmes, puisque l'une ne va pas sans l'autre, avec comme corollaire le plaisir qui naît de l'acte sexuel. (*ibid.*, p. 287)

Dans *Volcaniques*, les savoirs aux sources du corps féminin s'inscrivent dans une logique de rupture et de renouvellement de la pensée sexuelle. Des plaisirs solitaires au lesbianisme et aux autres pratiques, le lecteur parcourt les représentations de la sexualité dans ses usages les plus divers, produisant ainsi de nouvelles figurations sexuelles. À la suite des ébats avec la jeune femme qu'elle emploie à domicile, Diane se livre à une réflexion sur les possibilités infinies de la sexualité féminine :

> Qu'est-ce qu'on fiche encore avec ces poissards ? On n'a même plus besoin d'eux pour nous reproduire, avec les congelés de sperme. Marre de leurs bites qu'ils prennent pour des totems. Elle s'était soudain drapée dans le couvre-lit en bazin or pour déclamer, rieuse exaltée : qu'on la leur coupe ! Ô pénis, ton absence m'envahit ! (Miano, 2015, p. 77)

Diane se métamorphose en poétesse lyrique et dans un chant de liberté, proclame la mort de l'organe reproducteur. Son discours, dans toute sa dimension subversive, signe la fin d'un règne, augmente et démultiplie le sentiment de l'existence du sujet féminin. Conséquemment, l'éclatement du discours se lit dans la déconstruction du corps féminin. La nouvelle « Diane l'enchanteresse » pose le corps féminin comme un système sémiotique sur lequel se fonde une rhétorique blasphématoire. À cela s'ajoute le branle-bas corporel qui structure l'ensemble des textes en rendant compte d'une sexualité carnavalesque. Ainsi, le texte s'inscrit dans une logique de renversement des figures idéologiques :

> Mon clitoris est mon talisman. Je le caresse tel un chapelet dans une dernière prière. Je m'administre mon extrême onction. Les kamikazes islamiques croient que dix mille vierges les attendent au paradis. Je rêve plutôt à dix mille femmes rompues à l'exercice du plaisir qui m'accueilleront dans les hourras et me prodigueront jouissance éternelle. Amen. (*ibid.*, p. 79)

L'inscription de ce passage au registre carnavalesque justifie une esthétique de détournement des idéologies religieuses et de détrônement des figures tutélaires. Le sujet féminin est tourné vers lui-même. L'instance narrative insiste sur la pratique du plaisir solitaire. Les registres se brouillent dans l'entremêlement d'un imaginaire en feu. Mais au-delà de cette description qui ne laisse aucun doute sur l'intention du dire lesbien, on peut s'interroger sur le peu d'études critiques sur l'homosexualité féminine dans le cadre des littératures francophones. La plupart des auteures ayant répondu au projet *Volcaniques* viennent des pays qui considèrent l'homosexualité comme un délit et donc passible d'une peine d'emprisonnement. Les textes témoignent d'une violation théorique de ce code social et dans ce contexte d'écriture, le désir lesbien et l'omniprésence du fantasme homosexuel, comme motifs littéraires, suggèrent une esthétique libérée de toutes sortes d'entraves.

Avec les travaux de Michel Foucault, la sexualité s'est constituée en véritable objet de connaissance et de pouvoir. Moins que les pratiques sexuelles, ce sont les discours modernes sur la sexualité que Foucault s'attache à décrire dans le premier tome de son *Histoire de la sexualité*[9] et il démontre que depuis le XVII[e] siècle les discours sur le sexe ne sont que le produit d'un dispositif disciplinaire. La société européenne distingue, depuis ce temps, ce qui relève du normal – la sexualité hétérosexuelle à des fins reproductives – et du pathologique. Les sexualités jugées hérétiques sont spécifiées et évaluées. Ainsi se constitue une biopolitique, terme désignant l'exercice d'un pouvoir sur la vie biologique des individus. À l'échelle microscopique, le pouvoir discipline le corps. De même, dans les sociétés africaines, les dispositifs de contrôle des corps féminins sont présents. De l'excision aux mariages forcés, des lois patriarcales régissent le fonctionnement des structures familiales et sociétales. Qu'elles soient africaines ou antillaises, les autrices ayant pris part à ce projet d'écriture appartiennent pour la plupart à ces sociétés. Elles sont au nombre de douze[10], des Afropéennes ou Afrodescendantes, qui ont en partage l'Afrique et les valeurs qui les situent à l'intersection de plusieurs continents. Elles

9 Michel Foucault, *Histoire de la sexualité. La Volonté de savoir*, 1976. Ce premier tome est suivi de deux volumes publiés en 1984 : *L'Usage des plaisirs* et *Le Souci de soi*.

10 Voir notre note 4 avec les noms des auteures.

sont éprises de liberté et du besoin de réinventer le féminin. Elles vivent le plus souvent hors d'Afrique mais restent attachées à la terre de leurs origines. C'est ce qui leur octroie certainement une liberté de ton dans le traitement de ce sujet.

POUR UNE NOUVELLE ÉTHIQUE SEXUELLE
Un projet subversif

Comment le nouveau sujet féminin francophone se représente-t-il sexuellement ? Comment les sexualités dites « alternatives », associées à la problématique du genre participent-elles des métamorphoses identitaires féminines en vue d'une nouvelle éthique sexuelle ? En 1975, Gayle Rubin publie « Le Marché aux femmes. "Économie politique" du sexe et système de sexe/genre[11] », texte désormais considéré comme fondateur des champs de la théorie féministe et des études de genre. Rubin y explique la subordination sociale des femmes aux hommes par « les variations infinies et la monotone similitude qu'elle revêt à travers les cultures et à travers l'histoire. » (Rubin, 2019, p. 12). Dans leur préface au volume *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, David M. Halperin et Rostom Mesli montrent que la chercheuse a construit sa perspective féministe en s'appuyant sur les travaux de Claude Lévi-Strauss, donc en observant les structures élémentaires de parenté qui produisent des asymétries de genre dans la mesure où elles imposent la circulation des femmes entre les hommes, à travers l'institution du mariage qui lie les familles et les unités de parenté. Cette pratique est motivée par le tabou de l'inceste et signifie l'exogamie. Elle interdit la consommation sexuelle des femmes à l'intérieur des familles et exige que les femmes soient échangées. Dans un autre article, « Penser le sexe » (*ibid.*, p. 135), paru dix ans plus tard, Rubin reconsidère l'idée selon laquelle le féminisme est, ou doit être, le lieu privilégié de l'élaboration

11 Première anthropologue féministe à avoir employé le mot *gender* dans un essai, Rubin est depuis de nombreuses années une figure essentielle des études féministes et des études gaies et lesbiennes. La publication en 1975 de son article « Le Marché aux femmes » fait d'elle une figure incontournable du féminisme de la deuxième vague. Cet article constitue le chapitre 1 du recueil *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe*, Paris, Epel, 2019.

d'une théorie de la sexualité. Bien que le genre et le sexe soient liés, ils forment le fondement de deux aires différentes d'interaction sociale. Elle considère qu'il faut en faire l'étude de façon autonome, ce qui va favoriser le développement et la consolidation des études gays et lesbiennes, permettant le fondement de la *queer theory*.

Dans l'anthologie *Surveiller et jouir*, Rubin propose les éléments d'un cadre descriptif et conceptuel pour penser le sexe et ses enjeux politiques. Son intention est de constituer une base de réflexion libératrice de l'approche sexuelle à partir de sa « théorie radicale de la politique de la sexualité » (*ibid.*, p. 9) selon laquelle :

> […] ce qui, dans nos sociétés, passe pour la morale sexuelle dissimule l'opération sous-jacente d'un système illégitime de stratification sexuelle que l'on accepte sans l'interroger ; cette morale sexuelle recouvre une façon d'organiser la vie sexuelle en fonction d'une hiérarchie de privilèges et de prestige qui veut que certaines formes de comportement sexuel […] soient approuvées et promues […] tandis que les autres, aussi bien que les personnes qui les pratiquent, sont considérées comme problématiques, mauvaises […] et vouées à l'élimination au nom de l'hygiène morale et sociale. (Rubin, 2019, p. 10)

En d'autres termes, il s'agit d'une théorie sexuelle qui dénoncerait l'injustice érotique et l'oppression sexuelle. Presque toutes les cultures traitent le sexe avec suspicion. Dans les pays francophones dont sont originaires les narratrices de *Volcaniques*, certaines pratiques sexuelles sont présumées coupables et les comportements érotiques, observés dans le recueil, anormaux. Les contextes sociaux dans lesquels évoluent certains personnages apprécient les actes sexuels selon un système hiérarchique de valeur sexuelle. Par exemple, la narratrice de « Rayon Hommes » de Fabienne Kanor, issue de la grande bourgeoisie camerounaise, se livre à toutes sortes de mises en scène sexuelles. Adepte de jeux érotiques, elle simule des rôles en offrant ostensiblement son corps à plusieurs inconnus lors d'un de ses séjours en France. Cette approche d'une sexualité généreuse rompt bien évidemment avec celle que préconise le cadre conjugal, reproductif et traditionnel. Pourquoi ne s'adonne-t-elle pas aux mêmes jeux libertins dans son pays d'origine ? Le choix de l'espace modifie ainsi les représentations de la sexualité par les auteures. Dans cette nouvelle de Kanor, le système hiérarchique traditionnel de valeurs sexuelles est transgressé par les choix de l'héroïne. Concernant cette catégorisation de valeurs, Rubin élabore une figue qui matérialise

« la hiérarchie sexuelle : le cercle vertueux et les limites extérieures » (*ibid.*, p. 160). L'interprétation qu'elle en fait suggère une sexualité « normale » et naturelle lorsqu'elle est hétérosexuelle, conjugale, monogame, procréatrice et non pécuniaire. Les limites extérieures à cette sexualité se résumeraient en sexualité mauvaise, anormale, contre-nature et maudite : homosexuelle, hors mariage, à partenaires multiples, non procréatrice, commerciale, seule ou en groupe, sans lendemain, en public, trans-générationnelle, avec pornographie, avec des objets, sadomasochiste. Les programmes narratifs des personnages du recueil répondent presque tous à ces catégories sexuelles. Par conséquent, les récits les situent dans le champ de la transgression et de la marginalité.

Dans la nouvelle « Taberi River » de Gilda Gonfier, Léto s'adonne à une sexualité que Rubin pourrait situer dans les limites extérieures du cercle vertueux de ce qu'elle nomme la hiérarchie sexuelle. La jeune femme soumet son corps à la domination masculine : « Un jour où dans l'affolement des sens elle avait voulu s'échapper de la caresse, il l'avait maintenue sur le lit, son bras sur sa gorge lui interdisant tout mouvement » (Miano, 2015, p. 102). La narratrice donne plus de précisions : « La règle était que lui seul décidait de son plaisir. Il l'avait laissée tout l'après-midi, les mains attachées devant elle, allongée sur le ventre » (*ibid.*). Elle poursuit dans la même veine : « Léto aimait qu'il la domine. Elle lui avait confié son corps et sa jouissance. Elle s'en était remise totalement à lui, soumise, nue, de jour comme de nuit, offerte. C'est ainsi qu'ils avaient passé une semaine à Mango Cottage, Citrus Creek, Dominique » (*ibid.*). L'expression du pouvoir sur le corps féminin emprunte peut-être les voies de la violence mais il s'agit d'une domination partagée, fondée sur des représentations sexuelles communes. Le sujet féminin dans la nouvelle « Ta bouche sur mon épaule » de Marie Dô se livre à son amant : « Tu veux ma capitulation, me désires livrée à toi toute entière [...]. Je dois te donner la preuve irréfutable de mon aliénation » (*ibid.*). *Volcaniques* réinterroge Éros. Le dévoilement progressif de plusieurs figurations sexuelles dans le recueil ouvre des voies de réflexion qui subvertissent l'essentialisme sexuel qui régit les rapports sociaux dans les différentes nouvelles. Des personnages iconoclastes aux dires érotiques qui privilégient des programmes narratifs subversifs, le projet d'écriture que dirige Miano se propose de libérer le plaisir féminin, devenu motif littéraire qui structure ainsi la trame narrative de l'ensemble du recueil.

En reconnaissant l'émergence de nouvelles individualités sexuelles, Judith Butler a montré que loin de désigner des identités figées, le genre est toujours multiple et incertain. Et que cette déstabilisante instabilité peut être une réjouissance, source de performativité morale, sociale, politique et érotique. Dans son ouvrage traduit en 2006, profondément théorique et politique, elle rejette l'idée de deux genres et donc de deux sexes définis par des attributs immuables et universels. Dans la préface du recueil, Miano en fait une esquisse métaphorique fort prometteuse de significations :

> En dépit de sa forme érectile, le volcan est aussi creux. Il peut avoir un ou plusieurs cratères, à travers lesquels ses explosions, diffusent du gaz ou de la lave, font suffoquer le monde, l'embrasent parfois. Se dressant vers le ciel tout en abritant des abîmes, il a un côté androgyne, ce qui ouvrait d'infinies possibilités créatives. (*ibid.*, p. 6)

Ce procédé de langage, par une substitution analogique, fait du sexe féminin un volcan en suggérant des qualités qui leur seraient communes. L'extrait est porteur de nombreuses possibilités d'interprétation relatives à la sexualité et au genre que l'anthologie déploie de multiples façons. À la suite de Judith Butler, il devient possible de reconnaître que les corps sexués permettent toutes sortes de genres, eux-mêmes renvoyant à des sexualités multiples. Ce caractère ambigu du genre révèle l'illusion de l'identité sexuelle et libère le sujet de toute obligation de conformité. Autrement dit, on peut être né de genre masculin, se sentir de genre féminin et être hétérosexuel. Cette subversion de l'intérieur déconstruit les normes dominantes par le foisonnement des minorités dérangeantes. Cela se vérifie dans la nouvelle « Nez d'aigle, dents d'ivoire » de Gaël Octavia, où Frédérique se regarde dans un miroir qui lui renvoie son « allure androgyne » (*ibid.*, p. 88). La narratrice précise encore :

> Frédérique effleure les deux bourgeons de sa poitrine, plus bruns que le reste de sa peau mais dont le relief peine à poindre. Elle pince sa taille peu marquée, ses cuisses maigres. Ses sourcils épais sont en broussaille. Ses cheveux crépus, emmêlés, pendent en mèches inégales sur ses épaules. Elle pourrait tout aussi bien être un jeune garçon aux traits fins fasciné par Bob Marley. (*ibid.*, p. 86)

Le caractère androgyne de Frédérique sème le *trouble dans le genre* en introduisant une dissonance dans l'ensemble gémellaire qu'elle forme

avec Sarah, car cette dernière, contrairement à sa sœur, présente toutes les caractéristiques du féminin. Au-delà de cette différence qui n'est qu'apparente, Frédérique fait pleinement l'expérience de ses désirs les plus intimes en multipliant les conquêtes avec les garçons et les filles jusqu'à ce que quinze ans plus tard, elle se fixe dans une relation de couple hétérosexuelle.

La diversité des voix narratives dans *Volcaniques* amplifie la puissance de la parole libératrice. Le sujet féminin se démultiplie en s'élançant dans un dire érotique dénué de tout euphémisme. Dans ce contexte, la mise en récit des plaisirs féminins réactualise les théories relatives au genre et à la sexualité, mettant en avant des personnages qui transgressent les interdits liés aux normes sexuelles. L'impudeur langagière et ses effets renforcent une esthétique audacieuse chez ces auteures francophones qui s'attaquent aux édifices idéologiques bâtis autour de la sexualité féminine. Ainsi, la rhétorique déployée participe de la construction d'une nouvelle éthique sexuelle qui transforme l'être féminin. Les représentations de la parole font écho à celles de la sexualité ouverte et libérée de toute entrave.

Yvette Marie-Edmée Abouga
Université de Yaoundé

BIBLIOGRAPHIE

Amabiamina, Flora et Nankeu, Bernard, *Discours et sexe dans les littératures francophones d'Afrique. Vers un changement des mentalités ?*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Bachelard, Gaston, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1992.

Butler, Judith, *Ces corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »*, trad. française par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2018.

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, trad. française par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte/Poche, 2006.

Butler, Judith, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, trad. française par Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2004.

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

Cournut, Jean, *Pourquoi les hommes ont peur des femmes*, Paris, PUF, coll. « Le fil rouge », 2001.

Etoke, Nathalie, *L'Écriture du corps féminin dans la littérature de l'Afrique francophone au sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 2010.

Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité*, *La Volonté de savoir*, t. 1, *L'Usage des plaisirs*, t. 2, *Le Souci de soi*, t. 3, Paris, Gallimard, 1976 & 1984.

Freud, Sigmund, *Psychanalyse et médecine ou La Question de l'analyse profane, Œuvres complètes*, trad. française par Marie Bonaparte, t. XVIII, Paris, PUF, 2002.

Héritier, Françoise, *Masculin/Féminin. Dissoudre la hiérarchie*, Paris, Odile Jacob, 2012.

Herzberger-Fofana, Pierrette, *Littérature féminine francophone d'Afrique noire. Suivi d'un dictionnaire des romancières*, Paris, L'Harmattan, 2001.

Lorde, Audre, *Sister Outsider : Essais et propos sur la poésie, l'érotisme, le racisme, le sexisme…*, trad. française par Magali C. Calise, Grazia Gonik, Genève, Mamamélis, 2003.

Miano, Léonora, *Volcaniques. Une anthologie du plaisir*, Montréal, Mémoire d'encrier, 2015.

Mwisha Rwanika, Drocella, *Sexualité volcanique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Rubin, Gayle, *Surveiller et jouir, Anthropologie politique du sexe*, trad. française par Flora Botler, Christophe Broqua, Nicole-Claude Mathieu et Rostom Mesli, Paris, Epel, 2019.

Sanogo, Amidou, « La Sexualité et ses tabous dans les fictions francophones »,

Les Cahiers du GRELCEF, nº 11, mai 2019 : « www.uwo.ca/french/grelcef/cahiers_intro.htm (consulté le 03/04/2021) ».

Sanogo, Amidou et Bencherif Hafida, *Dire et lire l'érotisme dans les productions culturelles francophones*, Actes de la journée d'études du GRELCEF, Western University London (Ontario), Canada, 2020.

Tin, Louis Georges, *L'Invention de la culture hétérosexuelle*, Paris, Autrement, 2008.

ORORO, *D0RA MILAJE*, SHURI, ONYESONWU

Sur quelques figures de femmes puissantes africaines, de l'univers Marvel à la *fantasy* afro-futuriste contemporaine

À Maïa Déké-Mangeon

On sait, depuis les travaux de Bernard Mouralis sur *Les Contre-littératures*, que « le statut d'un texte [...] renvoie aux lignes de force qui parcourent la société globale, c'est-à-dire, en définitive, aux efforts déployés par les uns pour maintenir et renforcer le pouvoir qu'ils détiennent sur le plan de l'initiative culturelle, et aux réactions que les autres expriment face à cette prérogative » (Mouralis, 2011, p. 12). En étudiant tour à tour le texte exotique comme « révélateur de la différence », le discours du peuple et celui sur le peuple, puis la littérature africaine francophone, l'audacieux critique avait dès 1975 montré comment ces diverses productions transformèrent progressivement, du XVIII^e^ au XX^e^ siècle, notre conception dominante de la littérature en intégrant, au sein du canon mondial comme dans nos représentations collectives, des figures et des espaces qui s'en trouvaient jusque-là largement exclus ou à tout le moins marginalisés. Mais en englobant tous « les textes que récuse l'institution littéraire et, qui de ce fait, n'entrent pas dans le champ littéraire » (*ibid.*), les contre-littératures excédaient bien évidemment les trois domaines explorés à l'époque par Bernard Mouralis. Ce dernier y associait d'emblée ce qu'on tenait encore pour de l'« infra » ou de la « paralittérature », notamment le roman policier, la science-fiction et la bande-dessinée. Or, depuis la parution des *Contre-littératures*, ces productions ont tant prospéré qu'elles sont à leur tour devenues dominantes sur le marché

du livre, au point d'influencer significativement la littérature générale en drainant vers elles quelques grandes plumes de notre époque. Ce phénomène peut également s'observer dans le domaine des littératures africaines, où l'on constate le développement exponentiel d'une *Afro-SF*[1], après celui du polar africain. Si le paradigme de l'enquête s'est progressivement imposé dans la production romanesque des auteurs nés à l'époque coloniale – pensons notamment aux romans policiers signés par Mongo Beti, Driss Chraïbi, Moussa Konaté, Henri Lopes et Tierno Monénembo –, force est de constater que les fictions afrofuturistes figurent aujourd'hui parmi les textes les plus primés et prisés du grand public, et qu'elles sont autant le fait de romancières (Basma Abdel Aziz, Lauren Beukes, Sarah Lotz, Léonora Miano, Nnedi Okorafor, Namwali Serpell…) que de romanciers (José Agualusa, Gavin Chait, Kossi Efoui, Mohammed Rabie, Tade Thompson, Ahmed Khaled Towfik…) issus du continent africain.

Sans vouloir à toutes fins genrer ou racialiser ces domaines jadis émergents et désormais dominants des « contre-littératures », y compris au sein de la littérature africaine europhone, on notera tout de même qu'à l'instar du roman policier, la science-fiction et la bande dessinée furent longtemps et largement produites par des auteurs blancs, et destinées à un lectorat blanc. Bien sûr, certains d'entre eux donnèrent naissance à de puissantes figures d'héroïnes et de héros africains. Pour ne citer que l'univers proliférant des *comics* américains, les fondateurs de la franchise Marvel, Stan Lee (1922-2018) et Jack Kirby (1917-1994), lancèrent *Black Panther* ou le roi fictif africain T'Challa dès 1966 ; puis en 1975 Len Wein (1948-2017) et Dave Cockrum (1943-2006) lui donnèrent un pendant féminin en la figure d'Ororo Munroe, alias Storm (ou Tornade en français). Capable de maîtriser les éléments, et notamment la foudre, la pluie et les vents, cette mutante d'origine kenyane rejoindra les X-Men du Professeur Xavier avant de devenir l'épouse de T'Challa dans les années 2000. En revanche, à l'exception de Zelde M'tana, l'héroïne noire de la série *Rissa Kerguelen* publiée par le romancier américain Francis Marion Busby (1921-2005) entre 1976 et 1980, et qui s'apparente à une version *space opera* des aventures des *Foxy Brown* et autres *Coffy* incarnées à la même époque par Pam Grier

1 Nous utilisons désormais cet acronyme d'usage commun, par exemple : *AfroSF : Science Fiction by African Writers*, anthologie éditée par Ivor W. Hartmann (StoryTime Publication, 2012).

dans le cinéma de la *blaxploitation*[2], les « femmes puissantes » d'origine africaine restèrent longtemps absentes du genre science-fictionnel et fantaisiste. Ce sont finalement Octavia Butler (1947-2006) et Nalo Hopkinson (née en 1960), deux romancières respectivement afro-américaine et canadienne d'origine jamaïcaine, qui contribuèrent à faire d'elles les héroïnes positives de récits futuristes, mêlant allègrement technosciences et magie. Depuis une dizaine d'années, deux nouvelles figures se sont imposées dans le champ de la science-fiction et de la fantaisie contemporaines : l'afro-américaine Nora Jemisin et l'américano-nigériane Nnedi Okorafor[3]. Deux de leurs récents romans (*La Cinquième Saison*, paru initialement en 2015, et *Qui a peur de la mort ?*, publié originellement en 2010) mettent ainsi en scène des univers post-apocalyptiques où des héroïnes africaines développent et mobilisent des pouvoirs surnaturels dans leur quête de vengeance. Dans le premier, Essun est une « orogène » qui a la capacité de provoquer des séismes, et dans le second, Onyesonwu est une « ewu », enfant née d'un viol qui allie pouvoir de métamorphose et secrète arme explosive. Forte du succès planétaire de cette première fiction afrofuturiste – en passe d'être adaptée à l'écran sous la forme d'une série télévisée produite et diffusée par la chaîne américaine HBO – Nnedi Okorafor s'est récemment vu confier par les éditions Marvel la codirection scénaristique de la bande-dessinée *Black Panther* (*Long Live the King*, 2017-2018) ; cela parallèlement aux arcs narratifs déployés par l'essayiste afro-américain Ta-Nehisi Coates[4] et à ceux imaginés aux côtés de ce dernier par l'essayiste et romancière féministe haïtiano-américaine Roxane Gay et la poétesse afro-américaine Yona Harvey, toutes deux nées en 1974 (*Worlds of Wakanda*, 2016-2017). Okorafor est également devenue la scénariste de deux séries dérivées de *Black Panther*, *Wakanda Forever* (2018) et *Shuri* (2018-2019), respectivement consacrées aux *Dora Milaje*, des guerrières qui forment la garde rapprochée du roi T'Challa, puis à la sœur de ce dernier, la princesse wakandaise Shuri.

---

2 Le *space opera* ou « opéra de l'espace » est un sous-genre de la littérature science-fictionnelle, avec une forte composante épique, qui développe les aventures de ses héros à une échelle intergalactique. La *blaxploitation* est un courant cinématographique des années 1970 qui visait à lutter contre les stéréotypes racistes en revalorisant l'image des Noirs et en proposant notamment des rôles de premier plan à des acteurs afro-américains.

3 La première est née en 1972 et la seconde en 1974.

4 Auteur de « A Nation Under Our Feet » et « Avengers of the New World », (2016-2018), ainsi que « The Intergalactic Empire of Wakanda » (2016-2021).

Entrepris dans le cadre d'une réflexion collective sur les « figures de femmes » et les « formes de pouvoir à l'œuvre dans la littérature qui met en scène l'Afrique et ses diasporas féminines », ce rapide survol suscite évidemment plusieurs questions. Comment les « femmes puissantes » africaines sont-elles représentées dans l'univers des *comics* et de la science-fiction afro-futuriste ? Quelles évolutions peut-on observer, lorsque leurs figures et leurs destinées fictives sont prises en charge par des scénaristes afro-américains comme Christopher Priest, Reginald Hudlin et Ta-Nehisi Coates ? Et que deviennent à nouveau ces « femmes puissantes » lorsqu'elles passent sous la plume d'artistes ou d'écrivaines africaines – ou d'origine africaine, pour reprendre l'extension englobante de l'adjectif *africana* – comme les dessinatrices Alitha Martinez et Afua Njoki Richardson ou les romancières Nnedi Okorafor et Roxane Gay ? Assiste-t-on à une déconstruction « qui se joue des représentations genrées », et en quel sens peut-on affirmer que « les fictions récupèrent des stéréotypes de genre et [que] leurs auteurs et auteures s'impliquent souvent par un discours social et politique touchant autant à des pratiques locales, traditionnelles qu'aux conséquences de la migration[5] » ?

GALS & RIS

Rechercher la présence des figures féminines africaines dans l'univers Marvel, et en particulier dans la série des volumes consacrés aux aventures du roi T'Challa, alias *Black Panther*, c'est assurément donner un sens particulier au terme « galerie ». Sans trop jouer sur les mots, la figure féminine de la *gal* s'y voit en effet réduite à un type exotique, comme jadis la « Vénus hottentote » Saartjie Baartman au Musée de l'homme, et son vêtement souvent limité à quelque peau de bête ou simple voile, telles ces bandes de toile horizontales appelées « ris » que les marins replient et resserrent sur la vergue au moyen de garcettes. Nous assistons alors autant à un concours de beautés noires qu'à un véritable défilé de mode

5 Voir, pour les citations de cette phrase, l'appel à communications du colloque « Africana », prévu initialement en mai 2020 : « https://unil.ch/fra/africana-colloque (consulté le 23/12/2020) ».

primitiviste. Dès l'apparition de « Malice sous la lune pourpre » en 1972[6], de Madame Slay – compagne de N'Jadaka alias Erik Killmonger – dans l'épilogue du premier arc scénarisé par Don McGregor[7], tout comme avec la création de la princesse Zanda, souveraine de Narobia, dans les premiers épisodes de *Black Panther* repris par Jack Kirby en 1977, la femme puissante africaine incarne d'abord un pouvoir érotique qui se donne à voir dans des atours aussi tape-à-l'œil que suggestifs. Ororo Munroe et les *Dora Milaje* n'échappent pas à cette règle du déshabillé ou du tissu moulant, qui révèle autant qu'il voile les formes féminines. De Tornade, T'Challa constate d'ailleurs lui-même, avec quelque dépit amoureux, qu'elle vole souvent « nue dans les nuées » (*Black Panther*, nº 7, 2005, p. 8), offerte ainsi à tous les regards ; quant à ses propres gardes du corps, inspirées des amazones dahoméennes, leurs uniformes minimalistes les assimilent plutôt à une « brigade bikinis », comme le note ironiquement Asira, une amie afro-américaine du roi wakandais (*Black Panther*, nº 14, 2017, p. 7) – au point de susciter parfois la jalousie de Tornade elle-même[8]. Seule Shuri, qui endosse l'habit de la panthère noire à compter de 2009, dans l'arc scénaristique initié par Reginald Hudlin (« The Deadliest of the Species »), se voit intégralement vêtue de noir, des pieds jusqu'à la tête. Mais comme tous les superhéros dont le costume spécifique sert autant à les identifier qu'à mettre en valeur leur musculature hypertrophiée, son justaucorps dessine habilement ses formes voluptueuses, à commencer par l'opulence de sa poitrine. Ainsi que le soulignera le rebelle wakandais Tetu dans le numéro 170 de *Black Panther*, l'Afrique se doit d'être, dans les *comics*, représentée par « une belle femme pulpeuse[9] ». Quelles fonctions remplissent cependant ces diverses figures féminines, au-delà de leur présence hypersexualisée dans les ris mais aussi les jeux de pouvoir qui caractérisent la vie de T'Challa ? Pour répondre à cette question, il convient de revenir rapidement sur les biographies d'Ororo, de Shuri et des principales *Dora Milaje*.

6 Voir : *Jungle Action*, nº 8.

7 Voir, toujours en 1972 : « Une panthère en colère », *Jungle Action*, nº 6 à 18.

8 Voir : *X-Men*, nº 176, 2005.

9 Traduction française du volume II de Coates, *Vengeurs du Nouveau Monde*, paru en 2018 aux éditions Panini Comics. Le propos en anglais est plus explicite encore : « *Africa is a beautiful woman – round and lush* » (*Black Panther*, nº 170, 2016, p. 4).

DES VIES DE FEMMES

On peut de fait relever une évolution significative entre les premiers arcs narratifs scénarisés dans les années soixante-dix par des auteurs blancs (Don McGregor, Jack Kirby), et ceux développés à compter des années quatre-vingt-dix par des auteurs noirs (Christopher Priest, Reginald Hudlin, Ta-Nehisi Coates). Qu'il s'agisse de Malice, de Madame Slay ou de la Princesse Zanda, la femme africaine apparaît d'abord et toujours dans la série du côté des « vilains » (Erik Killmonger, Abner Little) ; sans pouvoirs particuliers, elle sait toutefois se montrer experte dans le maniement de diverses armes et elle se spécialise notamment dans le larcin.

Ororo Munroe suit un destin presque semblable dans ses années de jeunesse, racontées à diverses reprises[10] et notamment dans *Storm*, la série entièrement dédiée à ses aventures en 2006. Ses créateurs blancs, Len Wein et Dave Cockrum, en avaient fait la fille de N'Daré, une princesse kenyane, et de David Munroe, un étudiant afro-américain à l'université du Kenya. Née aux États-Unis, l'enfant avait suivi ses parents en Égypte où, après leur mort accidentelle, elle était devenue pickpocket jusqu'à son retour au Kenya et à sa rencontre providentielle avec le jeune prince wakandais, alors en quête de lui-même lors d'un voyage en Afrique de l'Est. Résolu à ne pas se détourner de son destin politique, et notamment de son dessein personnel – venger la mort de son père, T'Chaka, jadis assassiné par un mercenaire sud-africain, Ulysses Klaw – T'Challa met fin à leur idylle naissante, brisant ainsi le cœur de la jeune fille. Finalement identifiée comme une mutante par le professeur Xavier, Ororo trouve refuge au sein des *X-Men*, avant de retrouver le superhéros wakandais, devenu roi, dans la nouvelle série scénarisée par Reginald Hudlin en 2005. C'est ce dernier qui mettra en scène leurs nouvelles aventures, à commencer par leur mariage en grande pompe[11]. Devenu l'incarnation d'une « Afrique unifiée », le couple royal entame alors, à l'occasion de sa lune de miel, une tournée diplomatique dans les divers États fictifs de l'univers Marvel[12], avant de participer à la guerre civile qui divise les super-héros sur la

10 Voir : *X-Men*, n° 102, 1976 ; *Black Panther*, n° 14, 2005.
11 Voir : *Black Panther*, n° 18, 2006.
12 Voir : « World Tour », *Black Panther*, n° 19 à 22.

question de leur recensement officiel sur le sol américain[13] puis de remplacer provisoirement Susan et Reed Richards au sein des Quatre Fantastiques[14]. Le conflit persistant entre *Avengers* (auxquels s'était affilié T'Challa) et *X-Men* (auxquels appartient Ororo) finira par provoquer leur séparation, après de multiples péripéties[15]. Nous devons à Ta-Nehisi Coates de les avoir réunis de nouveau, d'abord au sein de *The Crew* ou « La bande », un groupe de superhéros noirs composé d'amis de la Panthère Noire (Luke Cage, Tornade, Misty Knight et Eden Fesi alias Manifold[16]), puis en un couple tenant tête au retour des « Originels » au Wakanda[17].

Imaginées d'emblée par des auteurs afro-américains, les *Dora Milaje* et la princesse Shuri furent quant à elles longtemps des personnages secondaires, accompagnant T'Challa dans ses aventures, et elles se virent tardivement attribuer des destinées autonomes. Les premières apparaissent en novembre 1998, dès le lancement de la nouvelle série *Black Panther* désormais écrite par Christopher Priest : elles sont d'abord un simple duo, faisant office d'assistantes pour T'Challa (« Okoye était son chauffeur, Nakia son aide de camp »), qui les appelle ses « adorées » parce qu'elles seraient en réalité des « épouses à l'essai », sélectionnées par les « tribus wakandaises » dans un esprit d'alliance avec le roi (« The Client », *Black Panther*, nº 1, 1998, p. 9). Ce dernier doit cependant bien se garder de nouer une relation amoureuse avec l'une ou l'autre, afin de ne pas altérer par quelque marque de préférence l'équilibre politique intertribal réalisé par la constitution de ce faux harem. Présentées par Everett K. Ross, le narrateur de *Black Panther*, comme de « mortelles lycéennes karatéka », ces *Dora Milaje* voient leurs rangs étoffés dans la série reprise par Reginald Hudlin, avec l'apparition d'Aneka, créatrice d'un nouvel art martial, à la croisée de la science et de la magie[18], puis d'Ayo et des « Anges de Minuit » qui constituent une force spéciale, dotée d'extraordinaires armures leur permettant notamment de voler furtivement de nuit[19]. Coates fera par la suite d'Aneka et d'Ayo des

13 Voir : « Civil War », *Black Panther*, nº 22 à 25.
14 Voir : « Two + Two », « Four the Hard Way », *Black Panther*, nº 26 à 30.
15 Voir : « Black Panther vs Storm », *Avengers vs X-Men*, nº 6, 2012.
16 Voir : « A Nation under Our Feet », *Black Panther*, nº 7-8 et 12, 2016 ; *Black Panther & The Crew*, nº 1 à 6, 2017.
17 Voir : « Avengers of the New World », *Black Panther*, nº 13-18 puis 166-172, 2017-2018.
18 Voir : « Power, part 4 », *Black Panther*, nº 10, 2009.
19 Voir : *Doomwar*, nº 2, 3 et 5, 2010.

dissidentes qui se sont détournées de la Panthère Noire en raison de leurs idéaux démocratiques et féministes (elles ne supportent plus d'être au service d'une famille royale qui leur semble trop peu se soucier du peuple, et notamment de la condition féminine au Wakanda) et surtout de leur mutuelle attraction, qui débouche sur une vive passion amoureuse, faisant d'elles le premier couple lesbien dans l'univers de *Black Panther*. Trois séries autonomes racontent aujourd'hui les aventures des *Dora Milaje*, avant et après la révolution politique qui se joue dans *Une Nation en marche*[20]. À partir d'un scénario imaginé par Ta-Nehisi Coates et écrit par Roxane Gay, *Worlds of Wakanda* (2016-2017) revient sur la rencontre, la formation et les causes de la rébellion d'Aneka et Ayo qui, après avoir secouru certaines femmes en proie à diverses violences sexuelles au Wakanda, décident de fonder une « communauté sans hommes ». Sous la houlette de Nnedi Okorafor, *Wakanda Forever* (2018) narre ensuite les aventures d'Okoye, Ayo et Aneka aux États-Unis, à la poursuite de l'ex-*Dora Milaje* Nakia, devenue la maléfique Malice, à la suite d'une déconvenue amoureuse avec T'Challa ; *Black Panther and the Agents of Wakanda* (2019) met pour finir en scène les aventures d'une ligue africaine de justiciers dirigée par Okoye.

Créée par Reginald Hudlin en 2005, la princesse Shuri, sœur de T'Challa, se voit d'emblée confier un rôle fondamental de doublure : une analepse retraçant leur passé commun[21] nous apprend ainsi qu'elle fut précédée sur le fil par son frère, au moment même où elle se présentait elle-même au combat rituel pour le titre royal de Panthère Noire. Spécialiste de physique nucléaire, c'est elle qui repère et tue ensuite « l'homme radioactif », lequel avait entrepris d'altérer les mines wakandaises de vibranium, un métal aux propriétés uniques – il amortit les chocs en absorbant les fréquences sonores et il confère en retour une force décuplée en renvoyant ces dernières[22]. Tombée plus tard à son tour dans les rets d'Erik Killmonger, l'ennemi légendaire de T'Challa, elle tue de nouveau de sang-froid un homme pour dissuader un groupe de prisonniers de la violer. Dans le numéro annuel spécial de février 2008 (« Black to the Future »), Reginald Hudlin la promeut une première

20 C'est sous ce titre mal traduit qu'a paru en français la série initiée en 2016 par Ta-Nehisi Coates, « A Nation Under Our Feet ».

21 Sur ce passé commun, voir : *Black Panther*, nº 3, 2005.

22 Voir : *Black Panther*, nº 6, 2005.

fois Panthère Noire et reine du Wakanda, après l'abdication de son frère dans un futur distant (2057), puis il lui confie définitivement les rênes du pouvoir au Wakanda à compter de 2009, dans un nouvel arc narratif (« The Deadliest of the Species ») qui trouve ensuite de multiples prolongements[23] avec la guerre sans merci que mène désormais le Docteur Doom (Fatalis en français) au Wakanda pour s'y emparer du pouvoir et des ressources de vibranium. C'est seulement au cours de l'incroyable série des *New Avengers* initiée par Jonathan Hickman en 2013, et après avoir affronté l'invasion extra-terrestre fomentée par Thanos, que Shuri renoncera au pouvoir en restituant à T'Challa la lame sacrée faisant office de sceptre et en se sacrifiant dans un ultime combat avec la dirigeante de l'Ordre Noir, Proxima Midnight, permettant ainsi à son frère de s'échapper. Ce dernier la fera ressusciter plus tard (ou plus exactement revenir du plan spirituel de la mémoire wakandaise, le *Djalia*) avec l'aide d'Eden Fesi et de ses pouvoirs de téléportation dans la série initiée par Ta-Nehisi Coates en 2016. Désormais surnommée *Aja Adanna* ou *Ancient Future* (futur ancien), en raison de sa capacité à puiser dans les ressources spirituelles du passé pour construire un nouvel avenir, Shuri reprend le combat aux côtés de son frère pour mettre d'abord un terme à la révolution politique qui a éclaté au Wakanda, puis pour lutter contre l'insurrection religieuse fomentée contre les divinités traditionnelles wakandaises par « l'Adversaire », un légendaire démon de l'univers Marvel. Déjà pourvue d'aptitudes physiques hors du commun, grâce à sa consommation de « l'herbe en forme de cœur », un psychotrope réservé aux Panthères Noires, Shuri est désormais dotée de véritables superpouvoirs : elle a notamment la capacité de se déplacer à grande vitesse dans les airs, de se transformer en une nuée d'oiseaux ou, au contraire, de se pétrifier pour se rendre tantôt insaisissable et tantôt infrangible dans les combats.

On le voit par ces diverses biographies : qu'elles soient simples subalternes ou véritables égales de T'Challa, les « femmes puissantes » africaines ont prioritairement, dans l'univers des *comics* Marvel, une fonction guerrière d'acolyte et de faire-valoir (ou *sidekick*, en anglais). Sans doute peuvent-elles parfois se substituer à lui, comme Tornade et Shuri s'y emploient dans *Doomwar*, lorsque le roi du Wakanda, grièvement blessé par un attentat, se trouve entre la vie et la mort. Mais on

23 Voir : « Power » puis « Doomwar », chacun en six épisodes, 2009-2010.

remarquera que l'une et l'autre remplissent alors une même fonction de psychopompe : c'est en effet Ororo qui, dans un schéma orphique inversé, vient tirer l'esprit de T'Challa des limbes où il sombrait[24] tandis que Shuri, avec l'aide du puissant sorcier Zawavari, y plonge en retour l'esprit diabolique de Morlun, venu d'Afrique de l'Ouest pour dévaster le Wakanda[25]. Et, quel que soit leur rôle au premier plan de l'intrigue, T'Challa conserve en définitive toujours sur elles – comme sur tous ses alliés – un ou plusieurs coups d'avance. C'est afin de prévenir de nouvelles incursions venues d'autres « Terres », dans l'effondrement généralisé du multivers[26], qu'il s'était ponctuellement allié au puissant Namor, au grand dam de sa sœur qui, sans autres informations sur ce dessein supérieur, se souvenait surtout du tsunami et des milliers de morts provoquées au Wakanda par le roi des Atlantes, et qui considérait dès lors son frère comme un traître à son pays[27]. De même, c'est afin de mettre à profit le statut divin d'Ororo, vénérée comme une véritable déesse (« Hadari Yao », ou « celle qui marche dans les nuages ») par de nombreux peuples d'Afrique de l'Est, que T'Challa l'avait associée à son combat religieux contre « les Originels », dans le second récit imaginé par Ta Nehisi Coates[28]. Or tout en reconnaissant en lui « l'homme le plus manipulateur et calculateur qu'[elle] ai[t] jamais rencontré » (*Black Panther*, nº 178, 2018, p. 23), Tornade n'en décide pas moins de s'abandonner de nouveau complètement à lui (« Je suis tienne à jamais », *ibid.*, p. 24), consentant ainsi à laisser au roi wakandais un ascendant sur elle, tout comme Shuri avait fini par lui restituer le pouvoir dans l'arc narratif final des *New Avengers*[29].

---

24 Voir : « The Deadliest of The Species », *Black Panther*, nº 3 à 5, 2009.

25 Voir : « The Deadliest of The Species », *Black Panther*, nº 6, 2009.

26 La notion de « multivers » est une théorie scientifique, dérivée de la physique quantique, qui postule la coexistence d'une pluralité d'univers parallèles, mais divergents, différents, et inaccessibles entre eux. Cette théorie s'est trouvée transposée dans le monde des *comics* où la Terre coexiste avec une multitude d'autres versions de ses réalités, habitants, superhéros, etc.

27 Voir : « Everything Dies », « Other Worlds » et « A Perfect World », *New Avengers*, nº 1 à 6 puis 13 à 23, 2013-2015.

28 Voir : « Avengers of the New World », nº 4 et 5, 2017-2018.

29 Voir : *Avengers : Time Runs Out Collection*, 2013, p. 63 et p. 257.

PROLONGEMENTS
AFRO-FÉMINISTES CONTEMPORAINS

Que deviennent enfin ces « femmes puissantes » africaines quand leurs destinées sont prises en charge par d'autres femmes de même origine, qui font elles-mêmes figures de puissances montantes dans le marché éditorial global ? Pour répondre à cette question, nous nous concentrerons sur un cas exemplaire : la réappropriation de l'univers Marvel par la romancière Nnedi Okorafor, et son intégration subséquente dans le vivier des scénaristes attitrés de cette maison d'édition.

Née aux États-Unis de parents nigérians, c'est à l'occasion d'une longue convalescence pour une scoliose mal soignée, qui mettra fin à sa carrière sportive et la laissera dans l'incapacité de remarcher correctement, que la jeune femme s'initie à la *fantasy*, passant bientôt de la lecture à l'écriture. Destinés à la jeunesse, ses premiers récits ne remportent qu'un succès d'estime (*Zahra the Windseeker*, 2005 ; *The Shadow Speaker*, 2007), jusqu'à la parution en 2010 de *Who Fears Death*, qui obtient l'année suivante le Prix *World Fantasy* du meilleur roman. Dans ce récit situé à une époque indéterminée et dans une Afrique post-apocalyptique, l'autrice mêle l'histoire de l'esclavage africain à celle du Soudan pour raconter la domination multiséculaire d'un peuple clair de peau, les Nurus, qui asservit un peuple noir, les Okekes. Née du viol commis sur sa mère par un soldat Nuru, Onyesonwu Ubaid, dont le prénom signifie « Qui a peur de la mort ? » (Okorafor, 2017, p. 16), est une ewu, « enfant de la violence », qui se découvre bientôt d'étranges pouvoirs. Comme Shuri et comme sa mère avant elle, dont les aventures sont racontées dans *The Book of Phoenix* (2015), un roman postérieur qui fait en réalité office de prélude, Onyesonwu est en effet également « une eshu », c'est-à-dire un être humain capable de « changer de forme, entre autres choses » (*ibid.*, p. 83), et notamment de « devenir transparente » ou de se transformer en oiseau (*ibid.*, p. 97) et en *kponyungo*, sorte de dragon « cracheur de feu » (*ibid.*, p. 406, p. 408 et p. 540). Ce pouvoir de « chevaucher le vent » (*ibid.*, p. 120) la rapproche de fait de Tornade, d'autant plus qu'à la mesure de la mutante américano-kenyane qui règne également sur le tonnerre et la foudre, Onyesonwu a très tôt acquis un étrange pouvoir de

déflagration, qui se manifeste d'abord à la mort de son père adoptif, puis après celle de son compagnon Mwita. Lisons plutôt ces deux extraits :

> Je laissai Papa partir.
> Tout redevint mort et silencieux.
> Comme si le monde, l'espace d'un instant, était plongé dans l'eau.
> Alors, le pouvoir qui s'était accumulé en moi éclata. Mon voile fut arraché à ma tête et mes tresses libérées furent fouettées en arrière. Tout fut repoussé – Aro, ma mère, ma famille, mes amis, mes connaissances, les étrangers, les tables du festin, les cinquante ignames, les treize pains de singe, les cinq vaches, les dix chèvres, les trente poules et des trombes de sable. En ville, le courant fut coupé pendant trente secondes ; il faudrait balayer les maisons et réparer les ordinateurs criblés de poussière […] (*ibid.*, p. 13-14)

> Mwita et moi n'avions pas dormi, la nuit passée. Je me rappelai la manière dont il s'était épanché en moi. Il y demeurait encore. Il était toujours vivant. Je le sentais en moi, nageant, remuant. Je n'étais pas au zénith de ma lune, mais je forçai les choses. J'aiguillai mon œuf vers la vie de Mwita et ce qu'il pourrait y trouver. Mais ce ne fut pas moi qui les unis. […] Quelque chose d'autre décida du reste. Quelque chose de totalement étranger et indifférent à l'humanité. À l'instant de la conception, une immense onde de choc jaillit de moi, pareille à celle qui s'était déchaînée il y avait longtemps, durant les funérailles de mon père. Elle abattit les cloisons et creva le plafond.
> Je restai assise parmi la poussière et les décombres, serrant le corps de Mwita […] (*ibid.*, p. 516)

Si le pouvoir de la femme africaine continue bien de résider dans ses attributs sexuels, et plus précisément dans ses organes génitaux – excisée, la puissante Onyesonwu parvient ainsi à faire repousser son clitoris par la seule force de sa volonté, page 185 ! – on relèvera tout de même qu'on atteint là un certain ridicule, les déflagrations générées par l'héroïne s'apparentant de fait à ce que les Nuls appelaient autrefois, avec un faux esprit de sérieux mais un mauvais goût assumé, une « explosion de foufoune[30] ».

Intéressons-nous, à présent et pour finir, aux séries co-écrites par Nnedi Okorafor pour les éditions Marvel. Dans le sillage de *Worlds of Wakanda*, les épisodes de *Wakanda Forever* reviennent sur l'histoire des *Dora Milaje*, mais en gommant l'hypersexualisation qui caractérisait jusque-là ces figures de femmes puissantes. Il en va de même pour

30 Voir cet extrait du JTN [Journal Télévisé Nul] : « https://www.youtube.com/watch?v=ZWAAa5Eotnc (consulté le 28/12/2020) ».

Shuri : son physique et son habillement, désormais calqués sur ceux de l'incarnation de la princesse wakandaise par l'actrice afro-américaine Laetitia Wright dans le long métrage de Ryan Coogler (*Black Panther*, 2018), ne sont assurément plus ceux d'une « *bomba africana* » aux formes généreuses. Mais sous couvert d'une priorité nouvelle désormais accordée aux femmes dans la gestion des affaires wakandaises – Okorafor a pour cela inventé un conseil féminin étrangement nommé « la trompe de l'éléphant » (*Shuri*, nº 1, 2018, p. 21) –, c'est un sexisme inversé plutôt qu'un afro-féminisme subversif qui se donne à lire au fil des épisodes, sans qu'on y retrouve de surcroît la dimension politique ou spirituelle qui caractérisait les aventures de Shuri racontées par Reginald Hudlin ou Ta-Nehisi Coates. Le scénario tourne en effet vite à la blague potache (la lutte contre une mante religieuse intersidérale, qui pond des trous noirs sur terre !), sans vraiment parvenir à faire rire le lecteur, tant la narration se prend par ailleurs au sérieux. À partir d'un point de départ semblable – la recherche lancée par Shuri pour retrouver son frère T'Challa, parti avec Manifold dans un vaisseau spatial wakandais pour explorer un trou de ver aux confins du système solaire, comme dans le film *Interstellar* de Christopher Nolan (2014) – le scénario produit par Okorafor frise l'absolue nullité, surtout si on le compare au nouvel arc narratif déployé parallèlement par Ta-Nehisi Coates, *The Intergalactic Empire of Wakanda* (2018-2021), qui constitue de son côté une refonte complète, sous l'aspect d'un *space opera*, de la geste épique de T'Challa, en même temps qu'une façon décalée de revisiter les traumatismes de la traite négrière, de l'esclavage et des insurrections abolitionnistes du passé. Quant aux épisodes de *Black Panther*[31] confiés à l'autrice de séries romanesques adolescentes[32], ils tournent eux-mêmes très vite, en se centrant sur des figures de *teenagers* et sur la lutte de T'Challa avec un improbable monstre, à une littérature de jeunesse aussi conventionnelle que sans saveur. Forte de ses succès commerciaux, Okorafor n'hésite cependant pas à modestement inclure ses propres œuvres dans la bibliothèque personnelle de T'Challa[33], aux côtés de l'autobiographie de Wole Soyinka (*You Must Set Forth at Dawn*), quand Ta-Nehisi Coates préférait multiplier plutôt les clins d'œil discrets aux classiques de la littérature

31 Il s'agit de « Long Live the King », en 2017-2018.
32 Elle a écrit *Akata* en 2011 et 2017, puis *Binti* de 2015 à 2019.
33 Voir : « Long Live the King », nº 1, 2017, p. 6.

afro-américaine comme *Invisible Man* de Ralph Ellison (son personnage de Ras l'Exhortateur est repris dans l'arc des *Vengeurs du Nouveau Monde*) ou comme *Ancient Future*, l'anthologie de textes ésotériques et philosophiques de l'Égypte antique publiée en 2000 par l'anthropologue Wayne B. Chandler.

CONCLUSION

Que conclure provisoirement de cette rapide revue des figures de « femmes puissantes » africaines dans l'univers des *comics* et de la *fantasy* ? Nous espérons d'abord avoir convaincu lectrices et lecteurs de l'intérêt de cette abondante production, et de l'attention qu'elle mérite pour aborder les figures et les formes féminines de pouvoir dans la galaxie *Africana*. Si ces productions textuelles et graphiques ne bénéficient pas encore d'un grand crédit dans la recherche académique, elles n'en ont pas moins une influence considérable, étant donné leurs succès et leurs tirages abondants sur plusieurs décennies – démultipliés encore aujourd'hui par la reproduction, l'édition et la diffusion numériques de leurs divers supports. Elles sont aussi un espace de contre-littératures où ceux qui faisaient autrefois l'objet de représentations négatives, stéréotypées et désobligeantes, ont justement tâché de riposter et de reprendre l'initiative culturelle. Ce fut le cas au tournant des XX^e^ et XXI^e^ siècles avec les premiers scénaristes afro-américains de *Black Panther* et autres superhéros ; c'est aujourd'hui l'ambition d'autrices ou de dessinatrices afroféministes comme Roxane Gay, Yona Harvey, Vita Ayala, Alitha Martinez, Afua Njoki Richardson et Tana Ford. Si les figurations féminines évoluent alors à coup sûr, délaissant l'hypersexualisation des corps pour des problématiques plus genrées voire intersectionnelles, comme le combat mené par les nouvelles *Dora Milaje* contre la domination masculine et patriarcale au Wakanda et ailleurs, il n'est cependant pas sûr que les politiques de l'identité qui motivent et régissent certaines de ces productions puissent tout à fait subvertir le flux massif des représentations dominantes, qui y demeurent malgré tout assez stéréotypées et genrées. Un autre risque pointe, par ailleurs : en revendiquant clairement leur volonté de mettre

en scène des femmes noires « qui leur ressemblent », des romancières et artistes comme Roxane Gay, Nnedi Okorafor et Tana Ford obtiennent assurément aujourd'hui certains succès, mais elles génèrent aussi ce faisant une littérature de niche. Cette dernière n'a en réalité d'autre vocation que d'intégrer à un système éditorial résolument industriel, et visant assurément le profit, des catégories sociales et économiques qui s'en trouvaient jusque-là exclues, en les caractérisant d'abord et avant tout par leur statut de victimes, et en les insérant ensuite dans une économie centrée sur la consommation. C'est au fond l'enjeu même de tout marketing commercial que d'adresser à ses potentielles cibles des images flatteuses d'elles-mêmes, pour mieux les attirer à soi.

Anthony Mangeon
Université de Strasbourg

BIBLIOGRAPHIE

Coates, Ta-Nehisi, *Black Panther, vol. 1 : A Nation Under Our Feet*, New York, Marvel, 2017.

Coates,Ta-Nehisi, *Black Panther, vol. 2 : Avengers of the New World*, New York, Marvel, 2018.

Coates, Ta-Nehisi, *Black Panther, vol. 3 : The Intergalactic Empire of Wakanda*, New York, Marvel, 2020.

Coates, Ta-Nehisi, Gay, Roxane, Harvey, Yona, *Black Panther : Worlds of Wakanda*, New York, Marvel, 2017.

Coates,Ta-Nehisi, Harvey Yona, *Black Panther and The Crew*, New York, Marvel, 2017.

Hartmann, Ivor W., *AfroSF: Science Fiction by African Writers*, Storytime Publications, 2012.

Hickman, Jonathan, *New Avengers : Everything Dies (vol. 1), Infinity (vol. 2), In Other Worlds (vol. 3), A Perfect World (vol. 4)*, New York, Marvel, 2013-2015.

Hickman, Jonathan, *Avengers : Time Runs Out Collection*, New York, Marvel, 2016.

Hudlin, Reginald, *Black Panther : The Complete Collection (2005-2009)*, vol. 1, 2, 3, New York, Marvel, 2017-2018.

Jemisin, Nora, *Les Livres de la terre fracturée : La Cinquième Saison* [t. 1, 2015], *La Porte de cristal* [t. 2, 2016], *Les Cieux pétrifiés* [t. 3, 2017], trad. française de Michelle Charrier, Paris, J'ai lu, 2017 et 2018.

Maberry, Jonathan, Hudlin, Reginald, *Doomwar*, New York, Marvel, 2017.

McGregor, Don, Buckler, Rich, Graham, Bill, *Black Panther : l'intégrale 1966-1975*, Nice, Marvel / Panini Comics, 2018.

McGregor, Don, Kirby, Jack, Graham, Bill, *Black Panther : l'intégrale 1976-1978*, Nice, Marvel / Panini Comics, 2019.

Mouralis, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Hermann, coll. « Fictions pensantes », 2011 [1975].

Okorafor, Nnedi, *Qui a peur de la mort ?* trad. de l'anglais par Laurent-Philibert Caillat, Chambéry, ActuSF, 2017 [2010].

Okorafor, Nnedi, Covington, Aaron, *Black Panther : Long Live the King*, New York Marvel, 2018.

Okorafor, Nnedi, *Black Panther : pour le Wakanda éternel*, Nice, Panini éditions, 2019.

Okorafor, Nnedi, *Shuri : The Search for Black Panther*, New York, Marvel, 2019.

Okorafor, Nnedi, Ayala, Vita, *Shuri : 24/7 Vibranium*, New York, Marvel, 2019.
Priest, Christopher, *Black Panther : The Complete Collection (1998-2003)*, vol. 1 à 4, New York, Marvel, 2015-2016.
Zub, Jim, *Black Panther and the Agents of Wakanda*, New York, Marvel, 2019.

PRATIQUES ARTISTIQUES FÉMININES EN AFRO-DIASPORA

Atlantique noir et Afropéa : vers une émancipation des genres ?

Le terme « Afro-diaspora » représente un vaste territoire transcontinental, habité par les Afrodescendants depuis que des Subsahariens ont été déportés de leur continent d'origine par la mise en place du commerce triangulaire. Empruntée à l'histoire juive, la notion de diaspora a été appropriée par des penseurs afrodescendants dès le début du XX^e^ siècle, avec la définition qu'en donnera plus tard Joseph E. Harris :

> Le concept de diaspora africaine englobe tout ce qui suit : la dispersion globale, volontaire comme involontaire, des Africains au cours de l'histoire ; l'émergence d'une identité culturelle à l'étranger fondée sur l'origine de la condition sociale ; et le retour psychologique ou physique à la terre natale, l'Afrique. (Harris, 1993, p. 3)

Dans ce grand espace, articulé en fonction d'une oppression partagée et d'une origine commune, cohabitent des « sous-lieux » symboliques. Ceux-ci se différencient du point de vue de l'histoire et du contexte de la présence des populations afrodescendantes sur ces territoires : déportation, immigration et postmigration notamment. Deux d'entre eux nous intéressent particulièrement dans le cadre de cet article : l'Atlantique noir[1] et Afropéa[2].

L'Atlantique noir a été théorisé par Paul Gilroy comme un vaste espace de mémoire et de culture de la diaspora africaine, né du Passage du Milieu. Il est quadrillé depuis par de perpétuelles circulations d'hommes, de marchandises et de pratiques artistiques qui donnent

1 Le titre du volume de Paul Gilroy est *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, trad. C. Nordmann, Paris, Amsterdam, 2017.

2 Proposition de Léonora Miano dans *Habiter la frontière*, Paris, l'Arche, 2012 et *Afropea : Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset, 2020.

forme à des cultures nouvelles et fondamentalement composites. Lorsque l'Atlantique noir intervient dans le champ des études littéraires et artistiques, il s'impose comme un outil d'analyse de la dynamique particulière et foncièrement mouvante des identités afro-diasporiques, celles-ci entremêlant les influences des continents africain, américain et européen. Les cultures afrodescendantes dans le contexte particulier de l'Europe sont les plus jeunes de l'Afro-diaspora et les plus proches, d'un point de vue géographique, de l'Afrique originelle[3]. Elles convergent au sein d'Afropéa, représentant un espace « immatériel, intérieur » (Miano, 2012a, p. 86) qu'habitent les « personne[s] d'ascendance subsaharienne, née[s] ou élevée[s] en Europe » (Miano, 2020, p. 10). De même que l'Atlantique noir, il se caractérise par une perception de l'identité définie à la frontière des appartenances multiples, celle-ci n'étant pas appréhendée comme un « lieu de rupture, mais comme un espace d'accolement permanent » (Miano, 2012a, p. 25).

Par l'hybridité qui les caractérise, ces lieux proposent de se débarrasser de la hiérarchie qu'instaurent la norme et la marge, avec les rapports de domination qu'elles sous-entendent ; ces mêmes rapports ont en effet violemment marqué la dispersion du sujet noir dans le monde, du fait de la déportation transatlantique des Subsahariens et des migrations postcoloniales. C'est pourquoi je considère qu'Afropéa et l'Atlantique noir ont un rôle spécifique à jouer dans la déconstruction des catégories culturelles et sociales figées, comme la race et le genre, l'hégémonie occidentale attribuant à la masculinité blanche le statut de référent : « Dans les deux cas, le Noir est placé en position subordonnée dans un système dualiste qui reproduit la domination de la blancheur, alliée à la rationalité et à la masculinité » (Gilroy, 2017, p. 98). Or, les créations artistiques et littéraires qui naviguent au sein de ces espaces jouent un rôle particulier dans ce projet de révision. Elles le mettent en œuvre car elles proposent des contre-récits aux discours traditionnels portés par l'Occident, notamment lorsqu'elles sont portées par des femmes noires dont les expériences viennent apporter un éclairage novateur et d'autres perspectives sur des questionnements sociaux, historiques ou d'actualité, et agissent en retour sur ceux-ci. De ce fait, j'envisage la création artistique sous le prisme de la « pratique » avec laquelle je privilégie une perspective sécante de l'action de création dans l'analyse

3 Selon Miano, 2020, *ibid.* p. 98.

d'un corpus rassemblant les créations multimodales de quatre artistes féminines qui circulent au sein de l'Atlantique noir et/ou d'Afropéa, à savoir : le jeu théâtral de Leïla Anis, la mise en espace d'Éva Doumbia, la création radiophonique de Fabienne Kanor et l'écriture pour la scène de Léonora Miano. La multiplicité de ces supports de création, combinés à bien d'autres dans les œuvres respectives de ces quatre auteures, s'adresse à des publics variés et multiplie les contextes de réception et de diffusion. En ce sens, elle valide ainsi aussi, avec la notion de « pratique artistique », l'idée d'explorer, de faire et d'agir avec et dans l'art.

« OUVRIR LA VOIX » DES FEMMES NOIRES

« Si, dans le contexte de la production coloniale, les subalternes n'ont pas d'histoire et ne peuvent pas parler, les subalternes en tant que femmes sont encore plus profondément dans l'ombre » (Spivak, 2009, p. 53). Dans l'Afro-diaspora, où de nombreux territoires sont marqués par un héritage postcolonial, les femmes sont en effet sommées au silence par le patriarcat, présent en strates multiformes dans les œuvres du corpus. Il s'agit du père – « patriarcat » est issu du latin *pater*, qui signifie « père », et du grec *arkhê*, qui renvoie au pouvoir, au commandement –, comme celui dont la voix est rapportée dans *Fille de* (Anis, 2012) et qui s'est approprié le corps et le destin de sa fille : « Je serai le seul souverain sur ton trou à toi/Et ne t'avise pas de me contredire/Tu es une fille/Ça signifie que tu es morte avant d'être née » (Anis, 2012, 29'5 – 30'3[4]), lui crie-t-il. Il s'agit aussi de l'homme blanc qui règne sur le système plantocratique, jusque dans les espaces intimes des esclaves qui « n'ont pas le droit d'aimer » (Miano, 2015, p. 85) ; le souvenir du maître est encore enfoui dans les mémoires féminines des sociétés post-esclavagistes contemporaines, comme la Martinique où s'ancre le reportage radio de Fabienne Kanor « En Martinique : des

4 De même que pour *Afropéennes*, les références à *Fille de* renvoient au minutage des captations vidéo disponibles en ligne et précisées dans la bibliographie. Pour la transcription, je me suis appuyée sur les textes publiés – également indiqués en bibliographie, mais en privilégiant la façon dont ils sont dits sur ou mis en scène. Pour ce qui est du reportage radio de Fabienne Kanor, j'ai procédé moi-même à la retranscription.

petits morceaux de femmes » (Kanor, 2012). La figure patriarcale renvoie aussi à celle du conjoint, lorsqu'il exerce sur des femmes des violences indicibles (Kanor, 2012, 29'), ou encore au « prédateur sexuel » qui rôde dans les métropoles européennes contemporaines. Elle peut aussi référer à une société tout entière qui considère les femmes noires avec un regard habité par le fantasme colonial, tel celui dénoncé par les personnages de la pièce *Afropéennes*[5].

D'emblée, pour les femmes afrodescendantes dont il est question dans ce corpus, le genre rejoint l'oppression de la race, l'un et l'autre étant d'ailleurs inextricablement liés dans leur genèse, ne serait-ce que parce la préservation de la race[6] passe par le ventre de la femme, celui-ci en constituant une matrice[7]. Ils convergent aussi dans l'intersectionnalité, concept forgé par Kimberlé Crenschaw après avoir constaté l'exclusion conjointe des femmes afro-américaines des mouvements antiracistes et des mouvements féministes, les premiers pensant à partir d'une norme masculine et les seconds étant en proie au « *white solipsism* » (Rich, 1979, p. 297), tous deux retranchant finalement les femmes noires « en un lieu difficilement accessible au langage » (Crenshaw, 2005, p. 53). Si le concept a surgi dans le contexte particulier de la société post-esclavagiste et post-ségrégationniste étasunienne, des artistes féminines ont contribué à le délocaliser en Europe, et particulièrement en France, où l'invisibilisation des femmes noires est d'autant plus constatée que la race en tant qu'outil d'analyse des rapports sociaux y est souvent décriée. La création artistique est alors envisagée comme un espace où la parole des femmes noires peut enfin être entendue. De fait, le corpus d'étude offre une place particulière à l'oralité : l'écrit y privilégie la forme théâtrale et s'impose donc majoritairement comme un texte à proférer, ce que souligne le prologue de *Fille de* où le personnage annonce de façon insistance qu'elle va « parler », alors qu'elle avait, jusque là, « toujours préféré [s]e taire » (Anis, 2013). Les « cris inaudibles, les paroles proscrites » auxquels sont dédiés les *Écrits pour la parole* (2012b) de Léonora Miano

5 Éva Doumbia, « Afropéennes » [mise en scène], captation vidéo réalisée par Actes Sud Production, 4 février 2015 : « https://vimeo.com/ondemand/afropeennes/117165291?autoplay=1 (consulté le 12/12/2020) ».

6 Tout le long de cet article, le mot « race » est employé avec sa connotation sociale – et certainement pas biologique. Il fait référence à la discrimination que subissent des personnes du fait de leur couleur de peau et/ou de leur origine.

7 Voir : Elsa Dorlin, *La Matrice de la race*, Paris, La Découverte, 2009.

s'expriment sans concession dans la mise en scène qu'en propose Éva Doumbia avec *Afropéennes*. Enfin, le support radiophonique qu'emploie Fabienne Kanor diffuse des témoignages récoltés au gré des rencontres de la journaliste.

L'Atlantique noir et Afropéa ont la volonté commune de produire un récit collectif plus inclusif pour les minorités, d'hier et d'aujourd'hui. Pour Gilroy, un « contre-discours philosophique de la modernité se construit à partir du point de vue des esclaves » (Kisukidi, 2017, p. 14). Ce renversement de perspective est perceptible dans la pièce *Sacrifices* de Léonora Miano, qui raconte le rapport des esclaves marrons à la communauté à partir de leur propre point de vue, face à des stratégies de division mises en place par les colons – la voix de ces derniers étant, quant à elle, pour une fois périphérique. C'est aussi à partir des expériences intimes que se tissent les contours d'Afropéa : « il est capital, à mes yeux, que des textes soient produits pour inscrire ces populations et leur expérience dans le corpus national français. Il est primordial de les montrer dans les aspects les plus simples de la vie, afin de les rapprocher de leurs concitoyens » (Miano, 2012b, p. 138). La littérature, de même que le spectacle vivant, est envisagée comme un espace de représentation sociétale. Or, soit les personnes racisées en sont absentes, soit elles y sont cantonnées à des statuts ou à des rôles qui valident des stéréotypes racistes, ce que dénonce par exemple l'association *Décoloniser les arts*, dont Éva Doumbia est l'une des membres fondatrices.

PERFORMATIVITÉ ET SUBVERSIONS DANS LES CRÉATIONS FÉMININES AFRODIASPORIQUES

La démarche artistique des créatrices en Afropéa s'appréhende ainsi comme un espace qui corrige les contours de la société, en en proposant une image plus égalitaire et plurielle. De même, lorsqu'elle s'ancre dans l'Atlantique noir, elle vise à remplir les trous de l'histoire, les archives et les témoignages étant manquants et ce d'autant plus à propos des femmes. Héritant de cette histoire trouée, que Glissant a plus justement nommée la « non-histoire », à savoir « le discontinu dans le continu, et

l'impossibilité pour la mémoire collective d'en faire le tour » (Glissant, 1981, p. 131), des artistes comme Fabienne Kanor appréhendent la création comme un espace de résilience :

> L'écriture, tout comme le cinéma, me permet enfin de prendre la mesure de la grande blessure originelle, de ce que nous, peuples déportés, ballottés, avons vécu. Écrire et filmer c'est tenter de fouiller calmement nos plaies, de regarder l'histoire sans ressentiment, de revenir aux espaces premiers, de fêter les vivants et les morts, d'encaisser le passé. Je suis une grande malade. J'ai mal à mon histoire et la réécrire est le seul moyen que j'ai trouvé pour guérir un peu. (Francis, 2016, p. 277)

Définie par Boris Cyrulnik comme « la reprise d'un nouveau développement après un fracas traumatique » (2018, p. 29), la résilience rend compte dans le contexte de l'Afro-diaspora de la capacité de celles et ceux qui l'habitent à résister aux nombreux chocs qui définissent leur histoire, à savoir l'expérience de l'assujettissement – dans les plantations, en colonie et en postcolonie – et l'arrachement à la terre matricielle qui la précède, celle-ci étant de l'ordre de la déportation dans l'Atlantique noir et de la migration en Afropéa.

La parole théâtrale est aussi livrée comme un processus de résilience par Leïla Anis avec *Fille de*. Leïla, personnage central de la pièce, s'auto-définit *a priori* par une identité qui renvoie au malaise. Elle se dit être « étrangère de partout […] ni d'ici, ni de là-bas […] fille de l'entre rien » (Anis, 2013), et pour cause : le récit de son départ du pays natal, Djibouti, se clôture par un « trou noir ». Celui-ci représente une forme de trauma que l'introspection scénique vient réparer. En effet, lors du dénouement dont la lecture laisse transparaître le soulagement, Leïla est « enfin capable de se souvenir » et se perçoit « arrivée », en affirmant son engagement dans la pratique théâtrale (Anis, 2012, 41'57 – 44'56). Avec ce choix, elle brave le patriarcat qui conditionnait son existence jusqu'alors : « Tu ouvres la bouche et t'entends dire à ton père : À partir d'aujourd'hui suis ton égal, suis partout chez moi dans ce monde, et y suis libre de tout […] Ai eu l'affront, moi la fille, de choisir pour métier le théâtre » (Anis, 2012, 40'58 – 41'13) ; elle s'inscrit délibérément dans une lignée de femmes dominées qui façonne sa propre parole scénique : « Mes cordes vocales sont taillées dans l'écho de vos voix mutilées » (Anis, 2012, 44'16). La pratique scénique constitue donc aussi un espace

de transgression du genre subi, ainsi que l'explique Leïla Anis dans un entretien où elle évoque sa découverte du théâtre :

> Dès le départ, il y a eu quelque chose de très fort, en lien avec la légitimité à exister. […] Parce que le théâtre, c'est la possibilité d'incarner des personnages autres que soi, il a tout de suite représenté pour moi la liberté d'être une fille ; la possibilité de faire éclater cette enveloppe dans laquelle j'étais enfermée, en tant que petite fille. […] ce qui m'a beaucoup marquée aussi, c'est le regard du metteur en scène, c'est-à-dire sa considération, l'idée que l'enfant-fille que j'étais pouvait aussi être un sujet, qui peut créer. […] Du coup, le théâtre, c'est ça : des corps qui sont enfin incarnés, habités, parce qu'avant, ils étaient un peu comme de vieilles maisons abandonnées, dont les fenêtres et les portes seraient ouvertes à tous les vents[8].

Fille de incarne ce cheminement et sa narration est souvent produite à partir d'un « tu » qui se transforme en « je » pleinement assumé à la fin de la pièce. Aussi, la scène s'apparente à un espace qui permet la (ré-) appropriation du « soi-même », mais aussi du « soi-femme », du récit de soi et du corps dominé hors de la scène.

Fille de est une autofiction ; son analyse rend compte de la performativité – c'est-à-dire de la puissance d'agir – de la pratique artistique sur l'identité de sa créatrice. Plus globalement, la création en Afro-diaspora ouvre pour les femmes noires des possibilités de reconfigurer la domination qu'elles subissent en agentivité, ce qui peut être analysé à la lumière conjointe des études de genre et des études postcoloniales. *Afropéennes* comprend par exemple un passage (Doumbia, 2015, 19'06 – 26'08) où sont évoquées des femmes noires qui devaient « jouer les sauvages » dans des spectacles vivants produits en France, à l'instar de Saartjie Baartman et Josephine Baker. Conjointement à un discours qui fustige l'absence de considération pour les récits, les vécus et les savoirs de ces femmes, des personnages imitent la façon dont elles étaient exhibées sur scène. Or, re-jouer la caricature « éroticoloniale » (Chalaye, 2020, p. 107) n'a pas fonction ici de valider cette imagerie sexiste et raciste, mais permet au contraire, ainsi que viennent d'ailleurs le confirmer les rires des spectateurs, de la transgresser. *A priori*, le genre se pose certes comme étant contraint et incontournable – puisqu'il résulte de perpétuelles répétitions d'actes, de discours et de comportements,

8 Cet entretien est disponible dans le numéro 10 de la revue *Project-îles* : « https://revueprojectiles.com (consulté le 04/01/2021) ».

qui en retour le produisent[9] – mais Butler démontre que cette même performance répétée révèle aussi l'échec du genre, l'action même de l'imitation n'étant jamais totalement réalisable, puisque le genre n'a pas d'essence. La même ambivalence est remarquée par Homi K. Bhabha[10] dans son analyse de la *mimicry* : le colonisé est amené à adopter les façons de faire du colonisateur dans ce qui constitue *a priori* un processus d'assimilation culturelle ; mais il y a là aussi la possibilité d'une stratégie subversive, puisqu'encore une fois « le mimétisme émerge comme la représentation d'une différence qui est elle-même un processus de déni » (Bhbaha, 2007, p. 148). Elle engendre plutôt une hybridité qui contredit et invalide finalement les logiques oppositionnelles portées par la colonisation.

HYBRIDES SUBJECTIVITÉS
Vers des pratiques artistiques décoloniales

Butler comme Bhabha envisagent la subversion imitative à partir du point de vue de celles et ceux qui subissent la domination de genre et de race. De même, son effectivité dans le champ des créations artistiques convoque la position située des artistes[11]. Conscientes de la façon dont l'hégémonie culturelle a détourné et effacé l'histoire de leurs descendantes, la condition sociale des créatrices, en Afro-diaspora, constitue un enjeu pour leur travail de création. Si celui-ci n'est pas systématiquement autobiographique – pour certaines il ne l'est jamais –, toutes écrivent à partir de leur sensibilité et de l'histoire postcoloniale dont elles sont elles-mêmes issues et qu'elles ont conscientisée. Cette implication directe se constate

9 Selon Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, trad. C. Kraus, Paris, La Découverte/Poche, 2012 [1990]. Voir notamment le chapitre 3 « Actes corporels subversifs » (p. 179-266).

10 Voir : Homi K. Bhabha, *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, trad. F. Bouillot, Paris, Payot, 2007 [1994], notamment le chapitre « Du mimétisme et de l'homme : l'ambivalence du discours colonial » (p. 147-157).

11 La polémique qui a par exemple agité la performance *Exhibit-B*, qui représentait un zoo humain, va dans le sens de cette remarque. Ce spectacle créé par l'artiste sud-africain blanc Brett Bailey a été reçu par de nombreuses personnes racisées comme une perpétuation de la monstration raciste qu'il entendait pourtant dénoncer.

dans leurs interventions au sein des médias, sur les réseaux sociaux, dans des écrits à dimension essayiste, avec les contextes de production qui leur sont propres, mais aussi au sein des œuvres, tels les processus de mise en abyme qu'emploie Leïla Anis dans *Fille de*, par exemple quand son personnage fait l'expérience « du sexisme et du néocolonialisme » (Anis, 2012, 35'08 – 37'33) alors qu'elle occupe son premier emploi dans un théâtre. Dans cette création, comme pour une majorité associée à la démarche d'Afropéa, une abolition de la distance entre l'auteure et son œuvre est assumée, ce que revendique aussi Gilroy à propos de l'Atlantique noir :

> L'esthétique particulière que préserve la continuité de la culture expressive ne découle pas d'une évaluation dépassionnée et rationnelle de l'objet artistique, mais d'une contemplation forcément subjective des fonctions mimétiques de la performance artistique dans les processus de lutte pour l'émancipation, la citoyenneté et, finalement, l'autonomie. (Gilroy, 2017, p. 115)

La création en Afro-diaspora fait écho aux épistémologies propres qui s'y sont construites. Parce qu'ils ne peuvent s'appuyer sur la mémoire trouée qui est la leur, les discours qui y naissent sont validés par les vécus de celles qui les portent. En ce sens, de nombreux penseurs des études *africana* et des *black studies* refusent la prétendue objectivité dont se revendique la tradition occidentale, celle-là même qui a produit un récit collectif excluant les esclaves, les colonisés et leurs descendants, ainsi que le dénonce Gilroy dans l'*Atlantique noir* avec sa critique de la modernité. Celle-ci fait écho aux propos de Donna Haraway à propos des savoirs produits par les femmes : « L'objectivité féministe est affaire de place circonscrite et de savoir situé, pas de transcendance et de division entre sujet et objet » (Haraway, 2007, p. 117). Considérant que le savoir est toujours conditionné par un contexte de production, la prise en compte du sujet produit finalement davantage d'objectivité. Par ailleurs, la multiplication des points de vue qui en résulte – puisqu'il y a autant de sujets que de points de vue – permet plus globalement de déconstruire la traditionnelle binarité des normes. La subjectivité, qui est réfutée par l'hégémonie, s'impose ainsi comme un outil de lutte tant envers les rapports de pouvoir qu'engendrent les genres, que ceux qu'instaurent la race et d'autres formes d'oppressions.

Si la position située des artistes féminines de l'Afro-diaspora peut certes contraindre la diffusion de leur travail, elle constitue aussi un

terreau fertile pour la création, qu'il s'agit toujours ici d'envisager d'un point de vue sécant. Les créatrices du corpus se caractérisent en effet par des parcours transnationaux et transcontinentaux : Fabienne Kanor est d'origine martiniquaise et a grandi en métropole française. Elle a vécu en Afrique de l'Ouest et est désormais installée au États-Unis. Dans ces différents lieux de vie, elle a tour à tour pratiqué le journalisme, l'écriture, le cinéma et la performance, domaines artistiques qui s'entrecroisent à l'intérieur même de certaines de ses œuvres[12]. Ainsi, la trajectoire transfrontalière, qui définit tant l'Atlantique noir qu'Afropéa, s'inscrit considérablement dans l'esthétique des créations, en convoquant l'intermédialité et en amenant l'abolition des frontières taxinomiques. Plus globalement, cette façon plurielle d'habiter le monde devient matière pour penser la déconstruction des binarités en tout genre et du rapport de domination qu'elle engendre. Dans le travail d'Éva Doumbia, la façon de penser les espaces de représentation en témoigne :

> Le rapport frontal me contraint, et je le trouve hiérarchisant : il y a des gens qui parlent, et d'autres qui écoutent. […] Dans la plupart des endroits du monde on s'assoit en cercle, dispositif permettant la circulation, plus démocratique. Au fur et à mesure de mon expérience, j'ai compris que la scénographie frontale dans le spectacle vivant est liée à une culture de domination, et à une conception élitiste de l'art. (Doumbia, 2018, p. 33)

Ainsi, les créatrices en Afro-diaspora façonnent « leurs propres moyens de transmission : blogs, films, musique » (Vergès, 2019, p. 26), ceux-ci constituant des canaux de diffusion pour des discours qui déconstruisent la domination raciale et patriarcale. Leur pratique artistique pourrait être appréhendée selon la perspective d'un féminisme décolonial, qui revendique la prise en compte de la pluralité des subjectivités de genre, l'idée de résistance, mais aussi l'espoir en des lendemains plus justes. Celui-ci invite à se référer aux puissances des marronnes, qui affirmaient « la possibilité d'un futur quand ce dernier était forclos par la loi […] Elles/ils ont dessiné des territoires souverains au cœur même du système esclavagiste et ont proclamé leur liberté » (Vergès, 2019, p. 37). C'est aussi ce qui caractérise le personnage Maresha de la pièce *Sacrifices* de Léonora

12 Certains de ses reportages radios comportent par exemple des lectures de textes littéraires, et des passages musicaux. De même, certains de ses romans sont marqués par l'enquête de terrain, tandis que d'autres offrent une place particulière à l'oralité.

Miano, qui rend hommage à Queen Nanny, héroïne de la résistance contre l'esclavage en Jamaïque. Alors que la solidarité y est menacée, celle-ci quitte sa communauté marronne et en crée une nouvelle, dans un autre lieu, la Montagne bleue, qui continuera d'accueillir les esclaves fugitifs. L'ensemble de ses interventions dans la pièce sont guidées par sa détermination à contourner la domination : « Nous avons déjà gagné. Le pays qui est en nous est plus vaste que la terre qui nous fut arrachée. Il la contient et lui fait côtoyer bien d'autres espaces » (Miano, 2015, p. 95). Cette déclaration est représentative des modalités de survie et de réinvention qui caractérisent l'être afrodiasporique, car celui-ci n'a pas été anéanti par l'asservissement mais s'est au contraire réinventé d'une façon plurielle. C'est aussi ce que performe la pratique artistique en Afro-diaspora. Les œuvres y constituent des médias situés précisément dans cet « espace de l'entre-deux où se décline ce qui n'appartient déjà plus à aucune forme d'attribution bien délimitée mais se présente comme nécessairement hybride, en négociation permanente entre plusieurs mondes, à l'écart de toute "polarité", laissant émerger "les autres de nous-mêmes" » (Bhabha, 2007, p. 38-39).

Finalement, l'émancipation des genres qui émane des créations féminines afrodiasporiques est incluse dans une révision voire une déconstruction plus globale des frontières, celles-ci s'articulant dans des acceptations diverses : spatiales, artistiques, sociales, culturelles et identitaires. L'effectivité de cette démarche se mesure à l'aune de la dimension performative des pratiques artistiques qui mettent au jour les mécanismes de dominations intersectionnelles, et dont l'esthétique composite fait écho à l'hybridité culturelle de leurs créatrices. Parce que ces œuvres incarnent au plus près les expériences vécues des femmes noires, notamment en convoquant la subjectivité, les discours qu'elles portent contribuent à transformer les imaginaires et sont donc potentiellement agissants sur l'espace social. Ainsi, les pratiques artistiques féminines en Afro-diaspora constituent des outils permettant tour à tour de prolonger, de valider ou de pratiquer les projets que portent Afropéa et l'Atlantique noir.

Marjolaine Unter Ecker
Aix-Marseille Université

BIBLIOGRAPHIE

Anis, Leïla, *Fille de*, [mise en voix], Cie Théâtre du Grabuge, captation vidéo de la lecture présentée le 24 novembre 2012 à la médiathèque de Vaise dans le cadre des Journées de Lyon des auteurs de théâtre : « https://www.youtube.com/watch?v=5HrYAKF5hNs& list=PLW4fdqREO1ctQ3gkjBwAXQZzylvv38pY1&index=4 (consulté le 31/12/2020) » ; pour le prologue, voir une autre captation : « https://www.youtube.com/watch ?v=-MvowlyEB_I (consulté le 04/01/2021) ». Spectacle qui adapte le texte : Anis, Leïla, *Fille de*, Manage, Lansman, 2013.

Bhaba, Homi K., *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, trad. F. Bouillot, Paris, Payot, 2007 [1994].

Butler, Judith, *Trouble dans le genre. Le Féminisme et la subversion de l'identité*, trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte/Poche, 2012 [1990].

Chalaye, Sylvie, *Race et théâtre : un impensé politique*, Arles, Actes Sud, 2020.

Crenschaw, Kimberlé Williams, « Cartographies des marges : Intersectionnalité, politique de l'identité et violences contre les femmes de couleur », trad. O. Bonis, *Cahiers du Genre*, vol. 39, nº 2, 2005, p. 51-82 : « https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2005-2-page-51.htm (consulté le 04/01/2021) ».

Cyrulnik, Boris, « Traumatisme et résilience », *Rhizome*, vol. 69-70, nº 3-4, 2018, p. 28-29 : « https://www.cairn.info/revue-rhizome-2018-3-page-28.htm (consulté le 04/01/2021) ».

Dorlin, Elsa, *La Matrice de la race*, Paris, La Découverte, 2009.

Doumbia, Éva, « Affaire de lions ou même de gazelles », *Décolonisons les arts !*, éd. L. Cukierman, G. Dambury, F. Vergès, K. Attia, Paris, L'Arche, 2018, p. 32-36.

Doumbia, Éva, « Afropéennes » [mise en scène], captation vidéo réalisée par *Actes Sud Production*, 4 février 2015 : « https://vimeo.com/ondemand/afropeennes/117165291 ? autoplay=1 (consulté le 12/12/2020) ».

Francis, Gladys M., « Fabienne Kanor "l'Anté-llaise par excellence" : sexualité, corporalité, diaspora et créolité », *The French Forum*, nº 41.3, hiver 2016, p. 273-288 : « https://doi.org/10.1353/frf.2016.0035 (consulté le 31/12/2020) ».

Gilroy, Paul, *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Amsterdam, 2017 [1993].

Glissant, Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Gallimard, 1981.

Haraway, Donna, « Savoirs situés : question de la science dans le féminisme et privilège de la perspective partielle » [1988], *Le Manifeste cyborg et autres*

essais, éd. et trad. L. Allard, D. Gardey et N. Magnan, Paris, Exils éditeur, 2007.

Harris, Joseph E., « Introduction », *Global Dimensions of the African Diaspora*, éd. J. Harris, Washington, Howard University Press, 1993 [1982].

Kanor, Fabienne, « En Martinique : des petits morceaux de femmes », *Sur les docs*, France culture, 2012 [reportage radio] : « https://www.franceculture.fr/emissions/sur-les-docks/martinique-et-guadeloupe-23-en-martinique-des-petits-morceaux-de-femmes (consulté le 31/12/2020) ».

Kisukidi, Nadia Yala, « Préface », Paul Giroy, *L'Atlantique noir : Modernité et double conscience*, Paris, Amsterdam, 2017, p. 11-23.

Miano, Léonora, « Sacrifices », *Red in blue trilogie*, Paris, L'Arche, 2015, p. 53-96.

Miano, Léonora, *Afropea : Utopie post-occidentale et post-raciste*, Paris, Grasset, 2020.

Miano, Léonora*, Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012a.

Miano, Léonora*, Écrits pour la parole*, Paris, L'Arche, 2012b.

Rich, Adrienne, « Disloyal to Civilization. Feminism, Racism, Gynephobia », *On Lies, Secrets and Silence. Selected Prose 1966-1978*, New York, Norton, 1979, p. 275-310.

Spivak, Gayatri Chakravorti, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, trad. J. Vidal, Paris, Amsterdam, 2009 [1988].

Vergès, Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.

RENOUER LE DIALOGUE ENTRE LES CULTURES ET INTÉGRER LES EXCLUS

Femmes et pouvoir chez Léonora Miano

De *L'Intérieur de la nuit* (2005) à *Rouge impératrice* (2019), Léonora Miano met en scène et en voix une multitude de figures féminines, que le lecteur retrouve parfois d'un roman à l'autre. D'ailleurs, « la majorité des personnages de Léonora Miano sont des femmes et si homme il y a, il n'évolue jamais dans un univers déconnecté de la féminité, il existe toujours un lien qui le rattache à une femme, mère, épouse, amante » (Unter Ecker, 2016, p. 53), bien que ce lien mérite souvent d'être renoué. La palette des personnages féminins que propose Miano est donc très vaste et la féminité résolument plurielle[1] et, partant, difficilement généralisable.

La critique, comme le fait Patricia Bissa Enama (2014, p. 299), relève fréquemment le mépris dont sont victimes les personnages féminins et il faut bien l'avouer, nombreuses sont les abîmées par la vie, comme le sont les filles du bord de ligne dans la nouvelle éponyme, ou encore les femmes qui transitent par le centre d'hébergement d'urgence de la nouvelle « 166, rue de C. » du recueil *Afropean Soul et autres nouvelles* (2008) ; sans oublier la kyrielle de personnages féminins impuissants – pensons par exemple à Thamar, enceinte alors d'Antoine/Snow et abandonnée par son conjoint dans *Ces âmes chagrines* (2011), que son fils laissera plus tard dans sa misère pour la punir[2]. Miano dépeint donc bien souvent des femmes qui « se débattent, […], dans le monde clos qui

1 Pensons par exemple aux quatre narratrices de *Crépuscule du tourment*, qui dévoilent aux lecteurs quatre façons d'être femme. Consacré à cette pluralité de voix, le dossier de la revue *ELA* 2019/47 (dir. C. Mazauric et M. Unter Ecker) s'intitule « Léonora Miano – Déranger le(s) genre(s) ? ».

2 Celle-ci vit en effet dans un « bouiboui sans eau ni électricité où [elle] attend […] la mort » (p. 25) et son fils, qui apprécie de la « punir, elle, de l'inqualifiable égoïsme dont elle avait fait preuve » (*ibid.*) veut la voir chaque dimanche « sale, démunie » (p. 27).

innerve son œuvre » (Laurent, 2011, § 8), et quand « les narrateurs de Miano ne s'attardent pas sur les multiples déboires sociaux des femmes, ils leur cèdent volontiers la parole pour que s'extériorisent les sentiments qu'elles éprouvent face à tant de frustrations. » (Lassi, 2015, p. 455). Qu'on ne s'y trompe cependant pas : même si l'auteure dépeint souvent des figures féminines marginales[3] ou vulnérables, comme l'est Musango dans *Contours du jour qui vient* (2006)[4], « les femmes ne sont vraiment pas des choses fragiles[5] » et certaines ont une forme de pouvoir. Et si les romans de Miano sont jalonnés de références à des reines du passé qualifiées de « puissantes[6] », cette puissance n'est pas systématiquement associée au passé. Miano met en effet également en scène des femmes « puissantes mais dépourvues de pouvoir dans un patriarcat oppressant » (Ndi Etondi, 2019a, p. 18), dont le cheminement personnel visera justement à conquérir ce pouvoir au fil des pages, au point que plusieurs critiques parlent de « gynécocratie » (Paki Sale, 2014, p. 264 ou encore Bissa Enama, *ibid.*) ou évoquent le féminisme des romans de Miano[7] : Eyabe par exemple, confinée avec ses consœurs au début de *La Saison de l'ombre*, passe du statut de « femme bouc émissaire » (Bissa Enama, 2014, p. 293) à celui d'héroïne quittant sa communauté pour savoir ce qu'il est advenu de son fils, transgressant ainsi les codes et usages en s'emparant d'un pouvoir traditionnellement réservé aux hommes.

---

3 Comme Ixora, dont Vanessa Ndi Etondi (2019b, p. 129) écrit qu'elle est « triplement » marginalisée mais qui parvient à s'affranchir « des clichés et des frontières pour vivre totalement son existence de femme », ou encore comme Epupa, sur laquelle nous reviendrons dans le cadre de cet article.

4 À propos de Musango et de sa vulnérabilité transformée au fil des pages du roman en « puissance agissante », on consultera notamment l'article de Marion Coste, « Vulnérabilité, puissance d'agir et *care* dans *Contours du jour qui vient* (2006) de Léonora Miano », *Elfe XX-XXI*, n° 9, 2020 : « http://journals.openedition.org/elfe/1953. (consulté le 14/02/2021) ».

5 Interview de Léonora Miano : « https: //www.france24.com/fr/20161103-leonora-miano-femmes-Crepuscule-Tourment-Ateliers-pensee-dakar-senegal (consulté le 03/03/2021) ».

6 Citons par exemple « la lignée des candaces, ces puissantes reines de Méroé » dans *Rouge impératrice* (2019, p. 57), qui étaient « […] tout à la fois : guerrières, bâtisseuses, épouses, mères » (p. 103). Dans *Les Aubes écarlates*, on apprend que les femmes étaient les égales des hommes à l'époque de la reine Emene (2009, p. 38). Citons encore les Bwele, dans *La Saison de l'ombre* (2013), dont on apprendra qu'elles ont un lien direct avec la disparition des hommes du clan mulongo et qui constituent « la force néfaste des femmes : […] une autre image du pouvoir féminin qui est donnée » (Chaulet Achour, 2014, p. 22).

7 Ce que Miano récuse d'ailleurs dans *Habiter la frontière* (2012, p. 31) : « Contrairement à ce qu'il m'arrive de lire çà et là concernant mes écrits, je ne propose pas, en tant que telle, une littérature féministe. » .

Cet article s'attachera à étudier deux de ces figures en particulier : Epupa, qui n'apparaît que tardivement dans *L'Intérieur de la nuit* et dans *Les Aubes écarlates* mais qui occupe un rôle fondamental dans l'économie de ces romans, et Boya, figure centrale puisqu'elle est la Rouge impératrice. Nous verrons que toutes deux possèdent un « pouvoir » qui permet à l'auteure de développer une réflexion sur la nécessité de repenser les relations interculturelles et interpersonnelles, thématique qui lui est chère, mais aussi sur la façon dont les « rapports entre femmes s'articulent[8] » et sur la nécessité de l'invention.

REPRÉSENTATION DU GENRE FÉMININ

Avant de nous intéresser aux rapports qu'établit Miano dans ses romans entre femmes et pouvoir, il est nécessaire d'étudier les représentations de la féminité qui nous sont proposées par l'auteure. Si les critiques (par exemple Laurent, 2011, § 28 ; Ndour, 2015, p. 100) montrent que le corps féminin est souvent une métonymie de l'Afrique, il faut cependant relever, comme le fait Paki Sale à propos de *L'Intérieur de la nuit* (2014, p. 263) que Miano procède de façon générale à une « reconstruction des catégories masculin/féminin », dans un monde « fondamentalement phallocratique mais manifestement féminin. […] Pourtant, bien que fondé sur le discours masculin, la virilité y est en panne et la féminité agissante. On constate alors qu'il plaît à l'auteure de procéder à une reconstruction » (*ibid.*, p. 262) de ces catégories. Ainsi, nombre de personnages féminins sont habités par une énergie masculine, comme l'est Ié dans *L'Intérieur de la nuit* : « Cette femme abritait un esprit mâle, c'était certain » (p. 64), constat auquel Isilo arrive également : « Il se disait que cette vieille abritait une âme plus mâle que n'importe lequel des hommes qui étaient là » (*L'Intérieur de la nuit*, p. 101). Cette énergie masculine lui permet de s'octroyer une petite part des pouvoirs traditionnellement réservés aux hommes, lorsqu'elle

8 On consultera l'interview de Miano à propos de son dernier ouvrage, *Rouge impératrice*, disponible sur le site de Grasset, éditeur de nombreux romans de l'auteure : « https://www.grasset.fr/rouge-imperatrice-9782246813606 (consulté le 29/03/2021) ».

mange par exemple des mets interdits aux femmes (*ibid.*, p. 64), mais elle lui permet également, comme l'écrit Marie-Rose Abomo-Maurin (2014, p. 57), de prendre réellement le pouvoir et d'inverser ainsi l'ordre social établi, d'abord par la parole, puis de fait, en remplaçant temporairement les hommes répudiés et bannis par leurs épouses pour avoir participé au sacrifice d'Eyia.

Comme l'explique Miano dans un texte du recueil *Habiter la frontière* :

> […] il parait évident que le simple fait de naître dans un corps d'homme, ne fera pas de vous un être courageux […]. Tout comme le fait de loger dans un corps de femme ne saurait induire la douceur, la patience, la futilité ou l'aptitude aux tâches ménagères… Il s'agit là de comportements appris, de notions culturelles intériorisées au fil des âges. […]
>
> […] il me plaît, généralement, de produire des corps féminins habités par une énergie masculine (autoritaire, froide, courageuse…), et des corps masculins perturbés par le féminin (pleurs, crainte, usage hystérique de la violence), l'identité sexuelle des personnages est donc frontalière. (Miano, 2012, p. 31)

Interviewée par Célia Héron pour le journal suisse romand *Le Temps*, Miano explique en effet que « Dans la pensée subsaharienne, en tout cas chez les Bantous, on pense que chaque être humain abrite les énergies féminine et masculine » (2020). Cette question des énergies apparaîtra sous une autre configuration pour les personnages d'Epupa et de Boya qui nous occuperont dans les pages qui suivent.

« VOIR AU-DELÀ DU VISIBLE[9] »

Pour bien comprendre le rôle d'Epupa dans la résolution des conflits qui empêchent le village Eku d'avancer vers un avenir meilleur, il est nécessaire d'étudier brièvement comment les rapports de pouvoir s'y nouent. Ceux-ci nous sont notamment décrits dans deux des romans de la *Suite africaine, L'Intérieur de la nuit* et *Les Aubes écarlates.*

Dans ce microcosme qu'est le village des Ekus, « tribu bantoue du centre de l'Afrique » *(L'Intérieur de la nuit*, p. 38) les hommes brillent

9 Voir : Léonora Miano, *Les Aubes écarlates*, p. 189.

généralement par leur absence[10] et ne reviennent au village que de temps à autre « pour y déposer des miettes, faire tonner leurs voix en distribuant des consignes dont ils ne pourraient superviser l'application » *(ibid.*, p. 14) avant de repartir. Si « *les hommes ont toujours le choix* » affirme Inoni *(ibid.*, p. 192), le rôle des femmes quant à lui est « de demeurer tels des piliers fixes sous le soleil. D'être des fondations et des repères » (*ibid.*, p. 24[11]). Dans ces conditions, elles ne quittent donc pas le village et ne font pas d'études – sauf Ayané, qui transgresse les règles de la communauté et envers laquelle les femmes se montrent féroces. Il ne semble guère y avoir d'esprit de sororité ou de soutien entre femmes et la part belle est faite aux ragots et persiflages de toute sorte. Leur monde se limite aux contours d'Eku, comme le veut la tradition[12]. Signalons tout de même – et c'est une constante chez Miano, qui nuance et empêche toute généralisation en décrivant des personnages qui s'opposent – que toutes les femmes de la *Suite africaine* ne sont pas ainsi. À titre de comparaison, les coyotes de la ville prennent « toutes seules leurs décisions, et leurs parents, généralement pauvres, n'y trouv[ent] rien à redire. Non seulement leurs filles [font] des études, mais en plus, elles les [nourrissent] et [entretiennent] la fratrie » (*ibid.*, p. 44). Le narrateur voit tout de même une similitude entre les coyotes et les femmes ekus, leur abnégation commune : « outre le poids du monde posé sur leurs épaules, il y avait ce cadavre qu'elles trimballaient au fond d'elles, depuis le premier jour. Celui du rêve dont la dépouille avait été mise au tombeau pour l'éternité » *(ibid.*, p. 44).

La venue d'Isilo et de ses sbires constitue un moment-charnière pour le village : suite au sacrifice d'un enfant qu'il organise et auquel les Ekus sont forcés de prendre part, « une transformation » (*ibid.*, p. 137) a lieu, « un renversement des forces en présence » (*ibid.*) et les rôles s'inversent subrepticement :

10 Ainsi, devant le petit nombre d'hommes présents, Isilo, le chef des Forces du Changement, demandera à Eyoum : « Vieil homme, où sont donc les mâles de ton peuple ? » (*L'Intérieur de la nuit*, p. 82) ; et quand son frère, Isango, compte « les mâles valides » (*ibid.*, p. 84), il n'en dénombre que six âgés de quatorze à dix-huit ans.

11 Cette image du pilier apparaît également dans *Ces âmes chagrines :* « […] la mater familias. Le pilier. L'armature, l'armure de la famille » (2011, p. 181).

12 À ce titre, on peut citer le passage où Ayané et sa tante reviennent au village en voiture. Ne connaissant pas l'engin, elles voient une bête « tout en haut de la dune qu'elles gravissaient pour se rendre à la source » (*L'Intérieur de la nuit*, p. 168) et « bientôt, l'animal ouvrit la bouche qu'il avait sur le côté, et laissa sortir une femme » *(ibid.*, p. 168). C'est Ito qui comprend qu'il s'agit d'une voiture car ses fils le lui ont expliqué.

Inoni, dont le mari a contribué à sacrifier Eyia, qui se comportait auparavant « comme une sorte de harpie » (*ibid.*, p. 179), le mutile pour le punir de ne pas avoir refusé de prendre part au sacrifice. Ito et Isabi, les épouses de deux hommes qui ont aussi participé à la mise à mort, décident de les répudier. Pour Paki Sale, cette modification majeure dans la répartition des pouvoirs montre que l'« agressivité de la femme nouvelle que propose Miano se déploie en termes de misovirisme poussé qui ne se contente plus d'écarter l'homme de la gestion des affaires de la cité, mais bien plus, de l'éliminer. » (Paki Sale, 2014, p. 264) Dès lors, c'est « comme si [Inoni] était devenue une autre » (*L'Intérieur de la nuit*, p. 175). Elle parle désormais d'une voix douce « que personne ne lui avait jamais connue » (*ibid.*, p. 184) et ose même s'opposer à Ié, la doyenne, à deux reprises, notamment lors de la veillée des morts, neuf jours après le drame : elle revendique ainsi que « pour une fois [les femmes de la communauté se disent] les choses » (*ibid.*, p. 183). Comme l'écrit Trésor Simon Yoassi (2014), la prise de parole est un enjeu important dans la trilogie de Miano, constat que l'on peut étendre à l'ensemble de son œuvre d'ailleurs. Et si les femmes sont habituées « à taire toutes les douleurs » (*L'Intérieur de la nuit*, p. 165), lorsqu'elles prennent enfin la parole, cela correspond à « un désir d'exister, une re-naissance. La parole est engagement et affirmation d'une ou de plusieurs consciences : la conscience individuelle, mais aussi la conscience communautaire intrinsèquement liées au devenir actuel et futur des sociétés postcoloniales » (Yoassi, 2014, p. 114). Signalons tout de même que cette prise de pouvoir n'est guère efficiente. En effet, ne restent dès lors à Eku, pense Ayané, que des femmes et des enfants, « des petits bouts de femme puisqu'ils vivaient dans les pagnes de leurs mères » (*Intérieur de la nuit*, p. 165). Autrement dit, la situation est dans les faits similaire à celle qui prévalait auparavant et il faudra l'arrivée d'Epupa pour que les choses puissent changer.

Enceinte et complètement nue, qualifiée de folle (*Les Aubes écarlates*, p. 243) et comparée à Erzulie (*ibid.*, p. 212) par ceux qui croisent son chemin, Epupa – dont Ndi Etondi (2019a, p. 79) rappelle qu'elle porte un nom masculin d'origine douala – possède un réel *pouvoir*. Celui-ci se manifeste de plusieurs façons : elle est en effet « en contact avec l'invisible » (*Les Aubes écarlates*, p. 200) comme Ié[13], la matrone du

13 « La doyenne d'Eku fréquentait également l'invisible. Elle faisait des rêves prémonitoires, déchiffrait les signes envoyés par les ancêtres à travers des faits aussi anodins que la présence d'un papillon de nuit à l'intérieur de la case » (*Les Aubes écarlates*, p. 222).

village. Mais l'étendue de leur pouvoir est différente et ne permet pas d'obtenir le même résultat.

En effet, Epupa peut faire « entendre la voix des esprits, des disparus. Elle [voit] au-delà du visible, travers[e] le temps » (*ibid.*, p. 189). Cette capacité à vaincre la chronologie se double d'une forme de don d'ubiquité puisque son esprit peut voyager pour accompagner par exemple les personnages d'Eso et du Dr Sontané, ce qu'Ié ne peut en aucun cas faire. Ce pouvoir sur le temps et l'espace, ce « don de double vue » (*ibid.*, p. 217), ainsi que la voix de l'enfant qu'elle porte (*ibid.*, p. 244), lui confèrent une omniscience. Ainsi, elle « ose dire ce qui jamais ne l'a été » et peut même révéler à tous, lors de la cérémonie au village eku, « des événements précis de leur vie, mêlant à la fois le passé, le présent et l'avenir, au-delà de ce que les concernés eux-mêmes pouvaient savoir » (Petetin, 2017, p. 206). Ce pouvoir, cette force, lui semblent étrangers[14] et sont directement associés à sa maternité à venir ; et si la conception de l'enfant qu'elle porte s'est faite dans des conditions aussi violentes qu'obscures, il est important de préciser que celui-ci est « le fruit d'une puissance tapie dans les entrailles de sa mère, capable de donner corps aux fluides » *(ibid.*, p. 246).

L'apogée de son pouvoir a lieu lors du retour des enfants disparus et de l'intégration d'Ayané au sein de la communauté abîmée dont le quotidien a connu des transformations majeures depuis le sacrifice d'Eyia, présenté dans *L'Intérieur de la nuit.* Si pour Lassi, le roman constitue un « plaidoyer de Miano en faveur de la réadmission des Africains d'ailleurs dans l'espace socio-culturel local et du rafraîchissement des rites ancestraux » (2012, p. 149), cette réintégration et acceptation au sein du groupe d'éléments considérés comme exogènes ne se limite pas aux Africains de l'étranger. La cérémonie du *Sankofa* permet en effet de réintégrer aussi bien Epa (enfant soldat dont le frère a été sacrifié – dans *L'Intérieur de la nuit* –, n'ayant jamais quitté le continent) que tous les disparus. Cette cérémonie donc, menée par une figure féminine marginale à plusieurs égards, constitue une modification profonde des pratiques interpersonnelles, cultuelles et (inter)culturelles qui permettra de régénérer la communauté. Et si Ié, la doyenne du village, n'est pas

14 « Tout se déroulait comme s'il lui fallait partager son corps avec une autre. Se tenir, muette, dans une région cachée de son être, observant les actes de celle qui agissait, portant son visage, se servant de sa voix » (*ibid.*, p. 185).

choisie pour diriger la communauté à l'avenir, ce n'est pas parce que c'est une femme, mais bien parce qu'elle s'accroche à ses convictions et peine à accepter que les us et coutumes puissent être modifiés[15]. À vrai dire, ce couple Ié – Epupa cristallise les tensions régissant les relations interculturelles de nos sociétés, entre repli et ouverture. Or, au vu de tout ce qu'a traversé la communauté eku, il semble difficile, voire mortifère, de conserver une organisation sclérosée. Il est donc nécessaire d'évoluer et de s'adapter pour assurer la survie de la communauté

LE « MAUVE, MÉLANGE DE BLEU ET DE ROUGE DANS L'ATMOSPHÈRE[16] »

Publié chez Grasset pour la rentrée littéraire 2019, *Rouge impératrice*, copieux roman écrit « dans l'écho de plusieurs cultures » (*Rouge impératrice*, p. 603), interroge, dans la lignée des œuvres précédentes de l'auteure, les rapports entre Afrique et Europe. Signalons que Miano choisit cette fois-ci d'explorer le futur, ce qu'elle n'avait pas encore fait, et que le titre de ce roman se démarque des intitulés précédents, car elle avait jusqu'à ce texte privilégié des intitulés poétiques dont les références directes à des humains étaient généralement exclues – exception faite de *Blues pour Elise* (2010). Dans *Rouge impératrice*, le terme « impératrice » a la particularité de conjuguer référence à la féminité et association directe au pouvoir.

L'histoire se déroule ainsi à Katiopa – dont le glossaire nous précise qu'il s'agit de l'Afrique – après le « Sinistre », « l'anéantissement identitaire et le renversement des valeurs » (*ibid.*, p. 384). Le cadre spatio-temporel du roman est celui d'un vaste État panafricain du futur en voie d'unification, troublé entre autres par les Fulasi, communauté dont le lexique placé en fin de volume confirme l'identité : des Français qui refusent de s'intégrer et d'apprendre les langues régionales (*ibid.*, p. 293). Et dans ce monde où les rapports de pouvoir entre Nord et Sud se

15 À cet égard, on rappellera le passage où ses pieds sont littéralement pris au piège dans le sol tant qu'elle refuse de parler à Ayané.

16 Voir : Léonora Miano, *Rouge impératrice*, p. 173.

sont inversés suite à la catastrophe, la question des enjeux identitaires, politiques et culturels qui traversent l'œuvre de Miano[17] apparaît à nouveau de façon particulièrement accrue, de même que les relations interpersonnelles et interculturelles conflictuelles qui en découlent.

Dans ce roman, Ilunga, chef d'État du Katiopa unifié, tombe irrésistiblement amoureux de Boya (diminutif de Boyadishi), « femme-flamme, peu soucieuse des embrasements semés sur son passage » (*ibid.*, p. 15), universitaire spécialisée dans les pratiques sociales marginales (*ibid.*, p. 137), qui fait partie d'une communauté d'initiées[18] et dont les recherches portent en particulier sur la communauté fulasi présente sur le Continent. Comme Epupa, le prénom de l'impératrice est commenté dans l'ouvrage :

> Une aïeule avait en quelque sorte inventé ce nom. En réalité, elle avait entendu prononcer celui d'une reine étrangère du passé. Sa langue l'avait remanié afin de le rendre dicible, puis de l'investir d'une puissance nouvelle. L'ancienne avait voulu que l'identité de cette femme illustre soit transmise au sein de sa lignée, sous une forme à ses yeux améliorée et dans des conditions précises. (*ibid.*, p. 51)

On apprendra que ce prénom a été « forgé à partir de celui d'une reine des Icènes, tribu oubliée de Pongo : une guerrière rousse appelée Boadicée qui s'était dressée contre Rome » (*ibid.*, p. 573). Forte de cette filiation qui l'inscrit dans la lignée d'une reine puissante, « femme rouge » (*ibid.*, p. 25) occupe la pensée d'Ilunga dès l'incipit, lui qui apparaît comme un « homme bleu » (*ibid.*, p. 56). À vrai dire, ce mélange de couleurs et de forces est nécessaire : comme l'explique la sangoma à Ilunga, « J'ai remarqué une présence rouge au cœur du bleu. Il était temps qu'elle vienne s'y loger, nous en avons besoin » (*ibid.*, p. 131). La force féminine apparaît en effet dans le roman comme une « autre manière de régler les problèmes,

17 Christiane Chaulet Achour rappelle que Miano les nomme « ses démons » : « https://diacritik.com/2019/09/13/rouge-imperatrice-de-leonora-miano-un-reve-davenir/ (consulté le 03/03/2021) ».

18 Cette communauté se réunit dans la Maison des femmes, qui est régie par un certain nombre de codes. Ainsi, « être à l'origine de la souffrance d'une femme [y est] une faute pour le groupe d'initiées » (*Rouge impératrice*, p. 113). Il s'agit d'un « lieu où l'énergie féminine se dépl[oie] de façon lumineuse. Les mères n'y [sont] pas des adversaires, les filles n'y [sont] pas des rivales ». (*ibid.*, p. 256). Cette référence à une maternité adverse n'est pas anodine : comme l'écrit Marion Coste : « La figure de la mauvaise mère constitue une figure archétypale dans les romans de L. Miano » (2019, p. 68).

de vaincre » (*ibid.*, p. 412), et le rouge de Boya est lié « à la force vitale, à la faculté de transcender toute peine et de se réinventer constamment ». Cette notion de (ré)invention est fondamentale, car elle parcourt l'œuvre de Miano : Boya va ainsi devoir « inventer » (*ibid.*, p. 489) sa place et l'auteure camerounaise explique dans une vidéo de présentation de *Rouge impératrice* que l'on y parle de « comment on veut inventer l'avenir[19] ».

À cet égard, il est important de noter que le sort qui doit être réservé aux Fulasi occupe une grande part de l'intrigue, les proches du pouvoir ayant chacun son opinion sur la question. Et dans ce contexte, Boya entend faire « progresser la cause de la jeunesse sinistrée qui ne demandait qu'à épouser la culture locale » (*ibid.*, p. 317-318). Si Ilunga souhaite « rendre ces étrangers au territoire qu'ils avaient déserté » (*ibid.*, p. 370), Boya prône quant à elle leur intégration. La proposition faite convoque les analyses de Maddalena De Carlo sur l'interculturalisme, en tant que « choix pragmatique face au multiculturalisme qui caractérise les sociétés contemporaines. C'est justement l'impossibilité de maintenir séparés des groupes qui vivent en contact constant qui entraîne la nécessité de construire des modalités de négociation et de médiation des espaces communs » (De Carlo, 1998, p. 40). Boya encourage donc l'homme qu'elle aime à renouer le dialogue avec les membres de ladite communauté, en leur laissant un choix, dont la formulation rappelle de façon ironique un certain discours politique français : « Katiopa, tu l'aimes ou tu la quittes » (*ibid.*, p. 411) : « C'était ce qu'elle recommandait et qui n'avait pas encore été fait. Nul n'avait eu l'idée de parler à cette communauté. C'était pourtant le meilleur moyen à la fois de les reconnaître et de les placer devant leurs responsabilités » (*ibid.*, p. 410). Dans ce futur à inventer, Boya ne fait bien entendu de loin pas l'unanimité au sein des proches du pouvoir. Pour le kalala par exemple, elle est une « puissance trouble, une déesse du désordre » (*ibid.*, p. 356), ce d'autant qu'il considère que « la force des femmes [doit] être maîtrisée, dirigée selon la loi de complémentarité asymétrique qui privilégi[e] la volonté des hommes » (*ibid.*, p. 166). Dans tous les cas, Boya et son amour ont gain de cause, puisque la fin du récit témoigne de son emprise sur le pouvoir politique, dans la mesure où il devient certain qu'« il y aura [...] des Fulasi au sein du Katiopa unifié. » (*ibid.*, p. 570).

19 Interview de Léonora Miano : « https: //www.hachette.fr/videos/leonora-miano-presente-rouge-imperatrice, 4 :16-4 :17 (consulté le 31/01/2021) ».

CONCLUSION

Si les personnages féminins sont souvent victimes des abus de pouvoirs des hommes – en témoignent par exemple les nombreuses exactions commises par les forces du changement et racontées par Epa dans *Les Aubes écarlates* – il existe un pouvoir féminin chez Miano associé à l'invention au sens étymologique du terme, soit « la capacité de trouver » des solutions aux problèmes qui se posent au Mboasu ou à Katiopa. Dans les deux exemples étudiés ici, le pouvoir permet de réintégrer ceux qui ont été exclus de la communauté ekue pour Epupa et, en ce qui concerne Boya, d'ouvrir littéralement les yeux des dirigeants pour modifier leurs rapports avec les populations réfugiées à Katiopa et ainsi renouer le dialogue entre les cultures, par l'intégration. Boya concrétise ce qu'elle prône et les relations interculturelles pacifiées sont l'espoir d'une métamorphose de toute la société. Ainsi, la conclusion de ce conte de fées[20] n'est certainement pas la formule archétypale « Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants » mais, dans leur univers afro-futuriste, « Ils se marieront, adopteront une enfant d'ascendance fulasi et ensemble, en conjuguant leur énergie, ils exerceront le pouvoir ».

Irena Wyss
Université de Lausanne

20 C'est avec ce terme que Miano caractérise son projet : « https: //www.hachette.fr/videos/leonora-miano-presente-rouge-imperatrice, 0:07-0:08 (consulté le 31/01/2021) ».

BIBLIOGRAPHIE

Abomo-Maurin, Marie-Rose, « Femmes et hommes de la micro-société d'Eku, ou l'écriture de l'éveil féminin dans l'Afrique des villages », *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano*, dir. Alice Delphine Tang, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 45-65.

Abdallah-Pretceille, Martine, *L'Éducation interculturelle*, Paris, PUF, 2017 [1999].

Bissa Enama, Patricia, « Léonora Miano ou la gynécocratie racontée dans *La Saison de l'ombre* », *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano*, dir. Alice Delphine Tang, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 291-304.

Coste, Marion, « Les mauvaises mères dans *Femme nue, femme noire* de Calixthe Beyala et *Contours du jour qui vient* de Léonora Miano », *Études littéraires africaines*, nº 47, 2019, p. 67–83.

Coste, Marion, « Vulnérabilité, puissance d'agir et *care* dans *Contours du jour qui vient* (2006) de Léonora Miano », *Elfe XX-XXI*, nº 9, 2020 : « http://journals.openedition.org/elfe/1953 (consulté le 14/02/2021) ».

Chaulet Achour, Christiane, « *Rouge impératrice* de Léonora Miano : un rêve d'avenir » : « https://diacritik.com/2019/09/13/rouge-imperatrice-de-leonora-miano-un-reve-davenir/ (consulté le 03/03/2021) ».

Chaulet Achour, Christiane, « La force du féminin dans *La Saison de l'ombre* », *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano*, dir. Alice Delphine Tang, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 17-28.

De Carlo, Maddalena, *L'Interculturel*, Paris, CLE international, 1998.

Heron, Célia, « Léonora Miano : "L'Afrique doit se réhabiliter à ses propres yeux" », *Le Temps* : « https://www.letemps.ch/societe/leonora-miano-lafrique-se-rehabiliter-propres-yeux (consulté le 13/01/2021) ».

Lassi, Étienne-Marie, « Recyclage des discours sur l'Afrique et inscription de la doxa métropolitaine dans les romans de Léonora Miano », *Canadian Journal of African Studies / Revue canadienne des études africaines*, 2015, vol. 49, nº 3, p. 443-457.

Lassi, Étienne-Marie, « Léonora Miano et la terre natale : Territoires, frontières écologiques et identités dans *L'Intérieur de la nuit* et *Les Aubes écarlates* », *Nouvelles Études Francophone*s, 2012, p. 136-150.

Laurent, Sylvie, « Le "tiers-espace" de Léonora Miano, romancière afropéenne », *Cahiers d'études africaines*, nº 204, 2011 : « http://journals.openedition.org/etudesafricaines/16857 (consulté le 29/3/2021) ».

Mazauric, Catherine, Unter Ecker, Marjolaine (dir.), « Léonora

Miano – Déranger le(s) genre(s) ? », *Études Littéraires Africaines*, nº 47, 2019, p. 63-177.
Miano, Léonora, *L'Intérieur de la nuit*, Paris, Plon, 2005.
Miano, Léonora, *Contours du jour qui vient*, Paris, Plon, 2006.
Miano, Léonora, *Afropean Soul et autres nouvelles*, Paris, Flammarion, 2008.
Miano, Léonora, *Les Aubes écarlates. « Sankofa cry »*, Paris, Plon, 2009.
Miano, Léonora, *Blues pour Elise, Séquences afropéennes* – Saison 1, Paris, Plon, 2010.
Miano, Léonora, *Ces âmes chagrines*, Paris, Plon, 2011.
Miano, Léonora, *Habiter la frontière*, Paris, L'Arche, 2012.
Miano, Léonora, *La Saison de l'ombre*, Paris, Grasset, 2013.
Miano, Léonora, *Crépuscule du tourment*, Paris, Grasset, 2016.
Miano, Léonora, *Rouge impératrice*, Paris, Grasset, 2019.
Miano, Léonora, « Présentation de *Rouge Impératrice* » : « https: //www.hachette.fr/videos/leonora-miano-presente-rouge-imperatrice (consulté le 31/01/2021) ».
Miano, Léonora, « Les femmes ne sont pas de petites choses fragiles » : « https: //www.france24.com/fr/20161103-leonora-miano-femmes-Crepuscule-Tourment-Ateliers-pensee-dakar-senegal (consulté le 03/03/2021) ».
Ndi Etondi, Vanessa, « Représentations de la femme africana dans "le cycle de l'ombre et la lumière" de Léonora Miano », Thesis for the degree of Philosophiae Doctor (PhD), University of Bergen, Norway, 2019a : « https:// hdl.handle.net/1956/20970 (consulté le 03/03/2021) ».
Ndi Etondi, Vanessa, « *Africana womanism* et homosexualité dans *Crépuscule du tourment* de Léonora Miano », *Awa : la revue de la femme noire, entre presse et littérature*, nº 47, 2019b, p. 117-129.
Ndour, Emmanuel Mbégane, « *La Saison de l'ombre* de Léonora Miano : "récitation" d'une Afropéenne », *Études littéraires*, vol. 46, nº 1, 2015, p. 95-104.
Paki Sale, Rosine, « Configurations idéologiques dans l'esthétique romanesque de Léonora Miano : une lecture de *L'Intérieur de la nuit* », *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano*, dir. Alice Delphine Tang, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 261-277.
Petetin, Véronique, « L'"afrophonie" de Léonora Miano », *Études. Revue de culture contemporaine*, nº 9, 2017, p. 83-92.
Unter Ecker, Marjolaine, *Questions identitaires dans les récits afropéens de Léonora Miano*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2016.
Yoassi, Trésor Simon, « Paroles, personnages subalternes et nations postcoloniales chez Miano », *L'Œuvre romanesque de Léonora Miano*, dir. Alice Delphine Tang, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 113-125.

CORPS, JOUISSANCE ET HÉTÉROTOPIE DES POSSIBLES CHEZ CALIXTHE BEYALA, KEN BUGUL ET SAMI TCHAK

Dans son essai *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Spivak observe que le sujet féminin, dans la construction impérialiste, est confronté à un double déplacement, au sens qu'il est, en tant que sujet conscient, tributaire de deux formes de pouvoir, à savoir l'idéologie néolibérale et le patriarcat, au sein desquels son corps est assujetti au masculin qui exerce et la domination et le pouvoir à son seul avantage[1]. Le sujet féminin peut-il exister alors même que son corps est confisqué ? Cette problématique, devenue un matériau d'écriture pour le roman francophone, connaît un développement conséquent depuis quelques années, la représentation romanesque du sujet féminin ayant éprouvé diverses fortunes dans la littérature francophone subsaharienne. Il y a eu, entre autres, celle sublime portée par la Négritude et illustrée par le célèbre poème *Femme nue, femme noire* de L. S. Senghor. Ensuite, il y eut celle de Mariama Bâ dans *Une si longue lettre*, s'appuyant sur une héroïne-narrratrice à la fois digne, fière et battante. À ces figures s'opposent celles que construit Calixthe Beyala dans l'ensemble de son œuvre, mais plus particulièrement dans *C'est le soleil qui m'a brulée*, *Tu t'appelleras Tanga*, *Les arbres en parlent encore* ou *Femme nue, femme noire*, où la déconstruction du joug patriarcal est en jeu : dans ces romans, la figure féminine consciente du poids historique et traditionnel s'émancipe et met à mal le carcan machiste. Le personnage féminin n'est plus une figure passive ou timorée qui hésite entre ses rôles traditionnel et moderne, et les intrigues constituent une remise en cause de l'ordre établi ; la femme prend le pouvoir. L'écrivain et essayiste togolais Sami Tchak prolonge cette même veine dans son œuvre romanesque

1 Voir : G. Spivak, 2009, p. 53, 56 et 98-99.

et nous considérons que la rupture y est plus fondamentale encore. Dès son premier roman, *Femme infidèle* (1988, réédité en 2011), Tchak déplace la réflexion en faisant dire à son personnage féminin : « Va faire de ton corps ce que tu veux » (Tchak, 2011a, p. 115) ; il ne s'agit plus seulement d'une figure féminine en lutte contre la domination patriarcale et celle néolibérale – présentée souvent comme émancipatrice – mais d'un sujet agissant qui va à la conquête de sa liberté, de son corps, et propose de nouvelles formes d'être. Ainsi donc, au fur et à mesure de ses publications – *Place des fêtes* (2000), *Hermina* (2003), *La Fête des masques* (2004), *Filles de Mexico* (2008) ou *Al Capone le Malien* (2011b) – les personnages féminins ne choisissent pas entre les polarités d'une même domination – le double déplacement – mais sont en lutte contre ce qu'ils considèrent une aliénation, une absence et un effacement.

Tout en décrivant les mécanismes de la construction impérialiste, notre réflexion veut montrer que, par la transgression, les sujets féminins reprennent possession de leurs corps. Ils font de cette repossession une présence au monde. Aussi, en jouissant de ce corps, les personnages féminins le transforment en hétérotopie, c'est-à-dire en un espace qui, à son tour, produit des fantasmes grâce aux nouvelles expériences sexuelles[2]. Du coup, le corps, matériau d'écriture, transcende cette condition de double déplacement pour la création des possibles.

CORPS FÉMININ : DOUBLE CONSTRUCTION ET ALIÉNATION

Comme l'observe Marc Augé, « [...] Le corps humain constitue à la fois tout ce que l'on peut appréhender de l'intériorité individuelle et de la forme immédiate de l'extériorité, à la fois la part la plus intime de l'homme et la part la plus sensible de l'univers. Matière et vie, il est passif et actif : surface d'inscription, émetteur, et porteur des signes [...] » (Augé, 1983, p. 78). Cette dynamique d'appréhension de l'intériorité et de l'extériorité

2 Les enjeux philosophiques évoqués dans ce passage – transgression et possession de son corps, présence au monde, hétérotopie – renvoient aux travaux de Lacan, Levinas, et Foucault indiqués en bibliographie.

marque la plupart des héroïnes des romans féminins dans la littérature francophone parce qu'elles y sont, en tant que corps actif, une « [...] surface d'inscription, émetteur, et porteur des signes [...]. Matière et vecteur du signe social, [leur corps] constitue la surface sur laquelle les hommes écrivent ou, à tout le moins inscrivent et marquent. Il signifie alors directement l'ordre social tel que les hommes essaient de l'exprimer, de le maintenir et de le perpétuer sans le couper de ce qu'ils croient être l'ordre du monde » (*ibid.*, p. 79). Et que ce soit l'éducation dite traditionnelle, l'initiation ou l'école occidentale, le discours est le même : inscrire sur le corps de la femme un devenir qui ne lui appartient pas, écrire sur celui-ci un code, le programmer à usage du masculin[3]. Cet engrenage s'observe autant dans les personnages féminins de Calixthe Beyala, de Fatou Diome, de Ken Bugul ou de Djaïli Amal qui luttent pour se dégager d'un marquage du corps qui constitue une détermination. En fait, ces corps – formes concrètes des figures – sont configurés par la double construction impérialiste qui invalide leur statut de sujet et les réifie. Dans la plupart des cas, le corps figuré tend à disparaître complètement puisque le patriarcat – en tant que tradition d'origine – et le néolibéralisme – sous ses aspects philosophique, politique, économique et émancipateur – se le disputent. La confrontation des deux discours ne produit que l'effacement, la disparition de la figure féminine au profit des ambitions ou du vouloir du masculin dispersés sous les deux formes susmentionnées. C'est ce que constate Jean-Pierre Ombolo :

> Le corps de la femme est une surface sur laquelle la société imprime les différentes marques pour satisfaire les exigences de la transaction économique. Dans ce mercantilisme patriarcal où l'importance du profit est fonction de la qualité du produit offert, plusieurs rites sexuels ont été élaborés sous la forme d'inscriptions tégumentaires imposées au corps féminin. (Ombolo, 1980, p. 68)

Cette inscription qui fonctionne comme une écriture sur le corps de la femme s'observe dans les romans francophones. Elle est importante à analyser parce qu'elle est le lieu où s'opère toute sorte de dynamiques et de réflexions, comme le montrent les trois premiers romans de Ken Bugul formant un triptyque. En effet, Ken, héroïne du roman *Le Baobab fou*, choisit tout d'abord, dans sa lutte, de se libérer de la *construction* traditionnelle de jeune fille sénégalaise. En quête de liberté, elle émigre et

3 À propos de cette « construction », voir aussi : Maryse Condé, *La Parole des femmes. Essai sur les romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

vit en Belgique. En Europe, elle expérimente l'autonomie, la dépendance et les déceptions sentimentales, autre *construction* qui s'avère destructrice, alors qu'elle n'est plus qu'un objet, sujet du second volet *Cendres et Braises*. Dans le troisième récit, *Riwan ou le Chemin de sable*, l'héroïne revient sur sa terre natale et va épouser un Serigne (guide religieux) polygame : en devenant sa 28e épouse, elle acquiert un statut social qu'elle n'avait pas et semble s'en satisfaire. Ainsi, ce cheminement très autobiographique met en place le parcours clivé des personnages marqués par la dualité des formes de pouvoir (éducation traditionnelle et patriarcat *versus* l'école et l'éducation occidentale). Les ambiguïtés qui dénoncent le manichéisme trop souvent à l'œuvre se découvrent par la lutte que se mènent les deux conceptions, spécialement dans *Riwan ou le Chemin de sable* :

> Sois une femme soumise. Plie-toi à la volonté de ton mari. Ne te mêle pas de ce qui ne te regarde pas. […] Sois sourde, muette et aveugle. N'oublie pas, soumets-toi à sa volonté. C'est ainsi que tu auras la Baraka, ce sera ton droit d'entrée au Paradis. (Bugul, 1999, p. 56-57)

La citation définit ainsi le rôle traditionnel (soumission, effacement), le programme et la récompense (accomplissement). Face à ce processus immuable s'expose la modernité, toujours dans *Riwan*, tout aussi critiquée :

> Comme je regrettais d'avoir voulu être autre chose, une personne quasi irréelle, absente de ses origines, d'avoir été entraînée, influencée, trompée, d'avoir joué le numéro de la femme émancipée, soi-disant moderne, d'avoir voulu y croire, d'être passée à côté des choses, d'avoir raté une vie, peut-être. Parce qu'on m'avait dit de renoncer à ce que j'étais, alors que j'aurais dû rester moi-même et mieux m'ouvrir à la modernité. (*ibid.*, p. 113)

La réflexion de la narratrice insiste sur la déception et le regret ; elle a le sentiment d'être flouée autant par une option que l'autre : le sort de la femme émancipée n'étant pas meilleur que celui de la femme soumise, car chaque situation semble mener à la même irréalité et à l'annihilation.

Cette quête de soi et cette lutte s'affichent aussi dans plusieurs romans de Beyala[4] où les personnages féminins sont constamment en

4 Son œuvre étant très vaste, nous prendrons comme exemples : *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987), *Tu t'appelleras Tanga* (1988), *Seul le Diable le savait* (1989) ou encore

train de se battre pour se libérer de cette double construction patriarcale et néolibérale. Sa représentation se fait sous la forme d'un féminin qui s'oppose au masculin :

> Dans l'œuvre de C. Beyala, l'opposition entre le masculin et le féminin est flagrante. Dans cette dichotomie sexuelle, le corps de la femme est aliéné par le joug de la tradition au sein d'une société qui ne privilégie que les droits du mâle. […] C'est pourquoi les héroïnes de Beyala sont animées d'une volonté de rupture avec les valeurs traditionnelles et d'un désir de déconstruction du modèle patriarcal et androcentrique en vigueur. (Gallimore, 1997, p. 63)

Privilégiant un aspect de la lutte – le combat contre la soumission traditionnelle –, ce commentaire a le mérite d'attester de la place prépondérante occupée par la question dans les romans. En effet, la problématique du corps et les inscriptions selon les idéologies prégnantes s'articulent le plus souvent autour de l'aliénation, de la spoliation et de la réification du féminin au profit du masculin, qu'il soit nommé patriarcat ou néolibéralisme. La galerie des personnages qui peuplent les romans de Beyala, dessine « un […] univers romanesque [où] Beyala nous livre [l]e récit de cette spoliation du corps féminin à maints endroits dans ses œuvres. La romancière peint une femme dont le corps s'effectue d'abord à travers l'omnipotence du regard qui permet au sujet masculin de voir sans être vu. […]. Cette hiérarchie des regards est un facteur de réification du corps féminin » (*ibid.*, p. 68). Le mécanisme mis en place pour construire ce déterminisme, surtout au niveau du patriarcat, est connu et classique. Il s'agit d'un foyer polygame où le corps féminin est à la disposition de l'homme.

C'est d'ailleurs ce système, devenu lieu commun dans les romans africains francophones traitant de cette problématique, qui est développé longuement dans *Femme infidèle* de Sami Tchak. Comme le montre Spivak, l'ordre dominant intégré, la femme est confrontée à un problème de conscience qui se présente sous la forme de son existence en tant que femme-être, femme-bonté, femme-désir[5]. Mais qu'en est-il donc du désir et du plaisir selon la femme elle-même ? Il ne faut pas oublier que, selon les rites, la soumission est gage de récompense, et le corps symbole de

---

Assèze l'Africaine (1994), *Les Honneurs perdus* (1996), *Les arbres en parlent encore* (2002), *L'homme qui m'offrait le ciel* (2007), *Femme nue, femme noire* (2003).

5 Ces statuts sont discutés par G. Spivak dans *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, *op. cit.*, p. 81.

don[6]. Cette lutte est, en réalité, le reflet du discours contradictoire que théorise Françoise Vergès dans *Un féminisme décolonial :* « Deux discours et deux objectifs s'affrontent. L'un promet la globalisation heureuse et une réunion harmonieuse des tribus de la planète sous l'égide des droits de l'homme, l'autre promet la poursuite du combat contre l'axe Nord-Sud, contre l'exploitation des richesses du Sud pour le bien-être du Nord » (Vergès, 2019, p. 72). Cette fausse harmonie génère une hiérarchisation des espaces et du genre, d'où le besoin de désapprentissage et la recherche d'une autre voie. Selon les romans, cet apprentissage à rebours prend des formes diverses. Dans *Riwan ou le Chemin de sable*, il s'agit d'un questionnement : « Allais-je accepter, subir ou obéir […], mais obéir à qui. […] J'étais déjà une grande personne depuis des années et personne n'exerçait sur moi aucune réelle autorité » (Bugul, 1999, p. 156). La narratrice formule son propre désarroi, car elle se sent écartelée en menant une double vie (*ibid.*, p. 166). Aucune option ne mène véritablement à soi. Devant cette impasse, le personnage opte pour une purification : « Je ne m'étais pas encore complètement libérée de mes mauvaises pulsions. J'avais commencé par manger du sable, de ce sable brillant de mon village, quand arrivée au seuil des choses, je dus presque subir une purification. Et ce fut avec ce sable que je me purifiai » (*ibid.*, p. 211). La consommation du sable nettoie donc de l'intérieur afin de permettre à Ken de s'incarner, de se réenraciner, de faire corps avec sa terre et donc avec elle-même. Cette idée de purification comme mode de désapprentissage s'observe aussi dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* de Beyala, où le masculin est synonyme de boue qu'il faut nettoyer[7], tandis que dans *Tu t'appelleras Tanga*, il n'est que vomissure : « La nausée me prend le cœur. Vomir ! Vomir ! Vomir ! Monsieur John. Un corps moisi. Une putréfaction. Un chicot dans une bouche qui a bouffé de tout, aussi bien des sucreries que de l'amer. Il faut le faire sauter ou il vous pourrit le palais » (Beyala, 1988, p. 61). Ces qualificatifs extrêmement négatifs du masculin, choisis par des figures féminines qui se refusent à n'être qu'objet, permettent de prendre la mesure de la prise de conscience de la dépossession de soi, rendant tout choix corporel impossible.

6 *Ibid.*, p. 90.

7 Cette idée de purification se retrouve p. 44, et p. 132 dans *C'est le soleil qui m'a brûlée* : le corps de l'homme y est associé à de la boue dont il faut se débarrasser, comme dans un autre roman de Beyala, *Seul le diable le savait*.

CORPS, TRANSGRESSION ET REPOSSESSION

Selon Levinas, l'objectif fondamental du corps est « d'accomplir [sa] position sur terre » (Levinas, 1961, p. 101), soit le moment qu'il nomme : « ma coïncidence avec moi » (*ibid.*, p. 111). De cette manière, le corps constitue à la fois une relation à soi et aussi une relation du moi au monde. Or, comment être au monde quand on ne possède pas son corps ? Comment être présent quand on n'habite pas son corps ? Bref comment faire éclater cet enfermement pour devenir un je, c'est-à-dire un sujet agissant ? Comment reposséder son corps soumis au désir d'un Autre et formaté par un système ? C'est cet ensemble de questions que se pose Talahatou, l'héroïne de *Femme infidèle* de Tchak. Le personnel romanesque du roman se concentre autour d'un imam (figure de la religion), d'une mère (autorité morale et gardienne de la tradition), d'un mari (le masculin à qui est destiné le corps comme don) et d'une coépouse (rivale soumise et fidèle reflet de la tradition). Cette disposition reflète le patriarcat et sa pratique de l'enfermement. La configuration permet cependant progressivement un désapprentissage qui commence par l'écoute de la voix intérieure de Talahatou : « Une voix lointaine vint pourtant me troubler : "Ne va nulle part, tu es mariée". Mais cette voix s'éteignit d'elle-même, seul mon cœur me parlait. » (Tchak, 2011a, p. 115) Cette voix du carcan mortifère disparaît et dès lors le sujet féminin peut entamer un processus de repossession de son corps. Celui-ci débute par une transgression – impliquant la désobéissance, la violation et l'infraction – qui devient un catalyseur de désordre, permettant au sujet d'exister et d'être visible. Pour Talahatou, la transgression de l'interdit passe par la rupture avec le code vestimentaire, ce qui lui offre une première jouissance de son corps. Elle choisit de porter une robe alors que cette tenue est interdite par la tradition : « Cette robe courte et moulante, je ne l'ignorais pas, était un défi aux coutumes Tem, elle était un défi à mon statut de femme mariée, musulmane, de surcroît. Mais elle faisait ma joie car je voulais effectivement choquer » (Tchak, 2011a, p. 117). Selon le code traditionnel de la communauté de la jeune femme, une épouse ne peut s'habiller comme elle veut et évidemment, ne peut être infidèle ; Talahatou transgresse tous les codes

et se donne à son amant, assumant ainsi une infidélité qui agit comme moyen de vengeance. Elle dispose désormais de son corps : « C'est à cause de lui, grâce à lui, que mon cœur battait, que je me sentais devenir folle ; c'était pour lui que je refusais de me laisser enfermer » (Tchak, 2011a, p. 136). L'infidélité fait éclater d'un seul coup toutes les règles et perturbe le mécanisme de contrainte ; grâce à son désir et sa liberté volée, Talahatou s'affranchit de son statut d'objet. Elle défait le carcan de l'enfermement tout en agissant à l'écoute de son seul plaisir : « Je pris la décision d'opposer ma liberté sexuelle au prétendu devoir conjugal » (Tchak, 2011a, p. 119). Le personnage prend possession de son corps, avec le concours du masculin qui fonctionne alors comme source d'expérience, ce que théorise le philosophe Cristian Ciocan : « Il s'agit d'un s'éprouver-avec-l'autre, comme épreuve de l'être incarné de chacun, dans la séparation irréductible de chaque partie. C'est ici que surgit la complaisance, […] comme le fait de partager le même plaisir, le même bonheur, de se délecter du plaisir de l'autre, jouir dans et par la jouissance de l'autre » (Ciocan, 2014, p. 149).

« S'éprouver-avec-l'autre » est aussi expérimenté dans le roman de Beyala *Femme nue, femme noire* qui présente Irène telle une force, un ouragan déconstruisant l'ordre établi annihilant. Dans le roman s'observent deux mouvements qui opèrent de façon graduelle, d'abord avec la rencontre fortuite d'Irène la folle et d'Ousmane, le mari de Fatou, femme soumise. Le premier mouvement d'Irène consiste à déconstruire les schémas convenus en prenant l'initiative de l'acte sexuel avec Ousmane, qui a lieu dans un espace public ouvert :

> Je fais glisser son pantalon le long de ses cuisses, mettant à nu la véracité animalière de sa nature. J'ai le vertige en brusquant sa virilité, en la violant presque. Il soupire et laisse échapper l'émerveillement qu'entraîne l'imprévu, la jubilation que procure l'infraction aux règles. Et lorsque je le déculotte, que ma langue s'enroule autour de son plantain dans un large mouvement circulaire, il ne bouge pas […]. Le plaisir, l'instant d'avant indéfini, se précise dans son bangala qui se tend comme un bras autoritaire. Il me jette sur le sol, m'écartèle, me pénètre avec fougue. (Beyala, 2003, p. 22-23)

La subversion ne réside pas dans l'acte sexuel, mais relève du fait que l'initiative et l'audace viennent d'Irène, la femme, comme en témoigne la narratrice mentionnant la réaction d'Ousmane : « Garce ! Garce ! Chienne ! Je vais te dresser moi ! Dans la violence qu'il assène, il pense

mettre à bas ma supériorité sexuelle. Il veut retrouver sa masculinité dérobée : seul le mâle doit déclencher l'acte d'amour » (*ibid.*, p. 23). Cette audace opère et le résultat escompté aboutit à l'expérience du fameux « s'éprouver-avec-l'autre », dans la repossession de son corps, de son individualité et de l'exercice de ce corps :

> Nous sommes parvenus au vacillement, à ce vertige de soi où l'on ignore ce qui est de l'autre, ce qui est de notre corps. […]. Je me retourne très lentement, me décroche. Mes lèvres se collent aux siennes. Je l'embrasse. Mon baiser est vampire, profond, tendre et confirme l'existence de l'amour, cet art de la distribution… Cette éternelle passation de liens. (*ibid.*, p. 24)

La logique du désapprentissage-apprentissage – pour la repossession des corps et de son usage – se vérifie, car la communion des deux corps dans l'acte sexuel partagé conduit à un deuxième mouvement, rattaché à une autre forme d'apprentissage. En effet, Irène entreprend d'initier Fatou, la femme qui obéit, celle qui s'oublie, à l'éveiller de soi par les sens et le plaisir :

> J'écrase ma bouche sur ses lèvres tandis que mon pouce glisse entre ses cuisses avant de de s'enfoncer dans son sexe. La surprise la fait se cabrer, m'ouvrant un univers large, accueillant comme un flan tiède. J'entame un concerto à deux, puis à trois doigts… Je pianote plus, je joue du balafon, du tam-tam, extrayant de ce corps tendu un éventail de sonorités à rendre jaloux les oiseaux. Elle se détend, elle s'étale et, du plus profond de son gosier, s'expulsent les agacements des sens. (*ibid.*, p. 39-40)

Une fois qu'Irène a terminé l'initiation, elle envoie Fatou vers Ousmane pour une pratique des corps libérés :

> Il la mange avec voracité. Il la pétrit, puis se dépêche de mettre dans le panier afin de convoquer à leurs noces tous les pouvoirs obscurs, ceux de la terre, ceux des cieux, ceux des airs et ceux des eaux. Leurs sexes se déploient dans le jour. Leurs corps s'arc-boutent, se contorsionnent, se fendent « Merci… merci pour tout… », ne cesse-t-il de répéter en s'éperonnant. Ils vibrent à l'unisson et leur beauté jette des flammèches bleues dans la chambre. (*ibid.*, p. 41)

Grâce à la pratique de « s'éprouver-avec-l'autre », bien qu'elle passe par la figure de la folie, les corps s'éveillent et naissent au plaisir. Le résultat du désapprentissage des déterminismes socio-idéologiques mentionnés précédemment fait surgir des sujets agissants caractérisés, dans

ces fictions, par une individualité qui communie à l'unisson dans l'acte sexuel et son partage du plaisir. Les personnages féminins disposent ainsi de leurs corps, l'habitent et en jouissent. Ces corps libérés sont producteurs d'hétérotopies et de fantasmes.

HÉTÉROTOPIE, FANTASMES ET POSSIBLES

Chez Tchak, que ce soit dans *Place des fêtes*, *Femme infidèle*, *Al Capone le Malien*, *Filles de Mexico*, *Hermina* ou *La Fête des masques*, les personnages féminins, comme masculins, sont peints selon une configuration où le corps « est fait pour jouir, jouir de soi-même[8] ». À travers ces romans, l'écriture du corps, opérant sur l'indétermination, le transforme en performance, en une production d'hétérotopie au sens où l'entend Foucault, c'est-à-dire, « [...] une sorte de description systématique qui aurait pour objet, dans une société donnée, l'étude, l'analyse, la description, la lecture, comme on aime à dire maintenant de ces espaces différents, ces autres lieux, une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l'espace où nous vivons [...] » (Foucault, 1994, t. I, p. 756). En ce sens, le corps chez Tchak est un lieu, un langage qu'il appréhende et analyse par le prisme du désir, du plaisir et de la jouissance par le sexe, autre hétérotopie, mais ayant la même fonction que celle du corps. Celle-ci se déploie entre deux pôles extrêmes : un « espace du dedans » et celui du dehors (*ibid.*, p. 754), qui ont pour rôle de créer un autre espace, celui de l'illusion qui dénonce tous les emplacements à l'intérieur desquels la vie humaine est cloisonnée. Comme le dit Foucault : « Les fantasmes ne prolongent pas les organismes dans l'imaginaire ; ils topologisent la matérialité du corps. Il faut donc la libérer du dilemme vrai-faux, être non-être [...] et les laisser mener leurs danses, jouer les mimes, comme des "extra-être" » (*ibid.*, t. II, p. 79). C'est dans ce sens que le corps des personnages féminins et masculins des récits de Tchak devient une hétérotopie hantée par des fantasmes. Celle-ci constitue une rencontre de l'Autre, une occasion de pénétrer dans l'espace de l'autre, de se confondre

8 Expression de Lacan dans *L'Éthique de la psychanalyse. Le Séminaire, Livre VII (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986. p. 42.

avec l'autre, de l'imiter même, pour briser la chaîne et sortir du carcan de la configuration qui enferme. Tout en jouant sur l'entre-deux, ce corps réapproprié, comme l'écrit Shusterman, ouvre désormais sur un autre texte et un autre code pour une nouvelle performance :

> Comme le langage du grand poète, le corps n'est pas une affaire entièrement privée. Il a été significativement modelé et régressivement balafré par des pratiques sociales et des idéologies historiquement dominantes, ce qui signifie qu'il n'est pas non plus vierge de toute empreinte linguistique. Mais le fait que le somatique ait été structuré par des idéologies et les discours répressifs ne signifie pas que le corps ne puisse être utilisé comme une ressource permettant de les défier, à travers l'usage de pratiques corporelles alternatives et d'une plus grande conscience somatique. (Schusterman, 1992, p. 265-266)

Là se vérifie le défi du personnage de la mère dans le roman *Place des fêtes*. Devant son désir à elle de se libérer des carcans, prise en étau qu'elle est entre la soumission à un mari qui prône des valeurs de son pays d'origine et sa condition d'immigrée dans la banlieue parisienne, elle mène toutes sortes d'expériences sexuelles dont le dessein est de jouir et de s'exprimer enfin par son corps ; le narrateur-personnage relaie ce renversement : « Moi je dis tant mieux pour maman si elle peut toujours se faire sauter […] » (Tchak, 2001, p. 71). La jouissance correspond ici à une forme d'éclatement du corps contraint par des codes qui sont aussi des langages. Le geste de la mère brise les faux-semblants derrière lesquels se dissimulent les désirs, désormais réalisés par des fantasmes choisis et formulés. C'est un exercice où le corps est en transition, espace où se vit et s'exerce la maîtrise du langage. Dans *Filles de Mexico*, par exemple, une des trimardeuses, voulant assouvir son fantasme, aguiche Djibril, le personnage principal, et l'amène à son lieu de travail qui n'est autre que la chambre de passe. Une fois l'acte sexuel consommé, elle récompense Djibril, le paie. Acte libre et délibéré, réalisation du désir et de son fantasme : le sujet féminin tout comme le sujet masculin écrivent un nouveau langage sur « des couches architectoniques, structurelles, à travers lesquelles l'expérience du corps se constitue » (Ciocan, 2014, p. 142). La liberté et la conscience sont ici en compétition pour déterminer la limite à franchir ou à ne pas dépasser.

Cette hétérotopie du corps est aussi développée tout au long du roman *Place des fêtes*. Le narrateur brise le tabou de l'inceste en faisant l'amour avec sa cousine et ensuite, d'un commun accord, il la propose

à un touriste japonais. Il crée et démultiplie ainsi des possibles comme c'est d'ailleurs le cas dans *Hermina.* L'usage du corps s'articule au sein du trio père-fille-maîtresse ou mère-fille-personnage principal, comme si des combinaisons étaient illimitées et infinies. L'hétérotopie défie la limite et se déchaîne contre ce qui l'enchaîne. Cet excès est sans limite, par exemple quand le personnage narrateur devient l'un des admirateurs de sa mère avec qui – le doute subsiste dans cet épisode flou – il fait l'amour. Les frontières morales, et éthiques, n'existent plus mais la transgression valorise un au-delà chargé d'énergie vitale. En acceptant les pratiques sexuelles et en brisant les cloisonnements, les personnages veulent conjurer le sort qui est le leur. Ils tendent à prendre possession de leurs corps et se libèrent de l'imaginaire qui crée une démultiplication exponentielle des sujets :

> L'infini est une certaine puissance qui a la particularité de ne pouvoir jamais passer à l'acte vers lequel elle tend ; elle est la puissance qui n'en a jamais fini d'être en puissance et en qui l'acte, ou plutôt le substitut de l'acte, ne peut donc jamais être que la réitération indéfinie de cette puissance. L'infini se caractérise par le fait qu'il n'en a jamais fini de devenir autre. (Aubenque, 1991, p. 9)

Pour les personnages, « [l]a jouissance […] a pour condition l'intervention, les transports du signifiant, l'érotisation du vivant, la phallicisation du corps vivant par les médiations du désir de l'Autre » (Lacan, 1975, p. 84). C'est cette érotisation du corps qui, dans *Hermina*, s'exprime par le biais du regard d'Heberto :

> Chaque fois que nous nous étions revus après ce jour, nous avions évoqué cette Hermina Martinez que je n'avais toujours pas eu la chance de connaître, mais dont l'empire était déjà grand sur mes sens, au point qu'une nuit, j'eusse rêvé d'elle en lui prêtant le corps d'une jeune femme que j'avais vue dans un magazine de mode, photographiée dans sa nudité intégrale […] au bord d'une grande piscine. (Tchak, 2003, p. 132)

En l'absence du corps réel, l'imagination compense le manque et s'étend entre les signes, dans l'interstice des redites et des commentaires. La jouissance du corps chez Tchak a donc pour objectif de faire exister et de donner sens. L'usage du corps comme lieu d'investigation est aussi une réflexion sur « les conditions de sa propre temporalité et qui interroge les terribles errements de l'histoire » (Rongier, 2007, p. 70). La poétique

du corps qui se dégage des récits analyse et dissèque les vicissitudes de l'histoire en créant une poétique du moment présent. Le récit de Tchak dilate, éclate et efface les frontières idéologiques et sociales, les enfermements des corps. En configurant des possibles illimités, le corps et son écriture constituent désormais une utopie au sens où « [...] c'est ce qui déchire la trame d'un temps qui se veut immuable, inaltérable, c'est un récit qui parle d'un espoir, d'une attente, qui porte une vision pour l'avenir » (Vergès, 2017, p. 245). Il n'y a plus de hiérarchisation des regards. Tout s'estompe et s'égale dans des individualités reconquises, assumées et exercées. Les personnages dans les romans de Tchak, qu'ils soient féminins ou masculins, se livrent en toute liberté à cette jouissance des corps, dans une perspective de création et de quête de sens. La jouissance des corps et le plaisir de l'acte sexuel ne sont autre chose que l'expérience d'un nouveau langage et d'un nouveau discours, incarnés pour l'écriture de récits et de contre-récits.

Vincent Simedoh
Dalhousie University, Halifax

BIBLIOGRAPHIE

Aubenque, Pierre, *Le Problème de l'être chez Aristote*, Paris, PUF, 1991.

Augé Marc, « Corps masqué, corps marqué », éd. Jacques Hainard et Roland Kaehr, *Le Corps enjeu*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie, 1983, p. 78-102.

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

Beyala, Calixthe, *Tu t'appelleras Tanga*, Paris, Stock, 1988.

Beyala, Calixthe, *Seul le Diable le savait*, Paris, Pré aux Clercs, 1990.

Beyala, Calixthe, *Assèze l'Africaine*, Paris, Albin Michel, 1994.

Beyala, Calixthe, *Femme nue, femme noire*, Albin Michel, 2003.

Beyala, Calixthe, *Les arbres en parlent encore*, Paris, Librairie générale française, 2004.

Beyala, Calixthe, *L'homme qui m'offrait le ciel*, Paris, Albin Michel, 2007.

Bugul, Ken, *Le Baobab fou*, Dakar, Nouvelles éditions africaines, 1984.

Bugul, Ken, *Cendres et Braises*, Paris, L'Harmattan, 1994.

Bugul, Ken, *Riwan ou le Chemin de sable*, Paris, Présence africaine, 1999.

Ciocan, Cristian, « La phénoménologie lévinassienne du corps dans *Totalité et infini* », *Les Études philosophiques*, nº 1, 2014, p. 137-151.

Condé, Maryse, *La Paroles des femmes. Essai sur les romancières des Antilles de langue française*, Paris, L'Harmattan, 1993.

Foucault, Michel, *Dits et écrits, t. I, 1954-1969*, Paris, Gallimard, 1994.

Foucault, Michel, *Dits et écrits, t. II, 1970-1975*, Paris, Gallimard, 1994.

Gallimore, Rangira Béatrice, *L'Œuvre romanesque de Calixthe Beyala*, Paris, L'Harmattan, 1997.

Lacan, Jacques, *Le Séminaire, Livre XX (1972-1973)*, Paris, Seuil, 1975.

Lacan, Jacques, *L'Éthique de la psychanalyse, Le Séminaire, Livre VII (1959-1960)*, Paris, Seuil, 1986.

Levinas, Emmanuel, *Totalité et Infini*, La Haye, Mārtiņus Niihoff, 1961.

Ombolo, Jean-Pierre, *Sexe et société en Afrique noire : l'anthropologie sexuelle. Essai analytique, critique et comparatif*, Paris, L'Harmattan, 1980.

Rongier, Sébastien, *De l'ironie : enjeux critiques pour la modernité*, Paris, Klincksieck, 2007.

Shusterman, Richard, *L'Art à l'état vif : la pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, trad. de l'américain par C. Noille, Paris, Minuit, 1992.

Spivak, Gayatri Chakravorty, *Les subalternes peuvent-elles parler ?*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009 [1988].

Tchak, Sami, *Place des fêtes*, Paris, Gallimard, 2001.

Tchak, Sami, *Hermina*, Paris, Gallimard, 2003.

TCHAK, Sami, *La Fête des masques*, Paris, Gallimard, 2004.
TCHAK, Sami, *Filles de Mexico*, Paris, Mercure de France, 2008.
TCHAK, Sami, *Femme infidèle*, Lomé, Graines de pensées, 2011a [1988].
TCHAK, Sami, *Al Capone, le Malien*, Paris, Mercure de France, 2011b.
VERGÈS, Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.
VERGÈS, Françoise, « Utopies émancipatrices », *Écrire l'Afrique-Monde*, dir. Achille Mbembe et Felwine Sarr, Paris, Philippe Rey/Jimsaan, 2017, p. 245-260.

REPENSER LES CATÉGORIES DU FÉMININ DANS *AMERICANAH* DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Le roman *Americanah* rend ses lecteurs attentifs au fait que la femme noire est quasi absente des magazines féminins aux États-Unis ou sur les plateformes de rencontres[1]. Mais elle l'est tout autant des recherches sur sa condition en Afrique, qui demeurent un vaste champ à défricher dans les sciences humaines et sociales, comme l'écrit Olufemi Taiwo : « […] *whereas feminism is suffused with theory, in application to Africa and feminist writings about African women, one finds a profound poverty of theory*[2] » (Taiwo, 2003, p. 46). Absence de théories, fausses représentations, semi-vérités, conclusions hâtives et généralisées à partir de regards féministes occidentaux inadaptés au contexte africain créent une culture de la distorsion, une « *culture of misreprensentation* » (*ibid.*, p. 45) sur les représentations de la femme noire que les féministes africaines s'efforcent de remodeler.

Si en Europe le féminisme est né d'une lutte sociale, cette démarche est inadaptée en Afrique, où certaines cultures (par exemple, Yoruba ou Ibo) partent du présupposé que la construction du genre n'est pas systématiquement née du déterminisme biologique. En d'autres termes, le corps féminin ne sert pas forcément à la construction de la catégorie sociale de la femme ni même à ses luttes[3]. Les combats des femmes se situent

1 À ce propos, voir : 2013, p. 295 ; p. 435-436 et *ibid.*, p. 306 ; p. 450-451. J'indiquerai toujours sous cette forme, entre parenthèses dans le texte, le numéro des pages de citation dans *Americanah*, suivi, après le point-virgule, par les pages du même extrait dans la traduction française.

2 Notre traduction : « Là où le féminisme est imprégné de théorie, concernant l'Afrique et les écrits féministes sur les femmes africaines, on trouve une profonde pauvreté de la théorie. »

3 Sur la catégorie de la femme comme construction occidentale, voir Oyeronke Oyewumi, *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*, London, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

davantage au niveau des valeurs, comme celle de l'auto-détermination[4]. Il en résulte que les théories féministes occidentales, d'ailleurs souvent considérées comme instruments néocoloniaux, ne peuvent être transposées à la réalité africaine et que le présupposé de l'universalité des besoins et des luttes féminines/féministes est un leurre ignorant la diversité des contextes culturels et sociaux qui réclament un regard nuancé.

Alors qu'en Afrique, nombre de féministes refusent le point de vue euro-centrique de victimisation de la femme africaine et réclament la nécessité de lui donner la parole pour construire des réflexions théoriques solides, la littérature, par le moyen de la fiction, prend précisément ce rôle en déconstruisant, dans les récits, la complexité de la réalité féminine tout en multipliant les voix de femmes. La fiction est alors « un miroir fragmenté » (Tchak, 2016, [je transcris]) de la réalité dont chaque morceau reflète une image et dont l'ensemble invite à une réflexion nuancée sur la complexité de la réalité[5]. C'est dans cette perspective que nous proposons d'étudier les représentations des femmes dans le roman *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie tout en les resituant par rapport aux discours féministes africains, en particulier nigérians, quand les personnages évoluent au Nigéria et par rapport aux discours américains du *black feminism* quand l'action se déroule aux États-Unis. Elle-même féministe et auteure de textes féministes – *We Should All Be Feminists* (2014) et *Dear Ijeawele. A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions* (2017) – Adichie invite à réfléchir à travers les personnages d'*Americanah* à un certain nombre de questions : comment les personnages féminins évoluent-ils en fonction des contextes géographiques, sociaux, culturels ? En quoi le contexte définit-il le regard posé sur les femmes par les autres et par elles-mêmes ? Quelles stratégies d'adaptation, d'agentivité et *d'empowerment* sont déployées par les personnages féminins ? En nous référant aux mouvements féministes américains et nigérians, nous verrons de quelle façon Adichie tisse des liens entre ces courants et ses personnages dans *Americanah* et quelle position elle adopte dans le paysage du féminisme[6].

---

4 Voir : Oyewumi, 2003, p. 1.

5 Concernant les « pouvoirs de la littérature » à représenter la réalité de façon plus complète et nuancée que les sciences sociales, voir les positions d'Elisio Macamo (2010).

6 Certaines de ces questions sont envisagées dans l'article de Constance Vottero, « Réseaux de genres : relationnalité et intersectionnalité dans *Americanah* de Ch. N. Adichie et

VARIATIONS SUR LA FEMME NOIRE

Dès les premières pages du roman *Americanah*, l'auteure défie une uniformité réductrice quant à la représentation de la femme noire et propose une pluralité de portraits féminins mettant en relief la complexité de la réalité. Dans un va-et-vient entre le moment où la protagoniste Ifemelu s'apprête à rentrer au Nigéria après plusieurs années passées aux États-Unis et les évocations de sa jeunesse avant de quitter le pays, les lecteurs et lectrices rencontrent une galerie de portraits : au Nigéria, la mère d'Ifemelu, fervente croyante qui sacrifie son bon sens et son intelligence à la religion ; tante Uju, femme apparemment libre et émancipée par l'attention qu'elle porte à son apparence, mais qui tout au long de sa vie se rend dépendante d'hommes ; ou encore Kosi, l'épouse dévouée qui fait tout pour plaire à son mari, convaincue qu'ainsi il ne succombera pas aux femmes glamour de Lagos. Aux États-Unis sont évoqués des personnages féminins noirs aussi différents que Mariama et Aïcha, coiffeuses venues du Sénégal et du Mali, construisant leur vision du monde sur des stéréotypes : par exemple sur la façon de faire les tresses, les étudiantes aux origines diverses imitant ou plutôt singeant un soi-disant comportement américain[7], ou encore Shan, artiste excentrique et égocentrique dont les choix de vie ne lui donnent pas satisfaction. Parmi ces portraits de vies féminines noires, celui d'Ifemelu est marqué par sa constante lutte pour un épanouissement personnel.

Cette diversité des portraits féminins signale la nécessité d'envisager une vision plurielle et nuancée de la réalité vécue par les femmes, qui varie en fonction des personnalités et des contextes socio-économiques et socio-culturels. En plaçant l'accent précisément sur la diversité de représentations féminines, Adichie s'éloigne des positions féministes de la *sisterhood*, qui prônent avant tout une relation exclusive entre femmes, les rattachant toutes à leur même condition dont la signification serait universelle. Par des liens de solidarité entre les femmes de tous les milieux sociaux et culturels ou encore par des initiatives d'activisme

Blues pour Elise de L. Miano », *ELA*, n° 47, 2019, p. 101-115.

7 Sur ce motif, voir dans *Americanah* p. 12 ; p. 27 & p. 123 ; p. 186. J. Montlouis-Gabriel discute de ces « Hairitages » chez L. Miano et R. Diallo dans son article de 2019.

politique, les combats menés par la *sisterhood* rappellent ceux pour les droits civils de la communauté afro-américaine, ce qui est d'ailleurs illustré par le choix du terme *sister*, emprunté à l'expérience de l'esclavage où les membres de la communauté afro-américaine recréaient des liens solidaires dans la souffrance en s'appelant *brother* et *sister* (Oyewumi, 2003, p. 9). Les personnages dans *Americanah* ne s'inscrivent donc pas dans cette vision du féminisme. Ifemelu n'a aucun intérêt à entrer en communication dans le salon de coiffure avec Mariama et Fatima, trop différentes de son monde socio-économique et culturel. Ni leur condition de femmes, ni même celle d'Africaines aux États-Unis n'évoquent en Ifemelu le désir de se sentir solidaire d'elles et de les soutenir dans des choix fondés uniquement sur des présupposés culturels, comme par exemple celui qui dit qu'un homme ibo n'épousera qu'une femme ibo, présupposé qu'Ifemelu juge faux.

L'attitude de la protagoniste remet ainsi en question le concept de *sisterhood* qui réclame une solidarité entre toutes les femmes considérées *a priori* comme unies dans leur statut de victimes de l'ordre patriarcal. L'idée de créer une communauté de femmes à partir de rapports égaux entre sœurs est une façon de méconnaître, comme le démontre l'expérience d'Ifemelu, que les structures socio-culturelles complexes peuvent créer des barrières entre femmes ne se sentant pas du tout solidaires. Le dénominateur commun consistant à être femme ne rapproche pas Ifemelu d'Aïcha et Mariama. Au contraire, à travers les réactions agacées d'Ifemelu, Adichie met en lumière la nécessité de reconnaître la singularité de chaque femme et montre ainsi les limites de la *sisterhood* comme communauté solidaire risquant de réduire la femme à son sexe uniquement. Cette sororité n'est donc pas adaptée pour expliquer les rapports entre les personnages féminins dans *Americanah*[8].

8 La mère d'Obinze qui donne des conseils de contraception à Ifemelu représente précisément un autre type de rapport entre les générations, à rapprocher du concept de *motherhood* (Amediume, 2005).

LE CORPS DE LA FEMME NOIRE

« *I did not use to think of myself as 'Black' at all. I have known I am African all my life, I did not know I was black until I started living in the United States*[9]. » (Busia, 2003, p. 260-261) En arrivant aux États-Unis, Ifemelu prend conscience des identités « racialisées » (*Americanah*, p. 126-127 ; p. 191) dans une société qui veut paradoxalement les gommer sans néanmoins y parvenir. Faire semblant de ne pas voir la couleur de peau de l'autre reste un effort illusoire et hypocrite qui ferait croire que le racisme est éradiqué de la société américaine, alors qu'Ifemelu en fera l'expérience dès ses premières démarches pour trouver un emploi. Le corps de la femme noire semble constituer, encore davantage que celui de l'homme noir, un terrain fertile pour un discours de discrimination raciale et sociale : « […] *the perfect metaphor for race in America* […] *Hair.* » (*ibid.*, p. 297 ; p. 437) En particulier, la façon de porter ses cheveux (défrisés, afro, tresses) ou la couleur foncée de la peau sont interprétés comme des indicateurs du degré d'assimilation ou de socialisation de la femme noire. Lorsqu'Ifemelu décide, par exemple, de se couper les cheveux, qu'elle avait défrisés, on lui demande si c'est un acte politique ou si elle est lesbienne : « *Does it mean anything ? Like something political ?* […] *Why did you cut your hair, hon ? Are you a lesbian ?* » (*ibid.*, p. 211 ; p. 318) Ou lorsqu'elle les porte en afro, un homme noir lui reproche d'avoir le style « jungle » : « *looking all jungle like that* » (*ibid.*, p. 212 ; p. 320[10]). Le corps de la femme noire est ainsi perçu comme signalant la capacité à s'assimiler ou non dans une société occidentale, dont même la communauté noire adopte les normes et attentes sociales. La question se pose de savoir si ces attentes sont des réminiscences d'une vision du corps de la femme noire comme sauvage et fascinant (Busia, 2005, p. 245), telle que l'évoque, par exemple, Joseph Conrad dans *Heart of Darkness* (1971, p. 62). Dans cette logique-là, ce corps est à civiliser pour qu'il puisse s'intégrer dans la société et signaler son degré d'assimilation au

9 Notre traduction : « Je ne me considérais pas du tout comme une "Noire". J'ai toujours su que j'étais africaine, mais je ne savais pas que j'étais noire avant de commencer à vivre aux États-Unis. »

10 « […] coiffée en pétard. » : la traduction française – certes correcte pour décrire l'allure des cheveux afro – ne reflète pas la connotation raciste du mot « jungle ».

sein d'une culture fondée sur le modèle occidental comme seul garant d'une ascension sociale.

Tout naturellement, le refus de se conformer aux normes et attentes sociales est perçu comme une subversion de l'ordre hégémonique blanc. En réalité, le corps de la femme noire doit répondre aussi aux attentes de sa communauté et de ses valeurs. C'est ainsi qu'un chauffeur de taxi éthiopien se permet de reprocher à Ifemelu – femme éduquée et socialement supérieure à lui – de porter son chemisier de façon trop serrée. Il la met en garde contre la « corruption des mœurs » aux États-Unis : « *You have to be careful or America will corrupt you.* » (*Americanah*, p. 206 ; p. 310) Le corps de la femme noire devient un sujet porteur d'attentes sociales et morales et demande à être « civilisé » dans l'une ou l'autre direction. On le contraint à adopter une norme tout en le dénaturalisant, tout en lui interdisant de se mettre en valeur. Pourtant, la prise de conscience de la beauté de son corps et sa volonté de l'exprimer comme elle le souhaite fait dire à Ifemelu : « *There is nothing more beautiul than what God gave me.* » (*ibid.*, p. 213 ; p. 320)

Dans la même perspective, la couleur de peau de la femme noire est considérée comme un obstacle à la progression sociale des hommes noirs de sorte qu'ils tendent plutôt à fréquenter des femmes blanches ou, si elles sont d'origine africaine, à choisir celles qui sont claires de peau. Le corps de la femme noire est ainsi chargé de symboles sociaux et politiques créant des attentes communautaires et des comportements contraignants pour les femmes. Il s'inscrit dans une logique bien précise qui réclame l'assimilation et suscite des conclusions rapides, trop rapides, sur la position sociale, la croyance et la place de la femme noire dans la société. Le corps devient un texte à décrypter selon un code dont les règles sont fixées par les normes sociales de la communauté blanche[11] : « *the body is always in view and on view*[12]. » (Oyewumi, 2005, p. 4)

11 Voir : Elisabeth Grosz, « Bodies and Knowledges : Feminism and the Crisis of Reason », *Feminist Epistemologies*, éd. Linda Alcoff and Elizabeth Potter, New York, Routledge, 1994, p. 198.

12 Notre traduction : « le corps est toujours *en* vue et *à portée de* vue. »

DISCRIMINATION DE LA FEMME NOIRE

La discrimination, qu'Ifemelu subit en arrivant aux États-Unis, s'inscrit également dans une lignée historique et fait écho aux luttes des femmes afro-américaines de l'esclavage à nos jours : chômage, exploitation sexuelle, *nounou* dans les familles blanches sont autant d'expériences qui traduisent l'infériorisation systémique de la femme noire dans la société américaine dominée par les Blancs. Par ailleurs, le faible niveau de scolarisation ainsi que les images stéréotypées (la bonne mère, la prostituée, la femme souriante[13]) comme expressions du racisme structurel et réminiscences de l'esclavage dévalorisent la femme noire. Les réseaux économiques, sociaux et politiques la réduisent trop souvent à une position subordonnée, ce qui peut l'exposer à toutes sortes d'exploitations, même de violences sexuelles de la part d'hommes blancs dans les familles où les femmes noires travaillent, sans qu'elles puissent réclamer de protection juridique[14]. Leur statut ne peut que difficilement évoluer dans un monde marqué par une vision dichotomique (blanc/noir ; homme/femme ; dominant/ dominé). Cette dichotomie sert la classe dominante et transforme l'être humain en chose.

Cette objectivation de la femme noire, encore très marquée après la période de l'esclavage, perdure en sourdine dans les expériences faites par l'héroïne d'Adichie à l'époque actuelle. Ifemelu est exploitée sexuellement, ce qui provoque en elle un traumatisme, car elle fait l'expérience d'une précarité qui la réduit à n'être qu'un objet entre les mains d'un homme blanc (*Americanah*, p. 153-154 ; p. 237-238). Même dans son travail de *nounou* au sein de la famille de la bienveillante Kimberly, elle évite la proximité ou le face-à-face isolé avec son mari dont elle ressent la convoitise dans le regard. Les traces de la condition de la femme noire exploitée telles que décrites et dénoncées par le *black feminism* se prolongent ainsi dans les expériences d'Ifemelu : « *We need to negociate our way, not*

13 Voir à ce sujet : Collins (1991) et la lecture poignante de Maya Angelou : « https://youtu.be/amokikraCLY (consulté le 30/12/2020) ».

14 Voir à ce sujet les études sur l'intersectionnalité : Kimberle Crenshaw, « Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, n° 6, 1991, p. 1241-1299 ; Patricia Hill Collins, Sirma Bilge, *Intersectionality*, Cambridge, Polity Press, 2016.

around, but through the long shadows of our histories. » (Busia, 2003, p. 263) Malgré son origine africaine et son passé différent des Afro-Américaines, sa couleur de peau la ramène à cet héritage douloureux. Adichie crée ainsi des échos avec le passé historique des États-Unis qui résonnent encore dans le monde moderne. Le parcours d'Ifemelu témoigne de la difficulté de s'en libérer et suggère à quel point cet héritage la prive de tout épanouissement personnel.

STRATÉGIES D'ASSIMILATION

Après avoir touché le fond de la misère humaine et économique avec son expérience traumatique d'exploitation sexuelle, Ifemelu trouve, grâce à l'aide de son amie nigériane Ginika, un emploi de *nounou* dans la famille blanche de Kimberly. Elle entre donc dans la logique du travail domestique au service de la classe dominante, bien que Kimberly fasse partie de ces personnes qui s'investissent pour soutenir des projets humanitaires en Afrique. Dans ce cas, la « domination blanche » ne se manifeste plus par une logique colonialiste d'exploitation, mais par une démarche inversée. Néanmoins, l'engagement de Kimberly correspond davantage à un geste paternaliste de l'Occident qu'à un réel intérêt pour l'Afrique et sa diversité. Il dénote une vision occidentale qui réduit le continent africain à la misère, aux maladies ravageuses et aux guerres « ethniques ». Ces images négatives et dévalorisantes ne correspondent pas du tout au monde d'Ifemelu qui est issue de la classe moyenne au Nigéria et dont la vie se déroulait sur un campus universitaire. Son attitude face à la philanthropie de Kimberly se situe donc entre admiration et incompréhension, le tout teinté d'un ton ironique subtil mais certain.

Dans la famille de Kimberly, son travail de *nounou* permet à Ifemelu de changer de perspective sur la société américaine. Alors que le racisme l'avait reléguée à la classe sociale inférieure et poussée dans la précarité économique, Ifemelu entre en contact avec un milieu social privilégié grâce à son nouveau statut. Son emploi lui procure ce que Patricia Hill Collins appelle la « *outsider-within perspective* » (1991, p. 11), c'est-à-dire une vision de l'intérieur tout en étant soi-même marginale dans la classe

dominante. Cette perspective démystifie, comme ce fut déjà le cas tout au long de l'histoire des femmes noires au service de la classe dominante, les illusions de bonheur et de bien-être créées par le mode de vie des Blancs. Ifemelu rencontre des gens souvent malheureux (*Americanah*, p. 164 ; p. 248), contraints sans cesse de relever des défis, qu'il s'agisse de leur vie de couple ou de l'éducation des enfants[15]. Ainsi, son rôle de *nounou* lui permet à la fois de sortir de la précarité économique et sociale et de forger un regard critique sur la classe dominante.

Sa rencontre puis sa relation amoureuse avec Curt, le frère de Kimberly, lui permettent de quitter son emploi de domestique et la propulsent à un niveau social supérieur. Grâce à cet homme blanc puissant, Ifemelu trouve un bon emploi, obtient la *green card* et accède aux avantages sociaux. Un nouvel univers s'ouvre à elle. Néanmoins, son travail la met sous pression pour conformer son corps aux normes attendues : « *My only advice ? Lose the braids and straighten your hair. Nobody says this kind of stuff but it matters.* » (*ibid.*, p. 202 ; p. 304) Se défriser les cheveux témoigne ainsi de son choix d'adaptation et d'assimilation, comme l'avait déjà fait sa tante Uju (*ibid.*, p. 119 ; p. 181), malgré les douleurs causées par les produits chimiques.

STRATÉGIES D'AUTO-DÉFINITION

Pour Ifemelu, le processus d'assimilation aux normes blanches, et imposées au corps féminin noir, s'était mis en place, lorsque, peu de temps après son arrivée aux États-Unis, elle avait commencé à adopter l'accent américain (*ibid.*, p. 134 ; p. 202). Mais un jour, elle décide d'y renoncer et de reprendre son accent nigérian (*ibid.*, p. 173 ; p. 261). Ce choix est symboliquement très riche, car il démontre une acceptation, voire une valorisation, de son identité nigériane face au monde occidental américain. Sa vision du monde qui plaçait l'Occident, en particulier les

15 Cette perspective intérieure qui permet de dénoncer les travers de la classe qui se croit supérieure est une démarche également utilisée par l'écrivaine Fatou Diome dans ses nouvelles *La Préférence nationale* (2001), quand elle parle du masque noir qu'elle porte pour mieux démasquer les dérives et le racisme latent dans la société française.

États-Unis, au centre de toute réussite personnelle et professionnelle se modifie et s'ouvre à son identité africaine. L'accent américain n'est plus considéré comme la norme à imiter, mais comme une simple variation de l'anglais, tout comme l'est l'accent nigérian. C'est un acte symboliquement et politiquement très puissant, car la démystification de la société américaine mène à un décentrement du monde. Ifemelu veut se faire reconnaître comme nigériane par la société américaine grâce à son accent. Ce geste est dédoublé au moment où Ifemelu décide de ne plus se défriser les cheveux. La connaissance des faiblesses et du dysfonctionnement de la société américaine éveille – comme l'illustre l'histoire du *black feminism* – une forme de résistance qui incite Ifemelu à affirmer son identité.

Ces gestes symboliques annoncent le besoin de changer les images de la femme noire imposées par la société américaine et de la définir à travers une prise de parole authentique. La création du blog d'Ifemelu (*ibid.*, p. 296 ; p. 437) sur des questions raciales exprime idéalement le combat des femmes noires en quête d'autodéfinition et d'auto-détermination : « *Oppressed people resist by identifying themselves as subjects, by defining their reality, shaping their new identity, naming their history, telling their stories* » (hooks, 1989, p. 43[16]). Le blog d'Ifemelu[17] comme création d'une voix authentique noire dans un espace public rejoint la démarche du *black feminism* qui considère la prise de parole comme « *self-conscious struggle that empowers women and men to actualize a humanist vision of community* » (Hill Collins, 1991, p. 39[18]). Ifemelu se transforme, passant de la femme-objet associée à des images dévalorisantes et historiquement chargées au statut de la femme-sujet qui s'autodéfinit et s'autodétermine à travers le récit d'expériences personnelles et de réflexions sur le racisme et la condition de la femme noire aux États-Unis.

Si le partage de conseils pratiques – soins pour cheveux afro, par exemple (*Americanah*, p. 296-297 ; p. 436-437) – et son aventure de femme noire sur les plateformes de rencontres (*ibid.*, p. 306 ; p. 451) la

16 Notre traduction : « Les personnes opprimées résistent en s'identifiant comme sujets, en définissant leur réalité, en façonnant leur nouvelle identité, en nommant leur histoire, en racontant leurs histoires. »

17 Sur la question de la prise de parole dans l'espace public comme signe d'émancipation de la femme, voir aussi Badmus, 2020, p. 4.

18 Notre traduction : « une lutte consciente de soi qui permet aux femmes et aux hommes de concrétiser une vision humaniste de la communauté ».

rapprochent, entre beaucoup d'autres, des expériences communes aux femmes noires de toute condition, les entrées plus théoriques de son blog sur le racisme – telles « *Understanding America for the Non-American Black : A Few Explanations of What Things Really Mean* » (*ibid.*, p. 350-351 ; p. 513-514) ou « *To My Fellow Non-American Blacks : In America, You Are Black, Baby* » (*ibid.*, p. 220-221 ; p. 330-331) – lui valent d'être reconnue en tant qu'intellectuelle invitée à donner des ateliers de réflexions ou à participer à des congrès. Sa parole, comme celle du *black feminism*, fondée sur des récits d'expériences tout comme sur des réflexions théoriques, a un réel impact sur la société qu'elle vise, en créant des discussions et en favorisant une prise de conscience des formes de racisme encore présent dans la société américaine.

Alors que le succès de son blog atteint des sommets, Ifemelu n'arrive plus à s'y reconnaître : elle le ferme et rentre au Nigéria. Même si le cheminement d'Ifemelu incarnait jusqu'ici les combats de la femme afro-américaine tout comme le rêve américain, son choix signale qu'elle ne souhaite plus se fondre dans la vision afro-américaine. Son expérience de combat de femme noire dans la société américaine lui a, certes, donné l'expérience et la confiance de son agentivité, c'est-à-dire de se sortir d'une perception dévalorisante et d'avoir un réel impact sur la société. Si son identité de féministe active aux États-Unis ne la satisfait plus entièrement, elle fait pourtant désormais partie d'elle et de son rapport au monde, même dans le contexte culturel différent du Nigéria.

LES DÉFIS DE L'AUTO-DÉTERMINATION

> *[…] I got off the plane in Lagos and I stopped being black.*
> *Ibid.*, p. 476 ; p. 683[19].

De retour au Nigéria, Ifemelu est libérée de son identité réductrice de femme noire des États-Unis et choisit de continuer à construire activement son identité. Mais en retrouvant ses amies de jeunesse, Ifemelu

19 « […] En descendant de l'avion à Lagos j'ai eu l'impression de cesser d'être noire. »

est surprise de découvrir leur préoccupation majeure : le mariage. Dans ses écrits théoriques – *We Should All Be Feminists* (2014) et *Dear Ijeawele. A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions* (2017) – Adichie dénonce cette unique obsession des femmes au Nigéria tout comme la pression sociale exercée sur elles pour qu'elles se marient, c'est-à-dire pour qu'elles deviennent des épouses dociles qui plaisent à leur mari en étant à leur service. Toute l'éducation des filles tend vers cet unique but. Ne privilégiant pas forcément une logique sentimentale, le mariage au Nigéria semble très souvent être dicté par des enjeux économiques et familiaux. Le mari idéal est riche et le montre en accumulant des voitures ou des accessoires luxueux : « *And you shoud have seen his watch ! He's into oil.* » (*Americanah*, p. 387 ; p. 558). Les relations entre hommes et femmes en général sont marquées par ce besoin d'argent et de luxe comme signe d'avancée sociale : « *There are many young women in Lagos with unknown sources of wealth. They live lives they can't afford.* » (*ibid.*, p. 422 ; p. 607)

Ranyinudo, tout comme c'était le cas de tante Uju, se fait entretenir par un riche homme marié qui lui finance un train de vie bien au-dessus de ses moyens : « *[…] dating a married chief executive who bought her business-class tickets to London* » (*ibid.*, p. 389 ; p. 562). Dans son nouveau blog au Nigéria, intitulé *The Small Redemptions of Lagos*, Ifemelu dénonce fortement ce comportement des femmes qui utilisent leur sexualité pour manipuler un homme. Cette attitude, nommée au Nigéria « *bottom-power*[20] », ne leur donne pas de pouvoir d'agentivité, mais, au contraire, les rend entièrement dépendantes des hommes. Dans le cas de tante Uju, ce comportement a nui sérieusement à sa vie et l'a détruite psychologiquement. Les femmes ne peuvent donc logiquement atteindre ni épanouissement personnel ni bonheur dans une relation ou un mariage intéressés. Au contraire, Adichie dépeint ces femmes comme des personnes désincarnées, superficielles et au fond, très malheureuses : « *So many women lose themselves in relationships like that. […] That relationship destroyed her. […] she lost herself.* » (*ibid.*, p. 422 ; p. 608) Contrairement aux États-Unis, les luttes des femmes au Nigéria semblent moins se situer dans l'espace sociétal que dans l'espace interrelationnel entre hommes et femmes fortement dominé par des comportements hiérarchiques définis par l'argent et l'aspiration à un statut social élevé.

20 Adichie dénonce le « *bottom power* » dans *We Should All Be Feminists*, p. 44-45 (p. 47 dans la version française).

Le blog d'Ifemelu au Nigéria dénonce la situation économique et les attentes sociales qui favorisent les relations toxiques entre hommes et femmes contraires à l'épanouissement individuel. Les entrées du blog relèvent aussi les dysfonctionnements du pays, comme le trafic de médicaments ou le pouvoir manipulateur des églises évangélistes[21]. Ifemelu continue donc son expérience américaine de blogueuse et la transpose à la société nigériane moderne marquée par d'autres inégalités et défis. Son objectif est celui de décrire – et ainsi de dénoncer – les méfaits et les dysfonctionnements sociaux et sociétaux par une analyse subtile et une prise de parole dans l'espace public médiatique. Cette démarche analysant la société par le biais de récits répond exactement à celle réclamée par les chercheuses féministes nigérianes désirant éclairer la société de l'intérieur sans adopter des concepts occidentaux inadaptés[22].

CONCLUSION

À travers le parcours d'Ifemelu « Americanah », c'est-à-dire d'une femme de retour des États-Unis[23], Adichie fait évoluer son personnage dans différents contextes géographiques, culturels et sociaux qui ont principalement un impact réducteur sur la perception et la définition de la femme. Ce roman invite ainsi à repenser, assouplir et élargir les catégories du féminin tout en dénonçant les déterminismes rencontrés par Ifemelu : le racisme et son infléchissement par le sexisme aux États-Unis, le sexisme infléchi par le désir d'ascension sociale au Nigéria. Si son expérience américaine évoque en sourdine le passé esclavagiste du continent et les luttes de la femme noire sur un fond de *black feminism*, le parcours individuel d'Ifemelu symbolise la libération par rapport

21 Sur ce sujet, voir par exemple le roman d'In Koli Jean Bofane, *Congo Inc. Le Testament de Bismarck*.

22 Voir : Oyewumi, 1997, p. 21.

23 À travers le personnage de Doris, Adichie se moque des Nigérians et Nigérianes qui se croient « supérieurs », parce qu'ils ont vécu aux États-Unis. Bien qu'Ifemelu soit elle aussi une « Americanah », elle se distancie des comportements arrogants des Nigérians rentrés au pays. Au lieu de se plaindre de ce qui lui manque des États-Unis, elle transpose son expérience américaine de blogueuse à la société nigériane dans le but d'y avoir un impact.

à ce passé et les combats au niveau individuel que la protagoniste mène pour comprendre de quoi sont faites les catégories racistes et sexistes, les dénoncer comme réductrices et les dépasser afin d'atteindre un épanouissement personnel. C'est dans ce sens qu'Adichie propose une conception du féminisme comme élan libérateur de toutes sortes de catégorisations et de déterminismes de la femme, que ce soit aux États-Unis ou au Nigéria, tout en mettant en valeur sa singularité et son individualité. Par ses écrits théoriques tout comme par son roman *Americanah*, Adichie décline les images, les épisodes et les discours sur les femmes noires en démontrant la complexité de la réalité et le danger de les réduire à une seule histoire[24]. Elle répond aussi d'une certaine façon à l'appel de chercheuses féministes nigérianes qui mettent en avant l'importance d'analyser les sociétés africaines à partir d'une perspective intérieure et non pas extérieure fondée sur des idées occidentales importées et faussement transposées. Si nous n'avons pas mentionné les féministes occidentales dans cette contribution, c'est précisément pour éviter l'amalgame de théories et la confusion du regard générée à partir d'un cadre théorique décalé. Le *black feminism* ainsi que le regard de quelques féministes nigérianes ont permis, par contre, de replacer la voix de Chimamanda Ngozi Adichie dans le monde contemporain et globalisé avec des prises de paroles multiples et authentiques qui disent la complexité des femmes noires et des combats qu'elles mènent pour leur émancipation.

Isabelle Chariatte
Université de Bâle

24 Voir à ce sujet le « TED Talk » de Chimamanda Ngozi Adichie, donné en 2009 : « https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story (consulté le 09/01/2021) ».

BIBLIOGRAPHIE

Adichie, Chimamanda Ngozi, *Americanah*, Londres, 4th Estate, 2013.

Adichie, Chimamanda Ngozi, *Americanah*, trad. de l'anglais (Nigeria) par Anne Damour, Paris, Gallimard, 2014.

Adichie, Chimamanda Ngozi, *We Should All Be Feminists*, Londres, 4th Estate, 2014.

Adichie, Chimamanda Ngozi, *Nous sommes tous des féministes*, trad. de l'anglais (Nigeria) par Sylvie Schneiter et Mona de Pracontal, Paris, Gallimard, 2015.

Adichie, Chimamanda Ngozi, *Dear Ijeawele. A Feminist Manifesto in Fifteen Suggestions*, Londres, 4th Estate, 2017.

Adichie, Chimamanda Ngozi, *Chère Ijeawele, ou un manifeste pour une éducation féministe*, trad. de l'anglais (Nigeria) par Marguerite Capelle, Paris, Gallimard, 2017.

Adichie, Chimamanda Ngozi, *The Danger of a Single Story* ; TED.com : « https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story (consulté le 09/01/2021) ».

Amediume, Ifi, « Theorizing Matriarchy in Africa : Kinship Ideologies and Systems in Africa and Europe », *African Gender Studies. A Reader*, éd. O. Oyewumi, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 83-98.

Angelou, Maya, *Maya Angelou on Facing Evil Courtesy of Bill Moyers* : « https://youtu.be/amokikraCLY (consulté le 30/12/2020) ».

Badmus, Aminat Emma, « Challenging Gendered Geopolitical Notions of Space in Nigerian Women Writers' Fictions », *Journal of Humanities and Cultures Studies R&D*, vol. 5, n° 1, p. 4-13.

Bofane, In Koli Jean, *Congo Inc. Le Testament de Bismarck*, Arles, Actes Sud, 2014.

Bragg, Beauty, « Racial Identification, Diaspora Subjectivity, and Black Consciousness in Chimamanda Ngozi Adichie's *Americanah* and Helen Oyeyemi's *Boy, Snow, Bird* », *South Atlantic Review*, vol. 2, n° 4, p. 121-138.

Busia, Abena, « In Search of Chains Without Iron : On Sisterhood, History, and the Politics of Location », *African Women and Feminism*, éd. O. Oyewumi, Africa World Press, 2003, p. 257-267.

Busia, Abena, « Miscegenation as Metonymy : Sexuality and Power in Colonial Novel », *African Gender Studies. A Reader*, éd. O. Oyewumi, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 245-257.

Collins, Patricia Hill, *Black Feminist Thought*, New York, London, Routledge, 1991.

Collins, Patricia Hill, Bilge, Sirma, *Intersectionality*, Cambridge, Polity Press, 2016.

Conrad, Joseph, *Heart of Darkness*, New York, Norton, 1971 [1898].

Crenshaw, Kimberle, « Mapping the Margins : Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color », *Stanford Law Review*, vol. 43, nº 6, 1991, p. 1241-1299.

Diome, Fatou, *La Préférence nationale*, Paris, Présence Africaine, 2001.

Grosz, Elisabeth, « Bodies and Knowledges : Feminism and the Crisis of Reason », *Feminist Epistemologies*, éd. Linda Alcoff and Elizabeth Potter, New York, Routledge, 1993, p. 187-216.

hooks, bell, *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*, Boston, MA, South End Press, 1989.

Martin, Maria, « "More Power to Your Great Self" : Nigerian Women's Activism and the Pan-African Transnationalist Construction of Black Feminism », *Phylon*, vol. 53, nº 2, 2016, p. 54-78.

Macamo, Elisio, « Was du nicht siehst, sieht ein Schriftsteller », *Afrika Bulletin*, 2010, p. 3.

Montlouis-Gabriel, Johanna, « Reading 'Hairstories' and 'Hairitages' in Leonora Miano and Rokhaya Diallo's Works », *Études littéraires africaines*, nº 47, 2019, p. 85-100.

Oyewumi, Oyeronke, *The Invention of Women. Making an African Sense of Western Gender Discourses*, London, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997.

Oyewumi, Oyeronke, « Feminism, Sisterhood, and *Other* Foreign Relations », *African Women and Feminism*, éd. O. Oyewumi, Trenton, Africa World Press, 2003, p. 1-24.

Oyewumi, Oyeronke, « Visualizing the Body : Western Theories and African Subjects », *African Gender Studies. A Reader*, éd. O. Oyewumi, New York, Palgrave Macmillan, 2005, p. 3-21.

Taiwo, Olufemi, « Feminism and Africa : Reflections on the Poverty of Theory », *African Women and Feminism*, éd. O. Oyewumi, Trenton, Africa World Press, 2003, p. 45-66.

Tchak, Sami, « La fiction à l'épreuve du réel », conférence à l'Université de Bâle, 27/04/2016.

Vottero, Constance, « Réseaux de genres : relationnalité et intersectionnalité dans *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie et *Blues pour Elise* de Léonora Miano », *Études littéraires africaines*, nº 47, 2019, p. 101-115.

GÉNÉALOGIE D'UNE EXCEPTION

Les romans de génération chez Bessora et Namwali Serpell

La critique récente s'est plu à démontrer la vogue de récits de filiation, dont les auteurs, essentiellement masculins, s'inscrivaient dans le champ d'une littérature française exigeante (Viart, 1999 ; Demanze, 2008). À ces évocations mélancoliques d'un passé révolu, souvent grevées d'un lourd bagage intertextuel, je propose d'opposer – ou, à tout le moins, de comparer – des fictions féminines africaines, issues des anciens espaces colonisés francophones et anglophones. Il ne s'agit pas d'incriminer, ce faisant, une littérature occidentale qui se tournerait vers le passé en occultant plus ou moins sciemment son héritage colonial[1], mais d'identifier plutôt une autre forme de narration, plus encline à dialoguer avec la romance et la littérature à l'eau de rose qu'avec les classiques[2] : aux « récits de filiation », je préfèrerai donc ce que j'appellerai ici des « romans de génération ». Si le choix du « roman » plutôt que du « récit » vise à mettre l'accent sur le caractère fictif et, à proprement parler, « romanesque » (Murat, 2017, p. 12-13) des œuvres commentées, le terme de « génération » s'entend quant à lui doublement : il désigne à la fois une classe d'âge, rassemblant ceux qui vivent à la même époque et se trouvent soumis aux mêmes configurations historiques, et l'action même d'engendrer – soit, dans le cas des personnages féminins qui nous occuperont au premier chef, de donner le jour à un nouveau-né. La « génération » s'entend dès lors à la fois comme étalon chronologique et comme action physique : là où la « filiation » est essentiellement

1 Tel n'est pas toujours le cas : ainsi, l'ombre portée de la colonisation apparaît dans *Vies minuscules* de Pierre Michon dès 1984. On ajoutera encore, à la suite des analyses d'Anthony Mangeon à propos d'Henri Lopes (Mangeon, 2021), que ces récits de filiation interviennent également dans le champ des littératures francophones africaines.

2 En cela, le « roman de génération » s'apparente aux « contre-littératures » définies comme un ensemble de textes tenus à l'écart du canon (Mouralis, 2011).

individuelle et passive (puisqu'on se découvre toujours le fils de quelqu'un, sans y pouvoir rien changer), la « génération » revêt une dimension collective et dynamique. Pour mieux illustrer cette modalité narrative contemporaine, j'ai choisi de rapprocher deux œuvres, dont la forme en apparence distincte – un unique roman pour Namwali Serpell, quatre tomes, dont deux parus à ce jour, pour Bessora – ne doit pas occulter les fortes ressemblances.

Un premier parallélisme peut être établi entre les situations des deux auteures, Africaines d'origine, mais désormais domiciliées et publiées en Occident. Née en 1968 à Bruxelles, Bessora est la fille d'une mère suisse et d'un diplomate gabonais : en parallèle d'une thèse consacrée à l'exploitation pétrolière au Gabon, elle publie plusieurs romans, accueillis par l'éditeur Le Serpent à Plumes et par la collection « Continents Noirs » de la maison Gallimard. Avec *La Dynastie des boiteux*, Bessora, dont l'activité littéraire a déjà été couronnée par plusieurs prix (Prix Fénéon en 2001, Grand Prix littéraire d'Afrique noire en 2007), se lance en 2018 dans un projet d'une ambition inédite : partie d'une anecdote historique, elle affirme avoir d'abord envisagé d'écrire une nouvelle, avant d'aboutir à un texte d'une extraordinaire densité qu'il lui aurait fallu scinder en quatre avant d'en envisager la publication. On ne peut qu'espérer que ce projet de longue haleine ne sera pas compromis par la cessation d'activité de son éditeur, annoncée en 2018. Namwali Serpell naît en 1980 à Lusaka, d'une mère économiste et d'un père universitaire : la famille déménage à Baltimore alors que la fillette n'a encore que neuf ans. C'est donc aux États-Unis que l'auteure est formée, fréquentant des institutions académiques aussi prestigieuses que Yale et Harvard, avant de devenir elle-même professeure à l'Université de Berkeley. Distinguée par plusieurs prix littéraires attribués à ses premières nouvelles, elle publie en 2019 *The Old Drift*, une somme romanesque aussitôt récompensée par le Prix Arthur-C.-Clarke, dédié au Royaume-Uni aux ouvrages de science-fiction, et par le Grand Prix des Associations Littéraires, décerné au Cameroun.

Les parentés entre ce premier roman et *La Dynastie des boiteux* sont frappantes. L'indice le plus évident en est la présentation d'un arbre généalogique qui constitue un guide indispensable pour se repérer dans *The Old Drift* ou dans la tétralogie de Bessora : les deux auteures s'attachent en effet à suivre la destinée d'une lignée sur plusieurs générations. Chez

Bessora, chacun des quatre tomes de la tétralogie annoncée traite d'une génération différente ; chez Namwali Serpell, le roman est divisé en trois parties majeures, respectivement placées sous l'égide des aïeules (« The Grandmothers »), des mères (« The Mothers ») et des enfants (« The Children »). L'une et l'autre mettent ainsi en évidence une continuité chronologique intergénérationnelle et dépeignent des phénomènes de transmission et de filiation dont les femmes sont les premiers vecteurs. Toutes deux placent aussi au cœur du tableau des figures féminines ; ce choix est patent chez Namwali Serpell, qui préfère s'attacher aux « grands-mères » et aux « mères » plutôt qu'aux géniteurs. Il paraît *a priori* moins évident dans la tétralogie de Bessora qui alterne, en apparence, les tomes dédiés à des personnages masculins (les deux premiers : *Zoonomia* et *Citizen Narcisse*) et à des personnages féminins (à en croire les résumés, les deux derniers, encore à paraître : *Black Almanach* et *Le Livre de Michée*). Un tel postulat d'équilibre se révèle cependant trompeur : si *Zoonomia* suit bien l'itinéraire de l'explorateur Johann B. Duchelieu, *Citizen Narcisse* s'intéresse moins à l'éponyme Narcisse Le Cam, trop vite raccourci par la guillotine, qu'à celle qui s'éprend passionnément de lui – Jane Black, bientôt épouse Duchelieu et grand-mère du naturaliste auquel était consacré le premier tome. Cette primeur accordée aux figures féminines s'exprime enfin, dans l'un et l'autre cas, par un certain désordre généalogique : Jean-Marie Duchelieu, le père de Johann, a ainsi pour géniteur biologique un « fripier sans âge » (Bessora, *CN*, p. 265) et pour père spirituel, qualifié de « posthume » dans l'arbre généalogique, le fameux Narcisse Le Cam que sa mère, Jane Black, avait suivi en vain de Baltimore en Louisiane, puis de la Louisiane à Saint Malo. Quant au dernier-né du roman de Namwali Serpell, il demeure anonyme, faute de connaître le nom de son père : est-ce le brillant Joseph Banda ou le séduisant Jacob Mwamba, l'un et l'autre aimés de sa mère morte en couche, Naila Balaji (Serpell, 2019, p. 563) ?

Sans prétendre rendre compte des multiples rebondissements qui animent ces romans singulièrement denses, où le fantastique le dispute à la romance, j'aimerais souligner ici certains points communs des cycles conçus par Namwali Serpell et Bessora. L'importante galerie de personnages que l'une et l'autre déploient et dispersent sur plusieurs siècles et plusieurs continents (l'Afrique, l'Asie et l'Europe pour la première ; l'Afrique, l'Amérique et l'Europe pour la seconde) aboutit à la création de

figures féminines d'exception, dont les silhouettes héroïques se dessinent à la confluence de l'Histoire et de la fiction. Déformant sciemment le titre du Congolais Sinzo Aanza[3], j'ai donc choisi de placer la présente réflexion sous le signe de la « généalogie d'une exception », liant ainsi l'originalité d'héroïnes hors pair à l'arborescence de la filiation.

LES BANNEKY-MWAMBA
Histoire surnaturelle d'une famille sous l'esclavage et la colonisation

Dans le champ français et francophone, l'ambitieux projet consistant à relater l'histoire d'une famille sur plusieurs générations ne peut manquer de susciter le souvenir de la fameuse saga d'Émile Zola : l'écrivain naturaliste, que Laurent Demanze place aux origines d'un premier âge de l'enquête (2019), insufflerait-il également à la littérature contemporaine son goût des explorations familiales ? Rappelons pour mémoire que la série des Rougon-Macquart s'étendait sur plus d'un siècle et couvrait cinq générations, de la naissance d'Adélaïde Fouque, en 1768, au décès de l'enfant conçu par Pascal Rougon et sa nièce Clotilde, en 1874. Le cycle de Bessora brasse bien plus large encore : tel qu'il est annoncé dans l'arbre généalogique présenté à l'issue du deuxième tome, il débute en 1667, avec la naissance de la matriarche, Jane Molly Welsh, en Cornouailles, pour ne s'achever qu'en 1903 avec la mort de Johann B. Duchelieu, en Russie. Née de l'alliance d'une esclave blanche, condamnée à l'exil américain pour le vol d'un seau de lait, et d'un esclave noir, Banneka, dont le nom anglicisé deviendra « Banneky », la dynastie des Boiteux courrait ainsi sur plus de deux siècles, traversant la période de la traite, assistant à l'abolition de l'esclavage puis à la naissance d'une science physionomique raciste au XIX^e^ siècle. Ses représentants voyagent entre l'Europe et les Amériques, jusqu'à ce que son ultime rejeton, mû par la fièvre naturaliste, foule de nouveau le sol africain quitté par ses ancêtres déportés.

3 Voir : Sinzo Aanza, *Généalogie d'une banalité*, La Roque-d'Anthéron, Vents d'ailleurs, 2015.

Quant à Namwali Serpell, elle s'attache non pas à une unique lignée, mais à trois familles, dont les derniers chapitres révèlent la tardive réunion en scellant l'amitié ambiguë de Joseph, Jacob et Naila. Le premier est issu du métissage qui unit sa grand-mère Agnes, elle-même petite-fille du pionnier Percy M. Clark, au sujet rhodésien Ronald Bemba ; le second a pour aïeux deux combattants engagés pour l'indépendance de la Zambie, Matha Mwamba et Godfrey Mwango. Quant à Naila, elle descend d'une famille italienne installée de longue date près des chutes Victoria mais sa mère, Isabella, a épousé l'Indien Balaji, tenancier de la boutique de coiffure Patel & Patel Ltd, Inc. : c'est donc par fidélité à la mémoire paternelle que la jeune fille se rendra en Inde, où elle entendra se livrer à une forme de pèlerinage. Si on considère son spectre le plus étendu, la généalogie tracée par Namwali Serpell débute par conséquent dans les années 1870, lorsque naissent Percy M. Clark (1874), Pietro Gavuzzi (1870) et, quelques dizaines d'années plus tard, N'gulube (1893), le grand-père de Matha. À l'autre extrémité de la frise chronologique, l'histoire s'achève lorsque naît l'enfant de Naila, en 2024 : *The Old Drift* couvre donc un laps de plus de cent cinquante ans, qui correspond à la fois à la période coloniale, aux indépendances africaines et à la construction d'un État postcolonial. Si le sort des trois familles est définitivement noué par le triangle amoureux que forment Jacob, Joseph et Naila, les premiers chapitres révèlent déjà un lien ténu entre le pionnier anglais, l'intriguant italien et l'indigène persécuté. La partie liminaire du roman (« The Falls »), qui se concentre sur la geste des bâtisseurs aux abords des chutes Victoria, rappelle ainsi comment, à l'occasion d'un désagréable incident qui se produisit entre Percy M. Clark et Pietro Gavuzzi, la fille du second, Lina, s'attaqua furieusement à un « innocent petit indigène » employé à l'hôtel (Serpell, 2019, p. 12). Du coup reçu, celui-ci garda les séquelles à vie et il ne recouvra jamais toute sa tête : ainsi N'gulube devint-il l'idiot du village, bien avant que Percy M. Clark ne lui offre un instant de célébrité en le criblant par inadvertance de petit plomb. Les trois familles dont Namwali Serpell décrit la destinée se révèlent ainsi connectées : fugitivement noués dans l'histoire coloniale, leurs liens se distendent au fil des ans, avant de se renouer à l'ère postcoloniale, lorsque trois jeunes gens, lointainement issus de Clark, Gavuzzi et N'gulube, s'essaient à fomenter une révolution.

Plus dispersés géographiquement, plus étendus chronologiquement, les « romans de génération » composés par Namwali Serpell et Bessora se distinguent également du précédent zolien par la part belle qu'ils offrent au surnaturel ou, à tout le moins, au grotesque et au bizarre. Loin de se conformer au modèle scientifique qui fascine le romancier naturaliste et irrigue sa conception de l'hérédité, les deux romancières s'ingénient en effet à construire des filiations symboliques et spectaculaires. Chez Bessora, les membres de la dynastie des boiteux se distinguent ainsi par une commune odeur de narcisses – héritage onomastique et paradoxal du fameux Narcisse Le Cam, dont on se souvient que la relation avec Jane Black resta pourtant strictement platonique. Plus significativement encore, les rejetons de la lignée tendent à être affligés d'une boiterie qui prend alternativement la forme d'une claudication (boiterie physique) et d'un bégaiement (boiterie verbale). L'origine de cette tare n'est pas une quelconque malformation génétiquement transmise : elle réside essentiellement dans l'héritage textuel inoculé par le scrofuleux prophète Michée de Moréseth, dont les boiteux reçoivent à intervalles réguliers la perturbante visite. Parmi les versets qu'il énonce figure en bonne place la prophétie suivante : « Et ce jour-là, dit le Seigneur, je rassemblerai celle qui était boiteuse. […] Et je réunirai celle que j'avais chassée et affligée. […] Je réserverai les restes de celle qui était boiteuse, et je formerai un peuple puissant de celle qui avait été si affligée » (Bessora, *CN*, p. 109-110 ; *Z*, p. 99). Conformément aux lectures de la Bible prisées par les pasteurs noirs américains[4], la parole de Michée est entendue comme l'annonce d'une compensation ou d'un renversement de l'oppression : les boiteux, et plus encore les boiteuses, caressent l'espoir d'une révolution qui leur restituera leur place et leur « puissance ».

Du côté de Namwali Serpell, la famille Gavuzzo présente elle aussi d'étonnants caractères distinctifs, qu'on pourrait situer dans le droit fil des aventures vétérotestamentaires de Samson. L'aïeule Sibilla, petite-fille de Pietro, naît en effet dotée d'une indomptable pilosité, qui lui couvre tout le corps et croît à une vitesse défiant l'imagination. Considérée comme « monstrueuse » en Italie, où elle suscite tout au plus l'excitation perverse d'une haute société accablée d'ennui (Serpell, 2019, p. 42), cette caractéristique s'atténue et se transforme au fil des générations en atout : Isabella, la fille de Sibilla, en fait ainsi le point de départ d'une entreprise

4 Voir : Mangeon, 2020, p. 32-33.

prospère, vendant aux salons de coiffure et aux perruquiers de Lusaka les cheveux de sa mère et de ses propres filles. Quant à l'Indien Baliji, son époux, il ne manque pas de faire le lien entre cette extraordinaire abondance capillaire et le culte rendu à Venkateshwara, dans le temple de Tirumala (Serpell, 2019, p. 282). Par le biais de ces personnages chevelus, Namwali Serpell s'insère ainsi dans la veine d'une littérature du salon de coiffure désormais bien représentée dans le champ africain francophone et anglophone[5] : loin de faire de la natte ou de l'afro le bastion d'une construction identitaire, elle connecte cette préoccupation capillaire à la fascination occidentale pour le phénomène de foire, mais surtout à une tradition qui motive l'un des plus célèbres pèlerinages du sous-continent indien.

Au même titre que la boiterie imposée par Michée et que l'odeur du narcisse, la pilosité excessive des Gavuzzo apparaît comme l'indice d'une généalogie essentiellement fictive, dont l'objectif est moins de retracer le cours sinueux de l'hérédité, que de construire des figures romanesques dotés d'attributs hors du commun : leurs extraordinaires qualités, leur dialogue avec les prophètes de l'Ancien Testament et les dieux du panthéon hindou en font de véritables héros, frôlant parfois la démesure du mythe.

LA TÊTE DANS LES ÉTOILES
L'astronome et l'afronaute

Si l'ambition de rendre compte d'une famille sur plusieurs générations conduit Bessora et Namwali Serpell à déployer une vaste galerie de personnages, tous genres et tous âges confondus, force est de constater que l'une et l'autre accordent une forme de prééminence à une figure féminine, dont l'ombre portée domine le récit. Dans nos « romans de la

5 Voir par exemple : Chimamanda Ngozi Adichie, *Americanah*, New York, Anchor Books, 2013 et Tendai Huchu, *Le Meilleur Coiffeur de Harare*, Genève, Zoé, 2014 [2010] dans le champ anglophone et, pour le domaine francophone, Léonora Miano, « Palma Christi », *L'Afrique qui vient*, Michel Le Bris et Alain Mabanckou (dir.), Paris, Éditions Hoëbeke, 2013, p. 83-102.

génération », précisons d'emblée que cette figure ne se contente pas de faire office de matriarche, manifestant son pouvoir par la mise au monde et l'éducation d'une descendance nombreuse. Tout au contraire, les personnages en question ne se distinguent pas par leur fibre maternelle et se montrent même enclines à nier leurs grossesses et à abandonner leurs enfants. Ainsi Johanna Banneky, enceinte des œuvres d'un Irlandais, confie-t-elle sa fille, Jane Black, aux bons soins de sa sœur Abigaïl. De même, Matha Mwamba se révèle plus mobilisée par le chagrin que lui cause la disparition de son condisciple et amant Godfrey que par la naissance de sa fille Sylvia, qui ne tarde pas à échouer, elle-aussi, chez sa tante, au grand soulagement de sa génitrice.

Ces maternités défaillantes n'empêchent pas les deux personnages d'étendre leur influence sur plusieurs générations. L'une et l'autre se révèlent tournées vers les astres, dont elles retracent les trajectoires ou envisagent de rejoindre les orbites lointaines. L'astronome Johanna Banneky, auteure de plusieurs almanachs, conçoit ainsi une horloge inversée dont le tic-tac poursuit ses descendants. Quant à Matha Mwamba, non contente d'insuffler à son petit-fils Joseph le goût de la technique, elle constitue un modèle révolutionnaire pour la jeune Naila. Lorsque cette dernière s'essaie à organiser un mouvement de protestation en rassemblant des milliers de badauds intrigués autour d'un mystérieux acronyme (SOTP, déformation d'un signe STOP que les révolutionnaires entendent transformer en slogan, sans parvenir à se mettre d'accord sur le sens qu'il faudrait lui attribuer), c'est l'irruption sur scène de Matha Mwamba et de sa rhétorique enflammée qui galvanise les foules (Serpell, 2019, p. 540).

Le point commun le plus remarquable des deux figures féminines décrites par Bessora et Namwali Serpell réside enfin dans l'ambiguïté de leur rapport à la fiction et à la réalité : Johanna Banneky tout comme Matha Mwamba sont en effet inspirées de personnages historiques attestés, auxquels le roman impose une série de déformations. Celles-ci sont particulièrement spectaculaires dans le cas de Johanna Banneky : quoique le tome qui lui est consacré ne soit pas encore paru, le résumé que Bessora met à disposition du lecteur précise d'emblée qu'elle est la transfiguration fictive de Benjamin Banneker, un fils d'esclaves affranchi, connu pour ses activités de mathématicien, d'astronome et de fabricant d'horloges. C'est à cette figure historique masculine, qui correspondit

avec Thomas Jefferson pour défendre la cause des Afro-Américains, que Johanna Banneky emprunte la plupart de ses caractéristiques et de ses talents. La dynastie des boiteux, qui livrait déjà dans son premier tome un portrait déformé de l'explorateur Paul Belloni du Chaillu, bien connu du lectorat gabonais, sous les traits de Johann B. Duchelieu, s'offre ainsi le luxe d'une féminisation de l'histoire, dont le troisième tome de la saga, *Black Almanach*, devrait permettre l'entier déploiement.

Namwali Serpell, pour sa part, place au cœur de son roman l'épisode historique du programme spatial zambien, auquel elle avait déjà consacré un texte documenté paru dans le magazine *New Yorker* (Serpell, 2017). Si l'auteure se concentrait alors sur la figure d'Edward Makuka Nkoloso, initiateur d'un projet farfelu qui visait à concurrencer les États-Unis et l'URSS dans le domaine sensible que constituait la conquête spatiale, l'attention se déporte ici sur celle qui fut la première d'entre ses disciples : Nkoloso est certes évoqué à plusieurs reprises, alternativement présenté comme un résistant ingénieux et comme un savant fou, mais il cède rapidement la place à Matha Mwamba. Loin d'être issu de la seule imagination de l'auteure, ce nom est rentré dans l'histoire, fût-elle anecdotique, comme celui de la première « afronaute » zambienne, destinée à s'embarquer dans une fusée de fortune en compagnie de plusieurs chats pour aller à la rencontre des habitants de la Lune et de la planète Mars. Quoique Namwali Serpell ne soit pas la première à s'intéresser à cette figure[6], elle lui prête une densité romanesque inédite en s'attardant notamment sur l'immense chagrin d'amour que lui cause la défection de son fiancé, Godfrey, rencontré à l'académie spatiale fondée par Nkoloso : baignant dans des larmes intarissables, Matha s'apparente à un avatar des personnages qui, à l'instar de la déesse Ganga, noient l'épopée indienne de leurs pleurs (Serpell, 2019, p. 194). Elle rejoint en cela la révolutionnaire Naila, que ses origines indiennes incitent à se comparer à la déesse du chaos, Kali (Serpell, 2019, p. 519). Le chagrin d'amour de l'afronaute déçue ne s'arrête cependant pas à ces effusions surnaturelles : c'est précisément son irrépressible peine qui la conduit à réunir autour d'elle le groupe des Pleureuses (*The Weepers*), dont les membres,

6 Comme je le signale ailleurs (2019), la figure de Matha Mwamba est notamment portée à l'écran dans un court métrage de Frances Bodomo (*Afronauts*, 2014). Elle est alors incarnée par l'actrice Diandra Forrest, dont l'albinisme signale la marginalité de l'afronaute.

refusant les facilités technologiques qui contribuent à l'asservissement des populations zambiennes, forment à terme un véritable embryon révolutionnaire. Namwali Serpell enrichit ainsi doublement le personnage de Matha Mwamba, dont l'histoire retient surtout l'échec prévisible : elle la dote d'un cœur brisé, renchérissant ainsi sur la tradition du roman à l'eau de rose, et d'un avenir qui fait d'elle la figure de proue inattendue d'une révolte anticapitaliste, annoncée pour l'année 2020.

FICTION RÉGRESSIVE ET FICTION PROGRESSIVE

C'est là sans doute la différence majeure qu'il faut souligner entre deux fictions que leur structure généalogique et leur souci de valoriser des héroïnes féminines pour partie inspirées de personnages historiques invitent par ailleurs à considérer comme jumelles. Du côté francophone, la démarche de Bessora est essentiellement régressive, au sens sartrien du terme : le premier tome de la tétralogie est ainsi consacré au plus moderne des boiteux, Johann B. Duchelieu (1847-1903), et la narration remonte ensuite, avec chaque nouveau volume, un peu plus loin dans le passé, jusqu'à évoquer le cas de l'aïeule déportée d'Angleterre. L'objectif du cycle n'est donc pas d'aller de l'avant en mettant en évidence une geste familiale conquérante mais bien d'expliquer, grâce à une plongée généalogique, les complexes nourris par le jeune Duchelieu, troublé par son identité métisse. *La Dynastie des boiteux* apparaît par conséquent comme une fiction historique, qui contribue à souligner l'obsédante rémanence du passé dans l'esprit des contemporains. Le prophète Michée ne dit pas autre chose lorsqu'il met en garde les boiteux : « Vous les ancêtres, [...] vous êtes des empêcheurs d'avenir. Il faut vous enfermer au Figuier, sinon vous revenez hanter vos enfants » (Bessora, *CN*, p. 189 ; *Z*, p. 11).

Du côté anglophone, au contraire, le roman de génération de Namwali Serpell se révèle fondamentalement progressif : débutant à l'époque de la colonisation, il s'achève dans un futur proche, marqué par la crise climatique, le développement technologique du Tiers-Monde et la limitation consécutive des libertés individuelles. Naila, Jacob et Joseph évoluent ainsi dans un monde où les Africains et les Indiens ont tous

été gratuitement équipés de « perles digitales » qui leur tiennent lieu de *smartphones* incorporés, où des drones miniaturisés s'inspirent de la structure anatomique du moustique et où un vaccin expérimental contre le sida, produit par un consortium sino-américain, est inoculé de force à la population zambienne. Pris d'une fièvre révolutionnaire, les trois héros fomentent une panne électrique généralisée, qui devrait permettre la déconnexion des citoyens asservis par la technologie : pour ce faire, ils obstruent le barrage de Kariba que leurs ancêtres anglais et italiens, déplaçant à cette occasion les populations et les réserves animalières, avaient construit sur le fleuve Zambèze. Le projet de sabotage des jeunes révolutionnaires prend néanmoins une tournure inattendue : alors qu'ils n'avaient prévu qu'une obstruction passagère du barrage, les digues cèdent et toute la plaine environnante se trouve submergée. Seule Lusaka, transformée en île, est sauvée du déluge (Serpell, 2019, p. 563). Dans cette dernière partie du roman, Namwali Serpell aborde des thématiques qui appartiennent au genre aujourd'hui prolixe de la science-fiction africaine : sa représentation d'une Zambie futuriste et autoritaire entre par exemple en étroite résonance avec l'univers romanesque de la Sud-africaine Lauren Beukes[7]. En imaginant une Zambie noyée par les eaux, elle renoue cependant aussi avec un imaginaire colonial de l'Afrique du futur, exemplairement représenté par Jules Verne dans son dernier roman publié, *L'Invasion de la mer*, également clos par une vague déferlante qui couvre le Sahara. Tandis que les boiteux francophones regardent résolument en arrière, portant un regard inquiet sur leurs généalogies embrouillées, les afronautes anglophones vont donc de l'avant – quitte à courir à une catastrophe de longue date annoncée.

Une lecture de détail des deux textes conduit cependant à nuancer ce constat premier, qui tendrait à réduire l'auteure francophone au ressassement du passé, en projetant l'auteure anglophone dans le laboratoire du futur africain. Quoiqu'il repose essentiellement sur l'énoncé de la prophétie de Michée, répétée à de nombreuses reprises dans les deux tomes publiés, le cycle de Bessora ne saurait se résumer à la complétion sans surprise d'une destinée annoncée : loin d'embrasser une narration téléologique, l'auteure endosse une démarche historienne exigeante, frôlant l'encyclopédisme, pour mieux remonter la chaîne des causes à leurs effets et expliquer ainsi le sort de ses personnages. À l'inverse,

7 Voir notamment Lauren Beukes, *Moxyland*, New York, Angry Robot, 2008.

l'inflexion du roman de Namwali Serpell vers la science-fiction dissimule un arrière-plan prophétique sous-jacent : l'inondation de la Zambie rejoue ainsi la scène biblique du Déluge – et ce d'autant plus explicitement que l'entreprise de déportation coloniale, visant à protéger la population et surtout la faune locale des conséquences de la construction du barrage, avait été baptisée « opération Noah » (Serpell, 2019, p. 70). Tout en affichant son omniprésence, Bessora fait ainsi le choix de contourner la prophétie, finalement supplantée par l'histoire. À l'opposé, le futur imaginé par Namwali Serpell reconduit implicitement une structure eschatologique monothéiste et contredit par ce retour au terreau mythique le projet d'une narration progressive. Dans l'un et l'autre cas, le roman de génération paraît donc en revenir à un intertexte biblique, auquel chaque auteure réserve un traitement différencié. On ne s'en étonnera pas à outrance : l'Ancien Testament ne rassemble-t-il pas – et ce dès le livre de la Genèse – son lot de généalogies ?

Ninon Chavoz
Université de Strasbourg

BIBLIOGRAPHIE

Bessora, *Zoonomia*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2018 [t. 1 de *La Dynastie des boiteux*].

Bessora, *Citizen Narcisse*, Paris, Le Serpent à Plumes, 2018 [t. 2 de *La Dynastie des boiteux*].

Chavoz, Ninon, « L'homme au casque de verre : perspectives de l'afronaute dans la littérature et les arts », *Mémoires de l'événement. Constructions littéraires des faits historiques (XIXe-XXIe siècle)*, dir. Corinne Grenouillet et Anthony Mangeon, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, 2019, p. 301-323.

Demanze, Laurent, *Encres orphelines : Pierre Bergounioux, Gérard Macé, Pierre Michon*, Paris, Éditions José Corti, 2008.

Demanze, Laurent, *Un nouvel âge de l'enquête : portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*, Paris, Éditions José Corti, 2019.

Mangeon, Anthony, *Martin Luther King : éthique & action*, Paris, Les Éditions du Cerf, 2020.

Mangeon, Anthony, *Henri Lopes : un art du roman démocratique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2021.

Mouralis, Bernard, *Les Contre-littératures*, Paris, Hermann, coll. « Fictions Pensantes », 2011 [1975], préface d'Anthony Mangeon.

Murat, Michel, *Le Romanesque des lettres*, Paris, Éditions José Corti, 2017.

Serpell, Namwali, « The Zambian "Afronaut" who wanted to join the space race », *The New Yorker*, 11 mars 2017 : « https://www.newyorker.com/culture/culture-desk/the-zambian-afronaut-who-wanted-to-join-the-space-race (consulté le 08/12/2020) ».

Serpell, Namwali, *The Old Drift*, London, Hogarth, 2019.

Viart, Dominique, « Filiations littéraires », *Écritures contemporaines*, nº 2, Paris, Minard, 1999, p. 115-139.

BESSORA, CALIXTHE BEYALA ET VÉRONIQUE TADJO

Entretien avec trois auteures

À l'occasion de l'exposition « Africana. Figures de femmes et formes de pouvoir » qui s'est tenue à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne, au Palais de Rumine, les auteures Bessora et Véronique Tadjo étaient nos invitées le 7 octobre 2020 pour une table ronde ; Calixthe Beyala n'a pu faire le déplacement mais s'est jointe, à distance, à nos questions[1]. Les textes évoqués étaient associés au programme des étudiants de master du printemps 2020, à l'UNIL.

Entre pandémie mondiale, crises écologique et politique, aujourd'hui c'est l'humanité qui est en péril. Dans ce contexte, les catégories homme/femme sont-elles encore pertinentes ?

Calixthe Beyala : Justement, à cause de cette pandémie, la catégorisation homme/femme n'a jamais été aussi prégnante. Bien sûr que tout le monde tombe malade, il y a des morts à déplorer partout… Mais malgré la pandémie, les uns et les autres occupent toujours les mêmes rôles et cette supériorité masculine saute aux yeux, telles des braises. Eux sont les savants ; ils connaissent aussi bien que l'oracle et les cauris jetés au hasard des présages. Les femmes écoutent, exécutent, obéissent parce que, visiblement, nous sommes nées pour être directement au contact de la vie et de la mort. Ce sont elles majoritairement qui lavent les malades, ferment les yeux des morts, comme si par un phénomène inné, nous étions destinées à nous occuper des corps en vie ou morts.

1 La table ronde était menée par Rachel Steiner, étudiante du programme de spécialisation en master « Études africaines : textes et terrains » de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne, avec Christine Le Quellec Cottier. Nous remercions Rachel Steiner pour son important travail de transcription des propos de la table ronde.

Ces messieurs le savent, leurs cerveaux tourbillonnent semble-t-il dans des hauteurs pour nous autres inconnues. Ils décident de quelle tessiture est faite cette pandémie, et les femmes sont des sous-fifres qui donnent les médicaments prescrits par ces illuminés du destin… et à cette réalité, il n'y a rien à faire. La seule égalité est devant la faucheuse qui ne loupe personne.

Véronique Tadjo, votre roman En compagnie des hommes *met en scène une épidémie qui perturbe tout le monde et provoque de nombreuses morts ; paru en 2017, il a désormais une portée prophétique. Construit en une succession de scènes autonomes, le récit convoque Ebola et ses conséquences : au cœur de l'Afrique de l'Ouest, on suit différents personnages qui subissent, essaient de lutter ou développent des stratégies pour survivre à ce virus. Face à une telle situation, est-ce que cette catégorie homme/femme reste, pour vous, pertinente ou faut-il penser « plus large » ?*

Véronique Tadjo : Je pense qu'il faut voir plus large, beaucoup plus large ! Une épidémie touche tout le monde sans distinction. Ainsi, dans *En compagnie des hommes*, on a un personnage féminin qui parle, puis un personnage masculin, puis un autre personnage féminin, etc. Pour aller plus loin, le virus lui-même prend la parole et celui qui raconte toute l'histoire est Baobab, un arbre. Cette conception vient de la tradition orale africaine. … Mais pas seulement. Jean de La Fontaine aussi a fait parler tous les animaux de la France, sans problème ! Aujourd'hui, si je donne la parole à la chauve-souris ou au virus, c'est pour dire que nous sommes tous sur terre, avec la faune et la flore. Mon envie est de capter le monde d'une manière holistique, parce que nous sommes tous embarqués dans la même histoire. L'épidémie d'Ebola est un sujet tabou. Elle reste un traumatisme qui n'a pas été évacué : il s'est passé des choses terribles, mais une fois l'épidémie terminée en Guinée, en Sierra Leone et au Libéria – il y a eu un silence radio complet. On n'en a plus entendu parler ni en Europe ni en Afrique. J'ai pensé qu'il fallait au contraire continuer à en parler, qu'il fallait qu'on essaie de comprendre ce que cela avait signifié pour nous, pour le monde en général et je me suis insurgée contre l'identité donnée à ce virus, c'est-à-dire Ebola l'Afrique. Aujourd'hui, avec la pandémie de coronavirus, on s'aperçoit que les virus n'ont pas d'identité. Dire « C'est un virus chinois », comme

l'a fait Donald Trump, cela a vite dérapé ! Maintenant, il s'agit d'une pandémie et tout le monde est concerné. Tant qu'il y aura des poches de contamination, tant que le virus sera toujours là, nous serons en danger partout. *En compagnie des hommes* parle de solidarité et, à partir de ce moment-là, c'est fini : homme/femme, humain/non-humain, arbre, tout redevient une seule chose.

Il n'y pas que le baobab qui parle : vous donnez également une voix au virus lui-même. On peut y lire : « Je n'aime pas voyager. Je préfère rester au fin fond de la jungle intouchée, là où je suis le plus heureux. Sauf quand on vient me déranger. Sauf quand on vient déranger mon hôte [le baobab]. Car lorsque je sors brusquement de mon sommeil, je vais d'un animal à un autre… » *Est-ce que, pour vous, le roman pose la question de l'urgence climatique ? Comment s'y déploie l'enjeu environnemental, incluant le rapport de domination entre l'homme et la nature ?*

V. T. : Oui, c'est certain, l'Homme a toujours voulu dominer la nature, il a voulu la conquérir et la faire sienne. En ce qui concerne la déforestation, on sait qu'elle a un impact énorme sur l'habitat des animaux. Dans le cas spécifique d'Ebola, les chauves-souris, porteuses saines du virus et dont l'habitat est détruit par les hommes, se rapprochent d'eux parce qu'il y a des papayers, des manguiers, et toutes sortes d'arbres fruitiers dans les villages. Le contact entre les animaux et les hommes se fait beaucoup plus fortement que s'ils restaient dans leur habitat naturel.

Calixthe Beyala, que pensez-vous de l'écoféminisme qui établit une corrélation entre deux formes de domination : celle des hommes sur les femmes et celle des humains sur la nature ?

C. B. : Est-ce à dire que la femme est moins destructrice de la nature que les hommes ? Est-ce à mettre en parallèle la terre nourricière bienfaitrice et la femme féconde par tous ses pores ? Est-ce à dire que les deux bienfaitrices de l'humanité sont saccagées par l'homme ? La personnification de la nature me paraît très intéressante mais, si cette pensée est passionnante sur le plan académique, elle pourrait facilement être battue en brèche par la réalité puisque dans certaines réalités, les femmes participent elles-mêmes à la destruction de notre si belle nature. Cette pensée me paraît beaucoup trop idéalisée, voire malsaine… Cela me

renvoie au jardin d'Éden où la femme corrompt l'homme avec une pomme et condamne l'humanité à la souffrance. Puis finalement les « Cognez mon vagin comme vous coupez les arbres[2] », tout ce langage vulgaire qui accompagne cette théorie me gêne, mais à chacun son féminisme.

La fiction entraîne ses lecteurs dans toutes sortes d'univers. Bessora, en ouverture de La Dynastie des boiteux*, l'exergue est un extrait du livre de Michée dans l'Ancien Testament* : « En ce jour-là, dit le Seigneur, je rassemblerai celles qui étaient boiteuses et je réunirai celles que j'avais chassées et affligées, je réserverai les restes de celles qui étaient boiteuses et je formerai un peuple puissant de celles qui avaient été affligées » *(Michée 4 : 7). S'y lit une promesse de renouveau et, surtout, de transformation pour certaines, ce qui oriente le lecteur vers cette lignée féminine à découvrir. Donc, pourquoi un titre au masculin, alors que les hommes de cette dynastie contée « à rebours » sont en fait ceux qui signent la fin de la lignée ?*

Bessora : Il y a des hommes et des femmes boiteux ! J'aime bien utiliser le genre neutre autant que le genre féminin : je sais qu'il y a pas mal de discussions en ce moment autour de l'écriture inclusive, des points médians, de la féminisation de certains mots. Moi, il me semble que plutôt que de féminiser certains mots, il aurait fallu inventer un genre neutre qui n'existe pas en français ; malheureusement, le genre neutre qu'il nous reste, c'est le « il » masculin. Donc, j'abuse de mon pouvoir de femme en utilisant à la fois le genre féminin et le genre neutre : moi, qui suis une femme, je peux dire « Je suis un écrivain, je suis une écrivaine, je suis un auteur, je suis une auteure, je suis une autrice » et malheureusement ces messieurs n'ont pas cette chance de se démultiplier… !

En consultant votre blog sur lequel vous créez une auto-interview, Bessora, vous vous demandez « Pourquoi une dynastie qui boite ? » et répondez « Parce que quand on est victimes d'un système de domination, il n'est pas impossible de se réapproprier son destin et on n'est pas obligés de se transformer à son tour en bourreau ». Qui sont les bourreaux dans vos romans ? Est-ce Johann qui va chasser le gorille ?

2 Calixthe Beyala fait ici référence à certaines pancartes de manifestations pour le climat qui arborent le slogan sarcastique « *Destroy my pussy, not my planet* », très populaire chez les jeunes du mouvement *Youth for climate.*

B. : Oui, par exemple. Johann est un jeune homme de quinze ans qui rêve de devenir aventurier et d'être le premier homme blanc à tuer le gorille, sauf qu'il ne peut pas être le premier homme à blanc, puisqu'il ne l'est pas, ce qui va finir par se voir et se retourner contre lui. Il pense que le meilleur moyen de s'émanciper et d'être reconnu, est de devenir un bourreau, donc un tueur de gorille. La matriarche Jane qui a été envoyée aux États-Unis et qui travaille dans une plantation de tabac avec des esclaves – même si pour elle la peine ne dure que sept ans, avant d'être émancipée – peut devenir une exploitante, c'est-à-dire acheter une ferme et acheter des esclaves. Elle le fait d'ailleurs, avant de se rendre compte et comprendre qu'elle est à la fois victime et bourreau.

Calixthe, vos fictions accordent une place importante aux rapports intergénérationnels et à la transmission, d'ailleurs souvent impossible. Cela est-il toujours un élément essentiel pour vous ? Quelle forme ou voix donner à cette idée de transmission, aujourd'hui, dans la fiction ?

C. B. : Ce qui m'a motivée plus qu'une transmission qui sous-tend l'idée de connaissance, d'apprentissage, j'ai plutôt opté pour un devoir de mémoire afin que la jeunesse africaine sache ce qui a été et puisse mieux s'orienter pour le futur. Dire la colonisation ou l'esclavage, l'écrire, c'est donner l'opportunité à la jeunesse africaine de dire non à la soumission, à l'exploitation, à tous ces maux qui ont miné le continent noir ! Dans aucun de mes livres je ne dis ce qu'il conviendrait de faire, je narre, tout en faisant confiance à l'intelligence et en interpellant fortement le libre-arbitre. J'espère fortement que la jeunesse africaine face à la violence optera pour l'amour, pour la sagesse, pour l'intelligence du cœur et s'éloignera des dogmes qui détruisent notre si belle humanité.

Véronique, votre fiction consacre aussi une place importante à la notion de transmission. Vous écrivez des récits pour la jeunesse et vous vous intéressez aux rapports intergénérationnels, aussi avec la reine Pokou et la voix que vous donnez à son enfant. Pourquoi vous adressez-vous à ce public ? Et pourquoi avez-vous destiné Reine Pokou *aux adultes, et non aux enfants ?*

V. T. : Là, encore une fois, je me suis inspirée de la tradition orale africaine. Les récits sont généralement compréhensibles à plusieurs niveaux, tout dépend des destinataires : le récit s'adapte ! Il y a un premier niveau pour

les jeunes avec une histoire linéaire ; puis, il y a des clés à déchiffrer. Le conte devient alors de plus en plus profond, beaucoup moins accessible. C'est une manière de raconter par couches, par strates. J'essaie d'avoir une écriture qui permet justement une fausse simplicité à laquelle je peux ajouter des tas de choses, mais sans que le lecteur ne s'en aperçoive. En peinture, l'artiste fonctionne un peu de la même façon. Un tableau est fait de plusieurs couches. C'est ainsi que je préfère travailler.

Ces strates se perçoivent aussi dans 53 cm *avec le lien entre Zara et la Vénus hottentote. Le titre du roman désigne la taille d'un fessier : qu'est-ce qu'on en fait ? !*

B. : Ce roman, je l'ai publié il y a vingt-et-un ans, mais je me souviens quand même de quelque chose ! J'avais été très frappée à l'époque par ces catégorisations raciales très détaillées qui avaient été établies notamment par Cuvier, inventeur de la race des stéatopyges, un mot très savant pour dire « gros cul », donc la race des gros culs ! Il en avait déduit que les gens qui appartenaient à cette race, évidemment des Noirs, dans ce cas ceux d'Afrique du Sud, n'avaient pas contribué à la civilisation et qu'ils n'étaient vraiment pas intelligents : la preuve, ils avaient un énorme cul ! Donc, une des problématiques de Zara dans le roman, c'est qu'elle, à l'inverse, elle a un tout petit derrière. Son demi-périmètre fait 53 cm, donc bon, dans quelle race va-t-on pouvoir la caser, et quel lien à son intelligence et à sa contribution à la civilisation et au monde ?

Dans l'exposition, différents féminismes sont envisagés, car il a semblé important de dissocier des pensées en fonction de cultures, de traditions. Comment voyez-vous cette notion de féminisme au pluriel : est-ce à maintenir en considérant que les situations ne sont pas ressenties de la même manière au Gabon, en Côte d'Ivoire, en Suisse ou aux États-Unis … ou faut-il l'éliminer ? Est-ce qu'il faut garder ces marges de manœuvre, par rapport à des cultures qui font que les femmes ne peuvent pas toutes se référer aux mêmes notions ?

V. T. : Je pense que c'est très important, je pense que la notion de féminisme au pluriel est importante, car il y a en effet des situations et des contextes très différents. Par exemple en Afrique, à un moment donné, il y a eu l'expression « émancipation de la femme ». C'était très ambigu mais cela semblait correspondre au niveau de liberté accordé

aux femmes à l'époque. La question de la race entre en ligne de compte tout comme la question de l'environnement, qu'il s'agisse aujourd'hui de l'écoféminisme, ou de l'afroféminisme. En fait, cela dépend de ce que l'on veut faire de la notion de féminisme, où l'on veut arriver. Si l'on s'entend tous et toutes sur la notion d'égalité qui exige que tout le monde soit sur le même pied, alors nous sommes d'accord qu'à la limite, le féminisme n'aurait pas besoin d'exister. Mais la réalité veut qu'une femme d'une classe riche a peut-être moins à voir avec une femme d'un milieu ouvrier ou pauvre, même si elles sont du même pays. Ont-elles vraiment le même combat ? Le féminisme n'est pas une ligne droite et il y a beaucoup de complexités. En temps de Covid-19, beaucoup de personnes se demandent : « Est-ce que les femmes ont perdu tous les progrès acquis grâce au féminisme ? » En effet, elles se sont remises au ménage, elles se sont remises à la cuisine, à garder les enfants. Elles ont compris qu'une fois qu'on est confinés à la maison, les anciens réflexes reviennent très rapidement. Certaines femmes s'inquiètent déjà de l'avenir, en se disant que ce changement ne peut être bon. Même lorsqu'on a acquis une certaine autonomie, une situation imprévue peut faire basculer les choses rapidement.

B. : Moi, je suis un peu comme Véronique, je me méfie du singulier. Déjà d'une manière générale, je me méfie des définitions : à partir du moment où on définit, il en faut au moins plusieurs. Plus que le féminisme, la question est pour moi celle de l'émancipation. Je crois qu'il n'y a pas encore très longtemps, on a voté en Suisse sur plusieurs sujets, y compris le congé paternité : il me paraît très important d'émanciper les hommes, très important qu'ils s'occupent de leurs enfants, qu'ils assument des tâches ménagères. L'enjeu est aussi là ! On parle des hommes et des femmes, mais l'émancipation touche à toutes sortes de sujets et de catégories. Je n'aime pas beaucoup les mots en *-isme* parce qu'on peut avoir tendance à sélectionner ses indignations.

C. B. : Évoquer des féminismes en insistant sur des différences en fonction des cultures et des traditions est une nécessité, et non une motivation. Le mot « féminisme » est d'abord occidental et on ne trouve nullement son équivalent dans les langues africaines que je parle. En mettant le « féminisme » dans son contexte initial, on réalise que les

prémices du féminisme ont été dessinés au XIX^e^ par des écrivains comme Alexandre Dumas et Hubertine Aubert : l'Afrique y est absente même si Dumas est un afro-descendant ; au niveau de la deuxième vague du féminisme, celle des années 1960 avec les mouvements de libération de la femme, Simone de Beauvoir et son « second sexe », l'Afrique y est encore absente. Il a fallu attendre le début des années 1990 pour entendre des voix d'Africaines, notamment des noires américaines, parler du *black feminism.* Est-ce à dire pour autant que le « féminisme » n'existait pas en Afrique ? Le mot n'existait pas ; les actes eux disaient cette « féminitude ». Avant l'arrivée de certaines religions monothéistes, les Africaines jouissaient d'une grande liberté, celle de se marier ou pas ; d'être polyandres dans certaines cultures ; d'être commerçantes et de voyager, ce qui leur donnait une véritable liberté économique. La femme africaine d'aujourd'hui est scolarisée, certes, pourtant, elle croule sous le poids du système patriarcal. Jamais la femme africaine n'a été autant asservie et castrée. Elle est devenue une chose sans « âme » presque, qui se déplace dans le désir de l'homme, dans le plaisir de l'homme, encastrée dans l'homme comme un balai mort. Le vice mondial a vicié les intentions les plus belles. Le rap, les musiques africaines ont renvoyé les femmes dans une primauté animalière. Femme-objet ou femme-soumise, femme-mère ou femme-bafouée-voilée. Chacune, malgré quelques exceptions, semble porter l'indignité dans sa chair telle une marque de fabrique. Les femme-panthères, les femmes-lionnes, les femmes-guépardes sont réduites en chattes d'appartement destinées à secouer leurs croupions sous le regard concupiscent de ces Messieurs pour quelques CFA, tels sont les rôles auxquels elles sont en majorité assignées. Les plus brillantes d'entre nous se sentent souvent obligées de se conformer à ce canevas pour survivre. En entreprise, malgré moult diplômes, elles se démultiplient à l'infini ! Femme du patron, du chef du service, et de ce Monsieur qui doit signer son chèque à la fin du mois… Enfin, épouse de son mari dans une maison où l'attendent une ribambelle d'enfants à nourrir. Les jeux vidéo et les gangsters noirs américains ont dessiné la nouvelle Africaine dans leurs clips, secouant d'énormes *croupillons* pour valoriser la créativité de ces Messieurs. Et des jeunes filles mangent, grossissent pour répondre au désir de ces Messieurs ; certaines mettent du ciment dans leurs fesses pour les rendre épaisses parce que, disent-ils, ils aiment les femmes énormes, ce qui est faux. Les femmes africaines

d'aujourd'hui n'ont même plus la maîtrise de leur corps : tout ceci me semble justement des raisons suffisantes pour penser le féminisme de manière globale pour une avancée collective qui sera d'autant plus efficace qu'il sera mondial.

Avec les catégories évoquées – la polarité homme/femme – notre propos ignore d'autres groupes, entre autres les représentations homosexuelles ou trans : ces représentations ont-elles une place dans la littérature d'Afrique ? Y a-t-il des faits de culture qui rendent ce type de personnages assez rare dans les fictions ? Observez-vous des changements, avez-vous le sentiment que ce n'est pas un problème en soi ?

B. : Je ne sais pas si c'est un sujet qui existe dans la littérature africaine, enfin sûrement, mais je ne suis pas chercheuse et ce n'est pas mon prisme ! Pourtant, parmi les personnages sur lesquels je travaille, il y a des personnages hétérosexuels, homosexuels, bisexuels ; mais évidemment lorsque je suis dans des rencontres autour de la littérature africaine, on ne parle jamais de ces personnages-là ou de ces intrigues-là. Je pense en particulier à un roman que j'ai publié, *Cyr@no*, qui est une femme noire avatar, et aussi dans *Cueillez-moi, jolis messieurs*, où une des deux protagonistes a un frère homosexuel. Mais, ça n'intéresse personne lorsqu'il s'agit de littérature africaine, j'ai l'impression.

V. T. : C'est un sujet qui existe véritablement, mais qui est passé inaperçu pendant longtemps. Mais on commence à s'y intéresser. Il y a quelques années, j'ai écrit l'histoire d'une femme qui tombe amoureuse d'un homme ne sachant pas qu'il est homosexuel. En fait, aujourd'hui, tout le monde s'habille de façon unisexe, donc ce n'est pas évident de savoir si une personne est homosexuelle ou transgenre. Dans l'histoire, cette femme dit, « On aurait été si bien ensemble », c'est son grand regret.

Calixthe, comment pensez-vous la complémentarité homme/femme ? Votre rapport à la « féminitude » s'est-il transformé ?

C. B. : Le temps où la femme sera un homme comme un autre n'est pas encore arrivé ! Ceci étant, sommes-nous exclusivement des pénis et des vagins sur pattes ? Ne sommes-nous pas ce que nous sommes exclusivement par le biais d'un conditionnement ? Quelle est la part

de mon éducation dans le fait que je sois une femme ? N'est-ce point parce qu'on m'a appris à puiser de l'eau, à cuisiner, à servir l'homme ? Et si on inversait les rôles, l'homme ne deviendrait-il pas une femme comme une autre ? Devrions-nous nous focaliser sur son sexe ? Et que faire dans ce cas des êtres qui sont sexuellement homme et femme à la fois ? C'est à ce niveau que parler de *gender* devient intéressant, car il casse les schémas, réorganise les modèles de pensées et pourrait un jour nous faire parler de la complémentarité entre les humains et non de la complémentarité si banalement binaire qui opposerait l'homme et la femme. Il me semble que dans un futur peut-être lointain, cette question ne sera plus d'actualité.

L'exposition « Africana » présente de nombreuses figures féminines dans la littérature. Véronique, avec Reine Pokou*, vous démultipliez la destinée d'une femme ; à travers elle, est-ce une façon de donner la parole à des figures oubliées de l'Histoire ?*

V. T. : Oui, j'ai voulu parler du destin d'une femme dans l'histoire. Celles-ci ont souvent été des personnages secondaires et, en Afrique, on a trop souvent associé les femmes à des victimes de la société patriarcale ; toujours soumises au joug des hommes et on a oublié qu'il y a eu des femmes « à poigne » qui ont joué des rôles importants dans l'Histoire. La reine Pokou me permettait de mettre en avant un personnage qui a véritablement existé, mais qui comme beaucoup d'autres personnages, est entourée de tout un mythe. À tel point que parfois, il est difficile de faire la différence entre le mythe et le personnage réel. En ce qui me concerne, il est fascinant de savoir qu'elle a existé, fascinant de voir le fleuve Comoé et fascinant aussi d'essayer de comprendre toutes les interprétations, tous les non-dits, tout ce qui se cache derrière ce personnage. Ce qui m'a beaucoup intéressée à l'époque où j'ai écrit le livre, c'était de me rendre compte qu'elle était encore d'actualité : c'était la reine des Baoulés, la fondatrice du royaume Baoulé situé dans le centre de la Côte d'Ivoire, un royaume qui a dominé la Côte d'Ivoire pendant longtemps et même jusqu'au règne du premier président de la République, Félix Houphouët-Boigny, issu du peuple baoulé. Domination politique, donc, à travers le personnage de Pokou et de son sacrifice. Dans mon roman j'ai voulu montrer la vitalité des légendes et des mythes. Il faut faire très

attention parce que, parfois, on les utilise à des fins politiques. Prenons par exemple cette idée de l'exode, avec la question « d'où venons-nous ? ». Dans le cas de Pokou, son exode a commencé au Ghana actuel. Puis, elle a traversé le fleuve Comoé pour trouver refuge sur un nouveau territoire. Pourtant elle est censée symboliser ce qu'il y a de plus ivoirien. À travers cette légende, je voulais dire « attention » : on vient d'un peu partout, on a traversé des frontières et, donc, on ne peut pas dire qu'il y a aujourd'hui des Ivoiriens plus légitimes que d'autres.

L'écriture est-elle pour vous, Calixthe, un moyen de mettre en valeur des figures féminines – puissantes ou non – négligées par l'Histoire ? Quelles propositions féministes souhaitez-vous donner de votre vision des femmes en Afrique, en Europe ou ailleurs ?

C. B. : J'ai écrit pour consigner ce qui a été, ce qui est et peut-être ce qui sera. Les figures se mettent elles-mêmes en valeur sans que j'aie l'impression de les forcer à devenir ce que je veux. Je régresse pour laisser grandir mes personnages, et je découvre en même temps que les lecteurs que ceux-ci ont grandi, sont devenus forts ; que les femmes décrites dans les livres sont des femmes-soleil, des femme-lune, celles qui donnent jour et couleurs à l'humanité ; je découvre que j'ai décrit des femmes fortes, des femmes-lionnes, capables de porter sur leurs épaules l'univers tout entier et que les hommes sont justes des astres destinés à illuminer leur grandeur. Femme-flamme tenant dans ses petites mains les flambeaux du monde ; femme-étoile commandant aux lucioles de clignoter dans cette nuit noire de l'humanité ; femme originelle posée là telle une rosée pour étancher les soifs de l'univers. Aujourd'hui, je cherche la femme combattante, celle qui prendra le pouvoir entre les mains des hommes afin qu'il y ait moins de misère et moins de guerres dans le monde ; je souhaite que les femmes se lèvent comme une seule femme pour arracher le pouvoir des mains malheureuses des hommes qui n'ont distillé que misère et mort à travers l'univers. J'appelle de tous mes vœux une humanité dirigée par les femmes et c'est possible si les femmes arrêtent de douter d'elles, si elles abandonnent quelque peu les couches et investissent la cité. Elles donneront un nom à l'espérance, à travers ce véritable amour qui ne trompe pas ; le monde, oui, le monde deviendra un magnifique théâtre de volupté chaque jour renouvelé.

Véronique, vous parliez de l'image de la femme africaine comme victime, image très répandue dans l'imaginaire occidental, alors que ce n'est pas forcément le cas. Le fait que la reine Pokou soit une femme a-t-il un impact sur votre écriture ? Revendiquez-vous votre écriture comme féminine ?

V. T. : Si la légende de Pokou ne m'avait pas parlé, n'avait pas créé quelque chose dans mon imagination, je ne m'y serais pas intéressée. Mais, je trouve que c'est évident qu'en tant que femme, je vois le monde à travers des yeux de femme. Sans être un jugement de valeur ou quoi que ce soit, je suis convaincue que le corps a un impact dans la manière dont on perçoit le monde. Par exemple, dans le cas de Pokou, la maternité est un thème essentiel puisqu'il n'y a rien de plus terrible que de demander à une femme de sacrifier son enfant unique. Trop souvent, afin d'être au même « niveau » que les hommes, les femmes doivent accepter la folie de demandes semblables. Elles doivent changer leur nature profonde.

Et pour vous, Calixthe ?

C.B. : J'ignorais jusqu'à présent qu'une écriture pouvait être féminine car j'écris avec mon cerveau, mon cœur, mes tripes. Je n'écris pas avec mes ovaires ; je n'écris pas avec mes trompes et encore moins avec mon utérus ou encore avec mes seins. Seuls les thèmes par moi choisis relèvent de ma nature de femme. Ils procèdent de ce lieu sans lequel aucune vie ne saurait être ; ils résultent de ces douleurs de l'enfantement, de cette fillette qu'on viole, de ces femmes qu'on excise, de ces mariages forcés, de cet endroit – ce petit trou – convoité par les hommes duquel certaines femmes peuvent jouer pour survivre ou mourir. J'écris la femme dans ses détresses et ses amours, dans ses déboires et ses rires, dans ses songes et ses cauchemars, dans ses envies et ses désirs inavoués, j'écris pour qu'elle soit ; j'écris pour celles qui ont été ou n'ont pas pu être ; j'écris pour toutes celles qui ne savent pas qu'il conviendrait de dessiner leurs souffrances, leurs haines pour survivre dans cet univers de chaos.

Bessora, pour poursuivre avec la notion de littérature féminine – longtemps considérée comme synonyme de sphère privée, familiale, intime – votre lecteur est plongé, avec La Dynastie des boiteux *et* 53 cm*, dans une histoire coloniale. Est-ce là une volonté de faire naître de nouveaux acteurs de l'Histoire, par le*

biais de voix de femmes, de personnages qui portent une réalité ne correspondant plus à ces grands hommes ou ces grandes femmes ?

B. : Je pense effectivement qu'on ressent le monde à travers le corps qui nous est donné et notre expérience au quotidien, mais ce qui me plaît dans le fait d'écrire, c'est de rentrer dans les chaussures d'autres personnes et c'est ce que ce que je fais, je crois. Pour *La Dynastie des boiteux*, c'est un projet de quatre romans qui est parti de deux choses. La première est un syndrome rotulien qui est une petite déviation rotulienne que j'ai eue et qui m'a fait boiter. La deuxième est ma rencontre avec un personnage historique qui s'appelle Benjamin Banneker, qui est né aux États-Unis au XVIII^e^ siècle et qui est le premier homme noir à avoir fabriqué une horloge et écrit un almanach. Donc, ces deux choses se sont croisées à un moment donné et je suis remontée aux sources de Benjamin Banneker jusqu'à arriver à sa grand-mère qui s'appelle Molly Welsh. Jeune fille anglaise, pauvre, elle a été « déportée » d'Angleterre au XVII^e^ siècle après un jugement pour le vol d'un seau de lait, et s'est retrouvée dans un champ de tabac aux États-Unis. C'est là qu'elle a dû travailler comme une esclave et qu'elle s'est mariée avec l'un deux, un Africain. Cette femme, qui a existé même si elle est tombée dans les poubelles de l'Histoire, est devenue la matriarche de cette dynastie de boiteux que j'ai écrite. Effectivement, c'est une femme puissante, puisqu'elle s'émancipe, mais sa dynastie est traversée par des protagonistes qui ne sont pas nécessairement des femmes, tout en ayant en commun d'être des parias en quête d'émancipation ou de reconnaissance. Dans *Zoonomia*, par exemple, Johann est né à l'île de La Réunion et débarque à Paris où il veut retrouver son père breton qui ne l'a pas reconnu. Johann, dont la mère est réunionnaise, est donc une sorte de bâtard. Il veut devenir un aventurier, mais il cherche sa propre légitimité. Dans le tome III, qui n'est pas encore publié, il s'agit d'une femme qui va être la première femme noire des États-Unis à écrire un almanach et à fabriquer une horloge : là, je me suis amusée à faire ce que font souvent les écrivains, c'est-à-dire que j'ai « en vrai » un homme qui s'appelle Benjamin Banneker, mais j'ai besoin qu'il soit une femme dans ma fiction, donc j'en fais une femme. Tout cela pour vous faire comprendre que ce qui m'intéresse précisément, n'est pas d'enfermer les personnes et les personnages dans un genre ou un sexe ; j'aime bien naviguer de l'un à l'autre.

Dans vos fictions, en tout cas dans 53 cm*, il y a souvent un recours au grotesque et à l'humour. S'y découvrent aussi des registres proches du fantastique et des personnages peuvent avoir des visions, notamment dans* La Dynastie*. Qu'est-ce que ces éléments apportent ? Ce monde des esprits aide-t-il à la traversée du temps ?*

B. : Alors je ne saurais pas vous répondre exactement, mais lorsque je pars sur un projet, j'ai l'intention qui est plus ou moins consciente, même si cela dépend des textes : parfois, je sais d'emblée où je veux aller, comment je vais y aller, avec quel protagoniste et quelles caractérisations, à d'autres moments, je ne sais pas. J'ai publié *53 cm* en 1999, c'était mon premier roman et à l'époque où je l'ai publié, je faisais des études d'anthropologie. Je découvrais tout ce qui pouvait y avoir eu de raciste dans une ethnologie et une anthropologie du XIX^e^ siècle ; je découvrais la figure de Saartjie Baartman, destinée tragique et situation complètement grotesque, tout en vivant moi-même un quotidien administratif complètement absurde puisque, étant donné mon identité, je ne rentrais dans aucune « case ». J'ai trouvé que c'était un sujet intéressant à exploiter sous cette forme, dans *53 cm*. Il est vrai que l'humour revient souvent dans mes textes, mais pas toujours. Le procédé est drôlement intéressant, parce que l'humour c'est la tragédie + le temps : c'est ce que vous pouvez vous permettre quand vous prenez du recul par rapport aux événements, en dédramatisant des choses qui, autrement, resteraient graves. Pour la question du fantastique et des esprits, en ce moment cela m'intéresse. Ma matriarche dans *La Dynastie des boiteux* en particulier, elle écrit d'outre-tombe et raconte l'histoire de ses descendants et je trouve cela éminemment poétique, en disant quelque chose de la transmission. Je pense notamment à une espèce de légende que j'utilise dans la saga : au Gabon, beaucoup de personnes pensent ou pensaient que les gorilles sont les hôtes des esprits des ancêtres. Je trouve cette conviction très belle et je l'utilise aussi dans *La Dynastie des boiteux.*

Calixthe, quand nous avons imaginé les « formes de pouvoir » pour illustrer les figures de femmes dans la littérature francophone subsaharienne, nous avons proposé : le pouvoir de choisir, de participer, de résister, de dénoncer ; quel autre pouvoir manquerait ici selon vous et pourquoi ?

C. B. : Il existe deux pouvoirs que l'on semble oublier, à moins que l'idée de les évoquer fasse si peur qu'inconsciemment on les a fourgués

aux tréfonds de l'arrière-train des enfers : celui de décider et celui de commander. Ces deux pouvoirs renvoient à la gestion moderne de la cité, à la participation active des femmes dans le domaine politique. La décision d'élaborer un projet sociétal ne trouve son aboutissement que lorsqu'au bout de la chaîne quelqu'un en commande l'exécution. Que l'évocation de ces deux pouvoirs soit absente pour illustrer les figures dans la littérature francophone n'est pas en soi anodine. En effet, dans toutes les sociétés modernes en matière politique, les figures masculines sont prégnantes ; ce sont elles qui incarnent les grands tribuns avec leur manière virile, nous dit-on, de porter la chose publique… Même si les choses avancent un peu plus en Occident, l'Afrique peine à sortir les femmes des cuisines et la création littéraire s'inspire très souvent de la réalité que vient enrichir l'imaginaire. Ces deux pouvoirs – décider et commander– sont interdépendants ; ils impliquent les instances financières qui façonnent notre si minuscule univers.

À quelles formes de pouvoir associez-vous le plus vos œuvres ? et pourquoi ?

C.B. : Je n'écris pas pour dénoncer, mais on me dit que je dénonce ; je n'écris pas pour résister, on me dit que mes héroïnes résistent, choisissent, sans doute parce que le roman répond aussi aux émotions refoulées, aux non-dits, aux cachés de soi, aux mots que l'on ne peut prononcer, aux traumatismes vécus et inavoués, aux sentiments honteux ou beaux. Peut-être me cacherais-je derrière une foultitude de personnages qui sont encore des parcelles de moi ? Peut-être que dans la dimension littéraire – qui n'est pas l'essai – il y a la part qui échappe à l'écrivain ? Elle est l'incontrôlée, elle est l'intuition qui s'immisce dans le récit, et je crois fort que c'est lorsque l'histoire échappe à son auteur qu'elle devient l'histoire. J'associe mes œuvres à mes souffrances, à mes cris incompris, à mes angoisses, à mes interrogations, à mes questionnements, à ce qui me reste à vivre ou pas, aux ébauches et à mes peurs.

À *propos des catégories identitaires, Bessora, vous avez fait le constat ironique d'une différence de traitement entre romanciers noirs et blancs dans les notices de la Bibliothèque nationale de France. Les auteurs français d'outre-mer, souvent noirs ou métis, sont répertoriés selon leur département – un tel est martiniquais, un autre guadeloupéen –, tandis que les auteurs blancs sont désignés comme français : par exemple Michel Houellebecq qui est né à*

Saint-Pierre à La Réunion, mais est répertorié comme français. Pour vous-même, quel est le constat ?

B. : Justement, je n'ai pas de pays dans les fiches de la BnF, mais cela me va très bien ! Il s'agit de comprendre le mot « Francophonie », ce qui est très délicat, parce que « francophone » n'est pas compris de la même manière suivant que vous soyez au Canada, au Cameroun, en France ou en Suisse : je parle ici du cas français. En France, cela pose effectivement un problème parce que dans les fiches de la BnF et aussi du point de vue d'un certain nombre d'éditeurs, de journalistes ou d'acteurs du secteur du livre, un auteur francophone signifie « un auteur étranger qui écrit en français » ou « un auteur français qui a une gueule d'étranger » … ! C'est pour cette raison que Michel Houellebecq n'est pas un auteur francophone quoique né à La Réunion, tandis que Fabienne Kanor l'est parce qu'elle est un peu basanée. Mais moi, je n'ai pas de pays pour le moment !

La réflexion peut être menée à propos des éditions des livres dits francophones, avec des auteurs africains ou d'outre-mer. Les livres écrits par des femmes ont souvent pour couverture la représentation d'une femme, des motifs wax, des couchers de soleil, des couleurs chaudes. Que pensez-vous de ces choix ? Participent-ils à une stigmatisation des auteurs francophones ? Est-ce que vous même avez le choix quant aux couvertures de vos livres ?

V. T. : Moi je n'ai pas de problème avec mes couvertures ! Souvent, on me demande mon avis. En fait, il faut dire à l'éditeur « J'aimerais avoir une idée de la couverture » et souvent il accepte d'en discuter. Mais c'est vrai que le choix de la couverture est très délicat.

B. : Véronique, tu es peintre, donc tu as peut-être l'œil ! Mais il faut reconnaître que les éditeurs français, d'une manière générale, ont un certain retard par rapport à leurs homologues anglo-saxons… Je ne me suis pas sentie spécialement stigmatisée par des couvertures, j'ai édité moi-même quelques livres et je me suis beaucoup amusée avec les couvertures, avec des toiles d'Egon Schiele, par exemple, et un ami peintre m'a fait une couverture également. Mais ce que vous constatez est sûrement vrai chez certains éditeurs et, malheureusement, je crois que les auteurs n'ont pas forcément leur mot à dire.

C. B. : Dans un monde si uniformisé, je suis heureuse de porter des marques voire des stigmates qui me distinguent des autres, qu'il s'agisse de ce magnifique soleil qui court dormir, tranquillement sur *C'est le soleil qui m'a brûlée*, de cette femme enveloppée dans son wax dans *Femme nue, femme noire*, et de cette autre avec son foulard aux couleurs chaudes. Dans cet univers où n'importe quoi ressemble à n'importe quoi d'autre, je veux être tatouée, marquée de mon identité, je suis heureuse de tous ces petits riens qui me distinguent. Il y a vingt ans, j'aurais parlé de la stigmatisation de la littérature africaine en joignant ma voix à la vôtre. Mais aujourd'hui qu'est-ce qui me distingue de l'autre au-delà du faux reflet d'une couleur de peau ?

Récemment a surgi une polémique autour du titre français du roman Dix petits nègres *d'Agatha Christie et il a été changé pour devenir* Ils étaient dix. *La modification a été justifiée par la nécessité pour les Blancs de ne pas prononcer le fameux « n-word » américain. Dire ce mot en étant Blanc signifierait qu'on est raciste. Avec cette polémique, l'usage nord-américain traverse les langues pour devenir un fait de culture universel. Au même moment, le film* Autant en emporte le vent *a été retiré de la plateforme de streaming HBO Max, car considéré comme explicitement raciste, et donc irrecevable alors que le film est sorti en 1939. Que pensez-vous de ces changements ? Est-ce du « politiquement correct » ou est-ce fondamentalement nécessaire ?*

V. T. : Je pense qu'il y a beaucoup d'hypocrisie, la mauvaise foi est dans l'air du temps. Le titre est modifié, ce qui n'est d'ailleurs pas mal pour un livre, puisque cela lui redonne une autre vie. Que ce soit pour *Autant en emporte le vent* ou le déboulonnage des statues, c'est la même chose. Je me demande s'il ne vaudrait pas mieux, au lieu de casser les statues ou de les mettre dans un musée, d'être un peu plus sincère et honnête par rapport à ces personnages-là en mettant des plaques explicatives. C'est une question d'honnêteté, et ce que je crains c'est plutôt que dans un an ou deux ans, tout soit oublié et qu'on revienne à la case départ. Ce que j'ai trouvé dommage est le fait qu'il faille tout casser pour se faire entendre. Je reste un peu cynique par rapport à ce sentiment de culpabilité, comme s'il fallait aller à l'église et demander pardon pour les fautes commises. J'ai peur qu'il y ait une certaine manipulation ; par exemple, à la télévision les publicités qui changent : on n'a jamais vu

autant de Noirs qui font la pub pour les lave-vaisselles et les voitures ! Il y a quelque chose de très gênant et je préférerais une transformation plus en profondeur.

B. : Je ne crois pas du tout, non plus, que cela résolve quoi que ce soit. En plus, il y a un truc qui s'appelle le droit moral de l'auteur, imprescriptible. Dans ce cas, Agatha Christie avait changé elle-même le titre en anglais, cela explique la possibilité pour la traduction, avec l'aval des ayants-droit. Mais si un livre s'appelait « Dix petits juifs », je pense que plutôt que de changer le titre, il faudrait une notice explicative. Cela ne sert à rien de changer un titre, ou de déboulonner des statues, ou de dire à des Blancs « Vous n'avez pas le droit de dire "nègre" » et dire à des Noirs « Vous, par contre, avez le droit » : je pense que les gens ont besoin de savoir ce qui a pu se passer durant l'esclavage, durant la colonisation, sans forcément se sentir ou coupable, ou victime.

C. B. : Doit-on effacer l'histoire au nom du politiquement correct ? Le mot « nègre » a été utilisé par les plus grands savants africains et Afro-descendants. *Nation nègre et culture* de Cheikh Anta Diop, devrait-il changer de nom ? Le mot « nègre » appartient à l'histoire de l'humanité et à ce titre, il doit demeurer comme témoin d'un temps, d'une époque certes révolue, mais d'une époque !

Est-ce qu'au cours des vingt dernières années la perception de vous en tant qu'écrivaines a changé dans ce type de manifestation publique ? Chimamanda Ngozi Adichie a été interviewée par une journaliste de France Culture, en 2019 dans les salons de l'Hôtel de Ville de Paris, qui lui demande si son livre a été lu dans son pays, question à laquelle elle répond « Oui, il y a des librairies dans mon pays, des bibliothèques, des universités »… Ressentez-vous les mêmes stéréotypes ?

B. : Eh bien, j'ai l'impression que cela n'a pas beaucoup changé. Pour vous donner un exemple, j'ai reçu dernièrement une invitation à participer à une manifestation et la dame qui m'écrivait me disait « Est-ce que vous pouvez m'envoyer un de vos livres dans sa langue originale et sa traduction en français ? ». Je suis partie dans un échange de trois, quatre allers-retours, mais elle n'a finalement toujours pas compris que j'écrivais en français qui est ma langue maternelle, enfin non c'est le *Schweizerdeutsch*, mais là, ce n'est carrément pas concevable !

V. T. : Pour moi, la situation a quand même changé. La personne qui a posé la question à Chimamanda Adichie, vraiment quelle erreur, quelle erreur ! Elle est très connue dans son pays, elle est publiée dans son pays, car oui il y a des éditeurs au Nigéria qui fonctionnent assez bien. Ils ont une chance énorme, puisqu'il y a une grosse population et ils peuvent s'en sortir à peu près, même en publiant peu de livres. C'est plus compliqué dans des pays francophones comme la Côte d'Ivoire, le Gabon, le Sénégal où seules les coéditions marchent, puisqu'en restant uniquement au niveau d'un pays, il n'y a pas beaucoup de chiffre d'affaires. Je vais faire un peu de pub. Je suis présidente du jury du Prix Orange du Livre en Afrique : le but est justement d'encourager les éditeurs sur place, de montrer qu'il y a des publications qui se font sur le continent, mais qui n'arrivent pas jusqu'en Europe pour des raisons parfois farfelues. Je me souviens d'avoir eu des discussions avec des libraires français qui disaient que « non, le dos de tel livre n'est pas assez épais, on ne peut pas lire le titre, donc ça ne se vendra pas bien », enfin toutes sortes de raisons. Il y a des règles commerciales qui empêchent les livres publiés en Afrique de se retrouver dans de grandes librairies, par exemple. Ce qui est vraiment très injuste car les livres qui sont publiés en Europe se retrouvent très facilement en Afrique. Mais les choses bougent.



Fig. 1 – Seni Awa Camara, *Sans titre*, 2006 :
Terre cuite (106 x 36,6 x 25,8 cm). © Seni Awa Camara,
courtesy The Jean Pigozzi Collection of African Art.

DEUXIÈME PARTIE

POUVOIR DE PARTICIPER

HISTOIRE ET FICTION

LA VÉNUS HOTTENTOTE

Anatomie politique de la fortune d'une dissection (1815-1888)

Bien que l'on sache finalement peu de choses sur elle, beaucoup a déjà été dit sur Saartjie Baartman, la « Vénus hottentote[1] ». Les représentations de la Vénus, dans la presse populaire comme dans les représentations savantes reproduisant ou reprenant les gravures scientifiques réalisées à l'occasion de la première étude *in vivo* de Saartjie Baartman en 1815, réalisée notamment par Georges Cuvier et Henri de Blainville, puis lors de la dissection réalisée par Cuvier la même année, ont fait l'objet de nombreuses analyses[2]. Devant ces travaux, parfois très renseignés, nous avons choisi de nous attarder sur le moment particulier de la dissection de la Vénus hottentote. Ce choix part de l'hypothèse que le travail de Cuvier, sans être *sui generis*, dessine une configuration, un moment scientifique marquant à la fois une étape dans l'élaboration scientifique des hiérarchies raciales et plus particulièrement d'une caractérisation de la « race hottentote », tout en informant des rapports établis entre cette hiérarchisation et les traits sexuels prétendument observés chez les Hottentots (parfois étendus aux « races inférieures »), et, pour ce qui nous concerne, chez la Vénus hottentote.

---

1 Voir en particulier : Claude Blanckaert, *La Vénus hottentote entre Barnum et Muséum*, Muséum d'histoire naturelle, Paris, 2013 ; Deborah Willis (éd.), *Black Venus. They Called her « Hottentot »*, Philadelphie, Temple University Press, 2010 ; Clifton Crais, Pamela Scully, *Sara Baartman and the Hottentot Venus. A Ghost Story and a Biography*, Princeton, Princeton University Press, 2009 ; Carole Sandrel, *Vénus et hottentote*, Paris, Perrin, 2010 ; Nicolas Bancel et als., *Zoos humains*, Paris, La Découverte, 2002 ; Gérard Badou, *L'Énigme de la Vénus Hottentote*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2000.

2 Pour une approche globale, voir Sander L. Gilman, « Black Bodies, White Bodies : Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature », Willis, 2010, p. 204-242.

Le rapport de dissection de Cuvier[3] est souvent cité par les auteurs qui se sont penchés sur l'histoire de la Vénus hottentote, mais curieusement, ce sont presque toujours les mêmes quelques citations qui circulent. Or, ce texte, avec celui de Henri de Blainville, est particulièrement riche et il fixe pratiquement, selon notre hypothèse, les discours scientifiques qui seront tenus tout au long du XIX[e] siècle sur la Vénus hottentote, et, à travers elle, sur la « race hottentote ». Mais pour prendre la mesure de ce moment, il est nécessaire de revenir sur la trajectoire de Saartjie Baartman, afin de la situer historiquement et mesurer en quoi son statut subalterne a pu, par hypothèse, influencer les jugements portés sur elle.

LA VÉNUS HOTTENTOTE, UNE TRAJECTOIRE

L'histoire de la Vénus hottentote débute en Afrique du Sud. Elle est née probablement vers 1789, et est placée très jeune dans un orphelinat après que ses parents ont été tués[4]. D'après Carole Sandrel (2010, p. 111-112), elle est mise en esclavage enfant, avec ses trois frères et ses deux sœurs, auprès d'un fermier Boer, Peter Caezar, qui la baptisa du nom de Saartjie Baartman. En 1807, Saartjie Baartman et ses deux sœurs sont envoyées dans la ferme du frère de leur maître, Hendrick Caezar (*ibid.*, p. 113). Elle aurait été mariée à un Khoïsan (son père appartenant sans

3 Georges Cuvier, « Extraits d'observations faites sur le cadavre d'une femme connue à Paris et à Londres sous le nom de Vénus Hottentote », *Mémoire du Muséum d'histoire naturelle*, t. 3, 1817, p. 259-274.

4 À notre connaissance, on ne sait rien des circonstances de la mort de ses parents. Furent-ils tués par des colons hollandais ou anglais, dont plusieurs textes rapportent, sur la foi de récits de voyageurs, que les Hottentots étaient chassés comme du gibier ? Mais ces mêmes auteurs rapportent que les autres ethnies africaines procédaient de la même manière… Voir Cuvier, 1817, et des auteurs postérieurs tels L. F. Alfred Maury (*La Terre et l'Homme. Aperçu historique de géologie, de géographie et d'ethnologie générales*, Hachette, Paris, 1891, 5[e] éd., en particulier le chapitre « Géographie des races humaines ») ou Paul Topinard (*L'Anthropologie*, C. Reinwald et Cie, Paris, 1877, p. 508 *sq.*). Par ailleurs il existe un flou sur l'appartenance de Saartjie Baartman à la « race hottentote », ces mêmes auteurs, mais également Julien-Joseph Virey, s'interrogeant sur l'étendue de la « race hottentote » et l'appartenance à cette « race » des Boschimans, « Homme », *Nouveau dictionnaire d'histoire naturelle appliquée aux arts*, Derville, Paris, t. 15, cité par Claude Blanckaert, « Voyages naturalistes en Hottentotie au dix-neuvième siècle », Blanckaert, 2013, p. 195-196.

doute à cette ethnie, sa mère étant Boschimane[5]), dont elle aurait eu deux enfants, qui disparaissent cependant complètement de ce que l'on connaît de sa vie. Un médecin militaire, Alexander Dunlop, de passage dans la ferme d'Hendrick Caezar, s'intéresse à la conformation physique de Saartjie Baartman, car elle présente des particularités déjà observées chez les femmes hottentotes, à savoir une stéatopygie prononcée (soit une hypertrophie des hanches et des fesses) et une macronymphie (soit des petites lèvres de l'appareil génital très étendues), cette dernière déjà caractérisée par l'expression « tablier hottentot ». Caezar et Dunlop vont dès lors s'associer afin de présenter et exploiter commercialement cet exemplaire exceptionnel de la « race hottentote » pour la distraction du public britannique. Saartjie Baartman embarque pour l'Angleterre en avril 1810 et, après une traversée de plusieurs mois, débarque à Londres en septembre 1810[6]. Dans la capitale britannique, elle est exposée dans une salle de Piccadilly Street – artère où se déploient différents spectacles populaires –, où le public vient contempler l'anatomie de Saartjie Baartman, qui reçoit alors le surnom de « Vénus hottentote » (Crais et Scully, 2009, p. 57).

Les conditions dans lesquelles est présenté Saartjie Baartman entraîne cependant une réaction indignée de l'*African Association*, stigmatisant à la fois l'obscénité du spectacle et la condition servile de la Vénus, alors que l'Angleterre a aboli en 1807 la traite des esclaves. Saartjie Baartman défend cependant Dunlop, assurant ne pas agir sous la contrainte et, après la présentation d'un contrat très probablement fictionnel, la Cour conclut à un non-lieu. Elle sera baptisée en 1811 dans la cathédrale de Manchester. À partir de ces épisodes successifs, émergent deux interrogations. La première concerne l'appétence du public pour ce spectacle qui rencontre un véritable succès au cours des deux premières années de la présence de Saartjie Baartman sur le sol britannique, comme en témoignent les nombreuses représentations publiées sur celle-ci (cartes à jouer, lithographies, gravures satiriques dans la presse, etc.). Beaucoup a été dit à ce sujet, mais, en l'absence de témoignages, il est bien difficile de connaître précisément les motivations comme les émotions des

5 Voir : Pascal Blanchard, Gilles Boëtsch, « De la Vénus hottentote aux formes abouties de l'exhibition ethnographique et coloniale, les étapes d'un long processus (1810-1840) », Blanckaert, 2013, p. 35-63.

6 Voir : Clifton Crais et Pamela Scully, 2009, p. 55-59.

spectateurs. On peut cependant inférer que deux caractéristiques de la Vénus ont provoqué cet engouement. La première est le mélange de « sauvagerie » et d'exotisme qui sont projetés sur elle, à une période où émerge la fascination pour la découverte d'espaces et de populations ignorés ou mal connus des Européens, et où s'affirment parallèlement les travaux scientifiques visant à l'élaboration d'une science des races procédant à leur hiérarchisation[7]. La seconde est à l'évidence – toute l'iconographie à son sujet le démontre – l'attrait que provoquent ses particularités physiques – stéatopygie et macronymphie –, soit les marques d'une supposée hypersexualisation, encore accentuée par le dévoilement de ses seins en public. Ces deux caractéristiques s'articulent évidemment et le simple fait de pouvoir exhiber une femme pratiquement nue dénote, en soi, le statut inférieur de la Vénus, entre sauvagerie et civilisation, entre humanité et animalité. Ces deux particularités physiologiques provoquent par ailleurs l'intérêt simultané du public et des savants, comme nous le verrons, dans un rapport trouble à l'altérité que nous tenterons d'éclairer. La parenthèse britannique dans la vie de Saartjie Baartman dénote également la difficulté à généraliser quant à l'accueil du spectacle dont elle est la vedette. Certes, il connut le succès, mais provoqua aussi la réaction des abolitionnistes, et l'on retrouve même des gravures qui dénoncent non seulement le traitement inhumain de la Vénus, mais encore le voyeurisme du public.

On ne sait pas grand-chose de la vie de Saartjie Baartman entre le début de l'année 1812 et 1814. Elle est probablement de nouveau exhibée en Angleterre, et peut-être en Hollande, avant d'arriver en France à l'été 1814. Les raisons de son périple demeurent incertaines : lassitude du public britannique ? Poursuite des protestations des abolitionnistes ? Ce que l'on sait, c'est qu'elle voyage alors avec son « impresario » Hendrick Caezar, que l'on retrouve avec elle à Paris. Elle est exhibée rue Neuve-des-Petits-Champs dès le 18 septembre 1814, de « onze heures du matin à neuf heures du soir » (Boëtsch, Blanchard, 2014, p. 208), comme l'indique une réclame du *Journal de Paris*. Elle est alors sous la coupe d'un nouveau manager, Henri Taylor, qui la cède vraisemblablement au cours du dernier trimestre 1814 à un montreur d'animaux exotiques, Réaux, qui la présentera notamment rue Saint-Honoré, connue pour

7 À ce propos : Nicolas Bancel, Thomas David, Dominic Thomas, *L'Invention de la race*, Paris, La Découverte, 2014.

ses spectacles de foires et de monstres. Elle est également exhibée dans certains salons parisiens, comme le note le *Journal des dames et des modes* du 12 février 1815. Outre que sa popularité en France grandit[8], il est possible qu'elle ait été prostituée par son nouvel impresario.

L'histoire pathétique de Saartjie Baartman est devenue le symbole de l'oppression des colonisés, de leur animalisation et de leur avilissement. Elle marque aussi une étape décisive dans l'installation des spectacles ethniques, jusqu'alors réservés à des fractions de l'aristocratie, dans l'espace public, avant que ceux-ci ne se déploient et ne se multiplient, simultanément en Europe et aux États-Unis, à partir du milieu du XIX^e^ siècle[9]. Au-delà du sort subi par Saartjie Baartman et du symbole qu'elle représente désormais – victime d'une double stigmatisation, d'une double humiliation, comme « sauvage » et comme femme –, que sait-on réellement d'elle ? À vrai dire, presque rien. Alors que l'historiographie francophone s'attache désormais, dans le sillage lointain des *subaltern studies* et des *postcolonial studies*[10], à faire entendre la voix des sans voix, il est bien difficile de faire parler Saartjie Baartman. Qui était-elle ? Que voulait-elle ? Que ressentait-elle ? Que pensait-elle ? Nous n'en savons pratiquement rien, si ce n'est qu'elle défendit son « employeur » lors de son procès à Londres. Aucune source ne subsiste qui pourrait faire parler la Vénus hottentote.

L'ÉMERGENCE D'UNE « RACE-FRONTIÈRE »

Dans un tout autre univers, un scientifique, Georges Cuvier, l'un des fondateurs de l'anatomie comparée, pilier de l'univers académique français et international (il est nommé Professeur au Collège de France

8 Gilles Boëtsch et Pascal Blanchard (Bancel et als., 2014) signalent que s'ouvre au même moment une mercerie nommée « La Vénus hottentote », et qu'en octobre 1814 un vaudeville intitulé *La Vénus hottentote* est joué à Paris.

9 À ce propos : Nicolas Bancel, « Et la race devint spectacle. Généalogies du zoo humain en Europe et aux États-Unis (1842-1913) », Bancel et als., 2014, p. 315-331.

10 Sur le sujet : Jacques Pouchepadass, « Les *subaltern studies* ou la critique postcoloniale de la modernité », *L'Homme*, n° 156, octobre-décembre 2000, p. 161-185 ; Jacques Pouchepadass, « Que reste-t-il des *subaltern studies ?* », *Critique internationale*, n° 24, 2004, p. 67-79 ; Nicolas Bancel, *Le Postcolonialisme*, Paris, PUF, 2020.

en 1800), s'intéresse aussi aux particularités physiques des Hottentots, et tout spécialement au « tablier hottentot ». Il note ainsi, dès 1805, à propos de celui-ci :

> [...] plusieurs voyageurs ont appelé le *tablier des hottentotes*, et dont quelques autres voyages ont nié l'existence. Il résulte des observations de MM. *Peron*[11] et *Lesueur* [sic], consignées dans un mémoire lu à l'Institut national, que ce tablier est en effet un appendice distinct des grandes lèvres, de 8 ½ centimètres de longueur dans une femme adulte, adhèrent dans son tiers supérieur, [...] en la partie la plus étroite, à la partie supérieure des grandes lèvres au-devant du clitoris, et se divise vers la moitié de la hauteur de la vulve en deux lobes qui, rapprochés l'un de l'autre, couvrent cet orifice. Cet organe accessoire est formé d'une peau molasse, ridée, fort extensible, entièrement dépourvue de poils [...]. (Cuvier, 1805, p. 124-125)

Il indique également avoir observé en 1807 un enfant supposément hottentot[12]. Cuvier n'était donc pas le premier à s'intéresser aux Hottentots. En vérité, les observations et les préjugés sur cette « race » précédaient les avis scientifiques. Selon François-Xavier Fauvelle, les Hottentots représentaient au XVIII^e^ siècle, la lie de l'humanité, son plus bas état possible ou, version romantique et plus avenante, de bons sauvages innocents[13]. La Vénus hottentote s'inscrit donc latéralement dans une configuration scientifique où les taxonomies appliquées aux mondes vivant et inanimé par les encyclopédistes se trouvaient réinvesties dans l'étude de la diversité des « races » humaines par un ensemble d'anthropologues, de médecins, d'anatomistes et de zoologues. Elle représente alors une chance extraordinaire, pour les savants du Muséum, d'obtenir des informations à la source, sans plus se contenter des récits ou des dessins rapportés par les voyageurs, fussent-ils eux-mêmes scientifiques. En 1815, Georges Cuvier et Henri de Blainville obtiennent, pour le Muséum, l'accord de

11 François Péron était le naturaliste embarqué dans l'« expédition de découvertes aux terres australes », entre 1800 et 1804, sous l'égide de l'Académie des Sciences. Il fut l'un des principaux observateurs, avec Levaillant, des particularités physiques des Hottentots (ou Boschimans), et particulièrement du « tablier hottentot », au tournant du XIX^e^ siècle (Fauvelle, 1999, p. 434).

12 « Nous avons vu cet enfant à Paris en 1807. Il étoit d'une très-petite taille pour son âge, et autant que nous pouvons nous le rappeler, il ressembloit à beaucoup d'égards à la femme qui fait le sujet de nos observations actuelles. Il paroît que celle-ci avoit été amenée au Cap par quelque hasard semblable, et à peu près au même âge que ce petit garçon. » (Cuvier, 1817, p. 262)

13 Voir : Fauvelle, 1999, p. 433.

Réaux : ils pourront avoir accès à la Vénus et prendre toutes les mesures de son corps, utiles à la science.

Le premier texte à paraître après cette observation (au cours de laquelle, au grand dam des savants, Saartjie Baartman refusa catégoriquement de dévoiler son sexe, laissant le mystère du « tablier hottentot » à peu près intact) fut celui d'Henri de Blainville, qui parut en 1816 dans le *Bulletin des sciences par la Société philomathique de Paris*[14]. Dans ce texte, Blainville se proposait d'une part d'élaborer « une comparaison détaillée de cette femme avec la dernière race de l'espèce humaine, ou la race nègre, et la première des singes, ou l'orang-outang » (Blainville, 1816, p. 183), d'autre part de trouver « l'explication la plus complète possible de l'anomalie des organes de la génération » (*ibid.*, p. 183). Ce sont ces deux interrogations qui sont au principe de cette étude comme elles le seront à celle de Cuvier. La distribution hiérarchique entre les races humaines posait en effet la question de l'intervalle qui séparait les races au plus bas de l'échelle de l'humanité des grands anthropoïdes, au premier rang desquels se trouvait l'orang-outang. Et, parmi ces races dites dégénérées, ne pouvait-on en classer certaines parmi les grands singes ?

Pour répondre à cette première interrogation, Blainville notait que la tête de la Vénus « n'a pas tout-à-fait l'aspect d'une tête de nègre, et qu'il y a plus de rapprochement à faire avec celle de l'orang-outang » (*ibid.*, p. 183) ; il poursuivait en indiquant à propos de la tête :

> [elle] semble composée de deux parties, la cavité cérébrale ou le crâne, et la face ou le museau [sic] qui ne se joignent pas dans le profil de manière à former une ligne droite, dont l'inclinaison détermine l'angle facial de Camper [nous reviendrons sur ce point], mais se réunissent l'un à l'autre à la racine du nez, presqu'à angle droit, comme cela se voit d'une manière plus marquée dans le profil de l'orang-outang ; en sorte que le front est droit, presque vertical, et que le reste du profil est concave, comme dans cette espèce de singe. (*ibid.*, p. 183)

Les éléments identifiés par Blainville plaidaient ainsi pour un rapprochement radical de la Vénus avec les singes. Il notait dans la même dynamique « le grand rétrécissement du crâne vers les tempes » et la « diminution de la cavité encéphalique » (*ibid.*, p. 184), indicateurs indubitables d'une taille réduite du cerveau, signe d'une infériorité

14 Comme le signale Blanckaert (2013, p. 421), le mémoire fut lu dès le 18 mars 1815 en séance de l'association.

intellectuelle radicale, confirmant la proximité du spécimen observé avec les grands singes. Georges Cuvier, après la mort de Saartjie Baartman le 29 décembre 1815, procéda à la dissection complète de son corps, opportunité là encore exceptionnelle[15]. La question de savoir si Cuvier disséqua lui-même la Vénus hottentote ou laissa le gros du travail à des préparateurs est secondaire, mais le fait est que la dissection relevait alors de procédures scientifiques, allant « de l'externe à l'interne, de la description générale à l'examen des parties, de leurs corrélations et particularités » (Blanckaert, 2013, p. 20). Ce qui nous apparaît aujourd'hui comme une intrusion inhumaine relevait alors de la clinique. Mais ce sont ici les conclusions tirées par Cuvier de cette expérience qui nous intéressent. Publiées en 1817, elles sont proches de celles de Blainville.

Cuvier caractérise dans un premier temps les mœurs supposées des Boschimans (Cuvier, en suivant Péron, les distingue alors des Hottentots et est convaincu que la Vénus est issue de cette ethnie) :

> D'après les observations faites par le général hollandais Jansens, dans une tournée entreprise pendant qu'il étoit gouverneur du Cap, et rapportées en détail dans le voyage de M. Lichtenstein, il paraît bien constant que les êtres presque entièrement sauvages qui infestent certaines parties de la colonie du Cap, et que les Hollandais ont appelés Bosjesmans, ou hommes de buissons, parce qu'ils ont coutume de se faire des espèces de nids dans des touffes de broussailles, proviennent d'une race de l'intérieur de l'Afrique, également distincte des Caffres et des Hottentots, qui n'avoit pas dépassé d'abord la rivière d'Orange, mais qui se sont répandus plus au Sud, attirés par l'appât du butin qu'ils pouvoient faire parmi les troupeaux des colons. (Cuvier, 1817, p. 261)

Il ajoute que « [l]eur unique industrie se réduit à empoisonner leurs flèches, et à fabriquer quelques réseaux pour prendre du poisson. Aussi leur misère est-elle excessive ; ils périssent souvent de faim, et portent toujours dans leur petite taille, dans leurs membres grêles, dans leur horrible maigreur les marques des privations auxquelles leur barbarie et les déserts qu'ils habitent les condamnent » (*ibid.*, p. 263). Cette description peu flatteuse rapproche d'emblée les Boschimans, et donc la Vénus, du monde animal : race « entièrement sauvage », façonnée par une

15 Cuvier indique ainsi : « Des squelettes entiers seraient infiniment précieux. Croirait-on qu'on n'a encore, dans aucun ouvrage, la comparaison détaillée du squelette du Nègre et celui du Blanc ? », Georges Cuvier, « Notes instructives sur les recherches à faire relativement aux différences anatomiques des diverses races d'homme », cité par Copans et Jamin, 1978, p. 176.

« barbarie » intrinsèque, elle est à peine apte à construire des « nids ». L'étude de l'attitude de la Vénus, d'après ses premières observations *in vivo* et de sa conformation physiologique viennent logiquement confirmer ces premières informations : « Ses mouvements avaient quelque chose de brusque et de capricieux qui rappeloit ceux du singe. Elle avait surtout une manière de faire saillir ses lèvres tout à fait pareilles à ce que nous avons observé dans l'orang-outang. » (*ibid.*, p. 263) Les comparaisons avec les grands singes s'imposant, Cuvier note plusieurs caractéristiques confirmant cette première impression. Il affirme ainsi :

> Ce que notre Boschimanne avoit de plus rebutant, c'étoit la physionomie ; son visage tenoit en partie du nègre […]. [Le] col étoit plus court, plus gros et moins oblique ; ce sont tous là des caractères d'animalité. Les humérus, au contraire, étaient singulièrement grêles et délicats, et ils m'ont offert une particularité assez rare dans l'espèce humaine ; c'est que la lame qui sépare la fossette cubitale antérieure et la postérieure n'étoit pas ossifiée, et qu'il existe un trou à cet endroit, comme dans l'humérus de plusieurs singes, nommément du pongo [orang-outang] de Wurmb […]. (*ibid.*, p. 269-270)

Ces différentes observations physiologiques devaient cependant être confirmées par une étude attentive de la face et du crâne, car la tête donne en effet « des moyens plus sûrs de distinction, parce qu'on l'a mieux étudiée. C'est d'après elle que l'on a toujours classé les nations, et, à cet égard, notre Boschismanne offre aussi des différences très-remarquables et très-singulières » (*ibid.*, p. 270). Cuvier note encore :

> Le nègre, comme on sait, a le museau saillant, et la face et le crâne comprimés par les côtés ; le Calmouque a le museau plat et la face élargie. Dans l'un et dans l'autre les os du nez sont plus petits et plus plats que dans l'Européen. Notre Boschismanne a le museau plus saillant encore que le nègre, la face plus élargie que le calmouque, et les os du nez plus plats que l'un et que l'autre. À ce dernier égard, surtout, je n'ai jamais vu de tête humaine plus semblable aux singes que la sienne. (*ibid.*, p. 271)

Cette conformation spécifique, comme le notait Blainville, a pour effet de réduire considérablement le volume du crâne et, par conséquent, les capacités cognitives :

> Je trouve aussi que le trou occipital est proportionnellement plus ample que dans les autres têtes humaines. D'après la règle connue de M. Sœmmening, ce seroit encore là un signe d'infériorité. […] Excepté le rapetissement du

> cerveau à sa partie antérieure, qui résulte de la dépression du crâne à cet endroit, je n'ai fait sur les parties molles aucune remarque qui mérite d'être rapportée. (*ibid.*, p. 271)

Les observations de Cuvier trouvent un aboutissement logique dans l'appréciation des capacités créatrices des Boschimans (Hottentots), puisque :

> Ce qui est bien constaté dès à présent, et ce qu'il est nécessaire de redire, puisque l'erreur contraire se propage dans les ouvrages les plus nouveaux, c'est que ni ces Gallas ou ces Boschismans, ni aucune race de nègres, n'a donné naissance au peuple célèbre qui a établi la civilisation dans l'antique Égypte, et duquel on peut dire que le monde entier a hérité les principes des lois, des sciences, et peut-être même de la Religion. (*ibid.*, p. 273)

C'est donc bien le biologique et plus particulièrement la conformation du crâne et de la face qui sont à l'origine de la supériorité des civilisations avancées, puisque, concernant les « anciens Égyptiens », « [...] ils appartenoient à la même race d'hommes que nous ; qu'ils avoient le crâne et le cerveau aussi volumineux ; qu'en un mot ils ne faisoient pas exception à cette loi cruelle qui semble avoir condamné à une éternelle infériorité les races à crâne déprimé et comprimé. » (*ibid.*, p. 273) Il est évidemment loisible de retourner l'argument, pour constater que toute la démonstration de Cuvier s'origine, et ce malgré l'indiscutable rigueur méthodologique de l'auteur (doté des outils intellectuels de l'époque), dans les préjugés qui déterminent, dès le départ, sa démonstration. Il est d'ailleurs très frappant de constater que face à ces préjugés partagés, la science et la rigueur méthodologique ne sont nullement un frein à leur pérennisation, et même à leur renforcement, puisqu'ils bénéficient, dès lors, de l'aura de la science. On peut même avancer que ces préjugés, sanctifiés par des scientifiques de haute volée, changent ici de nature : ils procèdent désormais d'une démonstration alors quasiment inattaquable de la primauté du biologique qui fixe « pour l'éternité » l'infériorité des « races sauvages ». Ce grand retournement épistémologique, qui s'accomplit depuis le dernier tiers du XIX^e^ siècle, trouve dans le texte de Cuvier une éclatante démonstration.

Les comparaisons avec les singes sont, pour le lecteur d'aujourd'hui, évidemment choquantes. Mais en se déprenant de cet affect, elles permettent d'établir que la Vénus hottentote, et à travers elle les Hottentots

(les Boschimans pour Cuvier), constituent une « race-frontière », celle qui délimite le grand passage entre humains et grands singes. La hiérarchisation est parfaitement explicite chez Cuvier et Blainville, mais où classer la Vénus hottentote ? En lisant ces deux textes – et bien d'autres qui suivront – il n'est pas facile de répondre. La « race-frontière » des Hottentots a un pied dans les deux mondes. Saartjie Baartman est la figure dominante, pendant tout le XIX^e^ siècle, de la volatilité de ce statut. Simultanément, elle stabilise les hiérarchies en cours : fréquemment comparée au « nègre », à son désavantage, la Vénus hottentote, confirme son infériorité par rapport à celui-ci, et celle du « nègre » sur les autres « races ».

Cuvier et Blainville n'élaborent pas leurs conclusions à partir d'une feuille blanche. Depuis la fin du XVIII^e^ siècle, la classification des races humaines occupe plusieurs personnalités du monde scientifique européen qui affinent les techniques de mesures des corps, tels Petrus Camper, Friedrich Blumenbach, Louis Daubenton, Samuel Sœmmerring ou Carl Lavater. Il est impossible ici de développer en détail les travaux de ces éminents prédécesseurs ou contemporains de Cuvier et Blainville. Signalons simplement que Carl Lavater est à l'origine d'une technique de reproduction fidèle des profils, qui introduit en particulier certaines mesures de la face et leur reproductibilité sur un grand nombre de sujets. Petrus Camper, cité par Cuvier, est l'inventeur de la mesure de l'angle facial[16] : un angle facial très ouvert, tel celui de la statuaire grecque, dénote un haut degré d'intelligence, de puissantes capacités créatrices, indicateurs indubitables de l'appartenance à une civilisation supérieure. Plus l'angle facial se réduit, plus on se rapproche alors de l'animalité (Guédron, 2002, p. 81). Camper applique ces mesures non seulement aux représentant de différents groupes humains, mais aussi aux animaux, jusqu'au loup ou à la bécasse[17]. Contemporain de Camper, Blumenbach, un anthropologue et physiologiste allemand[18], va poursuivre l'étude des crânes et donner naissance à la *craniométrie*. S'appuyant à la fois sur

16 L'angle facial est calculé à partir de deux lignes, la première allant du trou de l'oreille à la mâchoire supérieure, l'autre partant du front jusqu'à la mâchoire supérieure.

17 Voir : Claude Blanckaert, « Les vicissitudes de l'angle facial et les débuts de la craniométrie (1765-1875) », *Revue de Synthèse*, n° 3-4, 1987, p. 417-453.

18 Voir : Claude Blanckaert, « Un fil d'Ariane dans le labyrinthe des origines… Langues, races et classification ethnologique au XIX^e^ siècle », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2007, n° 17, p. 137-171, et Francesco Panese, « La fabrique du "Nègre" au cap du XIX^e^ siècle :

le volume du crâne et sa conformation, il proposa de diviser l'espèce humaine en cinq races : la race caucasienne ou race blanche, la race mongole ou race jaune, la race malaise ou race marron, les nègres ou race noire, les Américains ou race rouge[19].

Cuvier est directement influencé par ces théoriciens qui préfigurent l'anthropologie physique (raciale) et l'anthropométrie, mais, en tant que fondateur de l'anatomie comparée, il complexifie les mesures comparatives, ce que fait également Bainville dans son texte. La mesure de l'angle facial autorise Camper, puis Cuvier, à interpréter, dans le cas d'un angle facial de faible amplitude, l'avancement du « museau » (c'est-à-dire des mâchoires) et le recul du front comme les signes incontestables à la fois d'un appauvrissement des capacités cognitives résultant du recul du front et donc du volume du cerveau, et d'un fort développement des capacités olfactives et de mastication. Cuvier à largement documenté cet antagonisme entre avancement des mâchoires et recul des capacités cognitives dans ses *Leçons*[20]. La binarité et le tautologisme du raisonnement taxonomique s'expriment pleinement dans le rapport de Cuvier sur la dissection de la Vénus hottentote.

TABLIER HOTTENTOT ET STÉATOPYGIE

Si la Vénus hottentote est un instrument privilégié de la construction d'une « race-frontière », elle est aussi sollicitée en raison de ses spécificités physiologiques, et en particulier son fameux « tablier hottentot », qui fascine littéralement les savants. À son grand désarroi, comme nous l'avons vu, Blainville n'avait pu percer son mystère ; Cuvier, grâce à la dissection, met fin au suspense. Mais ce qui nous intéresse plus particulièrement ici, ce sont les conclusions qu'il en tire, notamment en matière

Petrus Camper, Johann Friedrich Blumenbach et Julien-Joseph Virey », Bancel et als., 2014, p. 59-73.

19 Blumenbach fut au départ partisan de la théorie de Buffon de la « dégénération » de l'espèce humaine (monogéniste donc, contrairement à nombre de ses contemporains, tel l'anatomiste Samuel Thomas Soemerring), puis admit que certaines différences phénotypiques pouvaient devenir irréversibles.

20 Comme le signale Claude Blanckaert (2013, p. 21).

d'appréciation de la sexualité des Hottentotes. Preuve de l'importance du sujet pour Cuvier, son texte s'ouvre sur la question du tablier :

> Il n'est rien de plus célèbre en histoire naturelle que le tablier des Hottentotes, et en même temps il n'est rien qui ait été l'objet de plus nombreuses contestations. Longtemps les uns en ont entièrement nié l'existence ; d'autres ont prétendu que c'étoit une production de l'art et du caprice [c'est-à-dire d'une coutume visant à étirer les petites lèvres] ; et parmi ceux qui l'ont regardé comme une conformation naturelle, il y a eu autant d'opinions que d'auteurs, sur la partie des organes de la femme dont il faisoit le développement. (Cuvier, 1817, p. 260)

La longue description de ce « tablier hottentot », par Cuvier[21], l'amène à la conclusion, par hypothèse un peu déceptive, que :

> Le voile des Boschismannes n'est pas une de ces particularités d'organisation qui pourroient établir un rapport entre les femmes et les singes ; car ceux-ci, loin d'avoir des nymphes prolongées, les ont en général à peine apparentes, [mais] il n'en est pas de même de ces énormes masses de graisse que les Boschismannes portent sur les fesses […]. Elles offrent une ressemblance frappante avec celles qui surviennent aux femelles des mandrills, des papions, etc. (*ibid.*, p. 268)

À ces particularités physiologiques s'en ajoutent d'autres, notamment les parties du corps liées à la fécondité et à la sexualité, de dimensions tout à fait extraordinaires également, à l'image de « […] l'énorme largeur de ses hanches, qui passoit dix-huit pouces, et par la saillie de ses fesses qui étoit de plus d'un demi-pied » (*ibid.*, p. 263). De même :

> Les seins qu'elle avoit coutume de relever et de serrer par le moyen de son vêtement, abandonnés à eux-mêmes, montrèrent leurs grosses masses pendantes, terminées obliquement par une aréole noirâtre, large de plus de quatre pouces, creusée de rides rayonnantes, et vers le milieu de laquelle étoit un mamelon aplati et oblitéré, au point d'être presque invisible. (*ibid.*, p. 264)

21 « En effet, le tablier n'est point comme il l'a prétendu un organe particulier. […] Les grandes lèvres peu prononcées interceptoient un ovale de 4 pouces de longueur. De l'angle supérieur descendoit entre elles une proéminence demi-cylindrique d'environ 18 lignes de longueur sur 6 lignes d'épaisseur, dont l'extrémité inférieure s'élargit, se bifurque, et se prolonge comme en deux pétales charnus ridés, de deux pouces et demi de longueur sur environ un pouce de largeur. […] En y regardant de plus près, on s'aperçoit que chacun de ces deux lobes a à sa face antérieure, tout près de son bord interne, un sillon plus marqué que ses autres rides, qui monte en devenant plus profond jusqu'au-dessus de leur bifurcation. » (Cuvier, 1817, p. 266-267).

Enfin, Cuvier note à propos de la conformation du bassin que « [t]ous ces caractères rapprochent, mais d'une quantité presque insensible, les négresses et les Boschismannes des femelles des singes » (*ibid.*, p. 269).

Si Cuvier décrit en détail d'autres parties du corps de la Vénus, la focalisation sur ses organes génitaux – il exhibe ceux-ci conservés dans une préparation aux membres de l'Académie, lors sa communication orale – et sur les autres parties du corps liées à la sexualité, ou plutôt à l'érotisme, interroge. Certes, il n'en tire pas de conclusions définitives et très développées mais note cependant, à propos des Hottentots (Boschimans) que « [c]eux même qui restés hors des limites de la colonie, sont exposés à moins de dangers, ne forment point de corps de peuple, ne connoissent ni gouvernement ni propriétés, ne se rassemblent qu'en familles, et seulement quand l'amour les y excite » (*ibid.*, p. 261). Ce passage éclaire la projection sur la Vénus hottentote d'une représentation d'une sexualité « sauvage » hors de tout contrôle, excédant les normes de pudeur et de bienséance qui caractérisent les « nations civilisées », permettant d'entrevoir un tableau où la sexualité est entièrement guidée par l'instinct et la pulsion animale. Ce propos est à relier à ceux, déjà évoqués, concernant l'angle facial et l'avancée des mâchoires, au détriment de la largeur du front. Comme le note Martial Guédron, cette projection de l'appareil masticatoire (lèvres, mâchoires, dents) renvoie au primat du digestif, du pulsionnel et du sexuel, voire à la violence, là où, à l'inverse, la large étendue du front indiquait, chez les peuples civilisés, les capacités cognitives et les capacités créatrices. De même que pour la caractérisation de l'infériorité raciale de la Vénus hottentote, il est frappant de constater que les conclusions de Cuvier et de Blainville rejoignent les préjugés du temps, ceux sur lesquels, précisément, l'exhibition de la Vénus était fondée. Le tablier hottentot (bien que de nature humaine) et les autres spécificités corporelles de Saartjie Baartman déterminent son hypersexualisation, constituant l'un des éléments essentiels de son classement comme « race-frontière », aux limites de l'humain.



FIG. 1 – *La Vénus hottentote : Sara, femme de Race hottentote morte à Paris…* Estampe non datée réalisée par le marchand Aaron Martinet (1762-1841) « rue du Coq, Paris », à partir d'une gravure d'Allais inspirée d'un tableau de Berré peint en 1815. © Bibliothèque nationale de France. Arsenal. EST-223.

LA POSTÉRITÉ D'UN MODÈLE

François-Xavier Fauvelle-Aymar est l'auteur d'une remarquable contribution (1999) dans laquelle il procède à l'examen minutieux de la postérité tout au long du XIX^e^ siècle des interrogations autour de la Vénus hottentote chez les anthropologues physiques, aussi bien en France qu'en Grande-Bretagne, aux États-Unis ou en Allemagne. Il note la focalisation de ces études sur d'une part la place qu'occupent les Hottentots (ou Boschimans, selon qu'on accepte ou non qu'il s'agit d'un sous-groupe de la « race » hottentote) entre le genre humain et les grands singes, à l'aide de mesures de plus en plus précises sur des éléments des corps encore peu explorés (cheveux, cerveau, etc.), mais à partir d'observations très limitées (rarement sur des êtres vivants, et beaucoup plus sur des squelettes ou des cadavres) ; et d'autre part sur les organes génitaux des femmes de cette « race » (l'un des enjeux, déjà présent chez Péron, étant de déterminer si ce trait, voir cet organe, supposément unique, permet de distinguer les Hottentots de tous les autres groupes humains). Nous retrouvons donc tout au long du XIX^e^ siècle, les questions que s'étaient posées initialement Cuvier et Blainville. L'observation et la dissection de Saartjie Baartman consituent donc bien un moment-clé de l'appréhension de la « race » hottentote. On observe aussi une forte circulation/recyclage de ces textes tout au long de ce XIX^e^ siècle, même si à l'évidence ils circulent beaucoup plus facilement dans l'espace national qu'international.

Nous avons choisi de demeurer en France, d'où ont émergé ces discours scientifiques fondateurs sur le statut de la « race hottentote » à travers l'étude de Saartjie Baartman. Peu de temps après les travaux de Cuvier, Julien-Joseph Virey, éminent anthropologue, publiait une synthèse dans le *Nouveau Dictionnaire d'histoire naturelle appliquée aux arts*. Ainsi, après une description très détaillée et reprenant l'essentiel du travail de Cuvier, Virey note que le volume du tablier hottentot contribue aux « passions furieuses qui s'allument chez ces êtres […]. [Et] contribuent sans doute à diminuer encore les facultés morales et intellectuelles des peuples de ces régions. » (Blanckaert, 2013, p. 195-196) Virey, lancé, ajoute que les Hottentots « rivalisent même dans leurs

excès avec l'impudente brutalité des singes et d'autres animaux lascifs. W. Ten Rhyne dit que les hottentots voient leurs femmes par derrière. » (*ibid.*, p. 197) Sans pratiquement aucun autre matériau que le travail de Cuvier sur la Vénus hottentote, Virey extrapole encore un peu plus avant sur les prétendues mœurs sexuelles des Hottentots, entièrement gouvernées par les passions lascives, la brutalité et l'instinct, les rapprochant toujours un peu plus des singes.

L'animalisation de la « race hottentote » ne pouvait s'arrêter en si bon chemin. Jean-Baptiste Bory de Saint-Vincent, dans le *Dictionnaire classique d'histoire naturelle* en fait une description saisissante : « La plus différente de l'espèce Japétique par l'aspect et les caractères anatomiques, celle-ci [la "race hottentote"] fait le passage du genre Homme au genre orang [Orang-Outang] et aux Singes. Comme dans les Macaques, à ce que nous assure Lichtenstein, les os du nez y sont réunis dans une seule lame écailleuse [...]. » (Bory, 1822-1830, p. 325) Poursuivant, il affirme que « la figure du Hottentot [...] est bien différente et hideuse d'animalité : les lèvres, lividement colorées, s'y avancent en un véritable grouin contre lequel s'aplatissent, se confondent, pour ainsi dire, de vrais naseaux ou narines qui s'ouvrent presque longitudinalement de la façon la plus étrange. » (*ibid.*, p. 325-326) La Vénus hottentote devient alors la figure paradigmatique de toutes les femmes hottentotes[22] :

> Les Femmes, plus hideuses encore que leurs maris, [...] ont des mamelles pendantes comme des besaces [...]. À ces difformités beaucoup d'entre elles en joignent de plus étrange encore [...].
> [À propos du tablier hottentot :] Dans une sorte de monstruosité, des écrivains trouvèrent une perfection qui plaçait la pudeur dans la conformation même des demi-brutes de l'Afrique méridionale [...]. Cuvier a trouvé la solution, en disséquant cette Femme du Cap renommée pour son affreuse laideur, et qu'on montra aux Parisiens sous le nom de VÉNUS HOTTENTOTE [sic]. (*ibid.*, p. 327-328)

Le plus frappant dans les appréciations de Virey, puis de Bory de Saint-Vincent, réside dans le glissement d'un jugement possiblement renseigné par l'anatomie comparée – la proximité de la Vénus avec les singes – au dévoilement d'une subjectivité qui ne s'embarrasse plus aucunement des apparences de la science : l'animalisation des Hottentots

22 Ce à quoi se refusait Cuvier, inférant qu'il était impossible de conclure à des généralités à partir d'un seul spécimen.

s'inscrit ainsi dans le registre d'une répulsion esthétique, que l'on décèle déjà dans le travail de Cuvier, et avant lui, dans les récits des voyageurs[23]. Bory de Saint-Vincent, dans son petit ouvrage *Essai zoologique sur le genre humain*, résume de manière frappante cette articulation :

> De toutes les espèces humaines, la plus voisine du second genre de Bimanes par les formes, […] les Hottentots sont, pour leur bonheur, tellement bruts, paresseux et stupides qu'on a renoncé à les réduire en esclavage. À peine peuvent-ils former un raisonnement, et leur langage, aussi stérile que leurs idées, se réduit à une sorte de gloussement qui n'a presque plus rien de semblable à notre voix. D'une malpropreté révoltante qui les rend infects, toujours frottés de suif ou arrosés de leur propre urine, se faisant des ornements de boyaux d'Animaux qu'ils laissent se dessécher en bracelets ou en bandelette sur leur peau huileuse […] se nourrissant de racines sauvages ou de panses d'Animaux et d'entrailles qu'ils ne lavent même pas, passent leur vie assoupis ou accroupis et fumant. (Bory, 1827, p. 123-125)

Ces descriptions et appréciations sont reprises dans plusieurs travaux, notamment ceux d'Antoine Desmoulins[24], puis ceux de Pierre Gratiolet[25], puis plus tardivement de Raphaël Blanchard[26], disant assez la circularité des énoncés dans un espace scientifique où le renouvellement de l'empirie est extrêmement faible. De fait, c'est bien toujours le texte de Cuvier – et beaucoup plus accessoirement celui de Blainville, pour des raisons qui tiennent très probablement à la plus grande renommée du premier, le texte de Blainville étant de fait beaucoup plus détaillé que celui de Cuvier – qui fait toujours référence, soixante ans plus tard. Nous nous attardons ici sur la contribution de Paul Topinard, membre éminent

23 La question de l'appréciation esthétique dans les procédures de taxinomie et de hiérarchisation des « races » est importante, et ne peut être traitée ici. On se souviendra cependant que Camper utilise comme référent de perfection l'angle facial des statues grecques. Sur cette question de l'importance de l'appréciation esthétique, on se référera aux travaux de Guédron, 2009 et 2014.

24 Antoine Desmoulins, *Histoire naturelle des races humaines du Nord-Est de l'Europe, de l'Asie Boréale et Orientale et de l'Afrique Australe*, Paris, Méquignon-Marvis, 1826.

25 Qui le premier s'intéresse aux conformations comparées des cerveaux humains et simiesques, pour conclure que ceux des Hottentots (dénommés ici Boschimans) se rapprochent de celui du singe, éclairant l'infériorité de ces derniers. Pierre Gratiolet, *Mémoire sur les plis cérébraux de l'homme et des primates*, Paris, Arthus Bertrand, 1854.

26 Raphaël Blanchard, « Sur le tablier et la stéatopygie des femmes boschimanes », *Bulletin de la société zoologique de France*, vol. 8, 1883, cité par Delphine Peiretti-Courtis, « Les médecins et le sexe des Noir.e.s », Gilles Boëtsch et als, *Sexualités, identités et corps colonisés*, Paris, CNRS éditions, 2019, p. 269-280.

de la Société d'anthropologie de Paris, qui synthétise la constance de ces références, tout en en accentuant les conclusions. En 1877, il signale dans son ouvrage *L'Anthropologie* que le tablier hottentot et la stéatopygie sont des caractères distinguant cette « race » de toutes les autres, mais aussi du singe, puisque Topinard, reprenant là aussi les conclusions de Cuvier, affirme que les seules études disponibles indiquent que chez le gorille, les petites lèvres sont pratiquement invisibles. Il ajoute, en amplifiant encore les conclusions de Cuvier :

> […] jusqu'ici nous avions rencontré bien des caractères opposés dans les groupes humains, mais peu d'aussi saisissants. […]. Mais de l'Européen au Boschiman, la démarcation que tracent ces deux caractères [le tablier hottentot et la stéatopygie] est au point de vue morphologique encore plus profond : autant qu'entre chacun des anthropoïdes, qu'entre le chien et le loup, la chèvre et la brebis. (Topinard, 1877, p. 375-376)

Cette proximité avec les singes est renforcée par « [p]lusieurs traits de leurs squelettes [qui] ont aussi attiré l'attention, tels que la soudure des os propres du nez en un seul, l'effacement de la ligne âpre du fémur comme chez les singes » (*ibid.*, p. 376) ; c'est ainsi que « [d]e la côte d'Aden chez les Somalis, à l'embouchure de l'Ogobaï, à l'ouest, on retrouverait donc des races du type boschiman, le plus inférieur de la famille humaine. La vérité a échappée à Cuvier : ce type [la Hottentote, et donc le "type hottentot"] est le plus animal connu et diminue la distance qui sépare actuellement l'Européen de l'anthropoïde » (*ibid.*, p. 508-509).

Nous retrouvons de même chez Maury la répulsion que lui inspire l'apparence des Hottentots :

> [Ils] se distinguent par leur petite taille, leur peau d'un jaune sale, leur physionomie repoussante. […] Les femmes, surtout en vieillissant, prennent un aspect repoussant, à raison de la flacidité de leurs mamelles et de l'abondance de graisse qui recouvre la partie postérieure de leur corps. L'appareil génital extérieur affecte chez ces femmes une disposition anatomique désignée sous le nom de *tablier*. (Maury, 1891, p. 443-445)

La « race-frontière » esquissée dès le début du XIX^e^, trouve ainsi une consécration dans la dernière partie du siècle[27]. L'ultime contribution

27 Topinard corrigera à la marge ses conclusions définitives sur l'infériorité des Hottentots, après avoir observés six d'entre eux, issus d'un spectacle présenté aux Folies-Bergères, mais sans remettre en question la hiérarchie des races et leur position aux derniers

de Topinard se situe après l'observation d'un zoo humain présenté au Jardin zoologique d'acclimatation en 1888 qui, depuis 1877, s'est fait une spécialité de produire des spectacles ethniques[28]. Paul Topinard confirme alors les observations précédentes, tout en indiquant l'impossibilité de trouver une homogénéité raciale aux « Hottentots » – question pendante depuis le début du XIX^e^ siècle et l'observation et la dissection de Saartjie Baartman[29] –, peuple composite au sein duquel les Buschmen seraient la race la plus ancienne et la plus inférieure[30]. Les travaux initiaux de Cuvier et Blainville et leurs appréciations dévalorisantes ont donc connu une postérité remarquable tout au long du XIX^e^ siècle. De nombreux auteurs les reprennent, en surenchérissant fréquemment sur le caractère « hideux » des Hottentots, leur imbécilité, leur paresse, leurs mœurs grossières, leur sexualité instinctive. Un véritable bréviaire de la dégradation, dont la Vénus hottentote a été à la fois l'origine et le catalyseur.

Que nous apprend la destinée post-mortem de la Vénus hottentote ? D'abord que les préjugés sur cette « race » préexistaient aux études savantes publiées en France. Cuvier, en appliquant avec rigueur la méthodologie et les préceptes de l'anatomie comparée, avant même de commencer l'observation puis la dissection de Saartjie Baartman, savait inconsciemment les conclusions auxquelles son étude devait le mener : prouver à travers les spécificités biologiques de la Vénus et la comparaison avec les grands singes, l'infériorité des Hottentots/Boschimans. À partir de ce « constat », les portes étaient grandes ouvertes à l'interprétation, les auteurs multipliant les jugements les plus radicalement racistes, marqués au sceau d'une subjectivité débridée, sur l'intelligence, les mœurs et la sexualité de Saartjie Baartman. Les stéréotypes à son sujet – et par extension au sujet de tous les Hottentots – ne procèdent pas d'une transmission de la sphère académique vers la culture populaire. Ils circulent dialectiquement d'un champ à l'autre, modifiés au passage par leur sanctification savante. La pauvreté des recherches raciologiques, qui

échelons de celles-ci. Voir : Paul Topinard, « Présentation de quatre Boshimans vivants par M. Topinard », *Bulletin de la Société d'Anthropologie*, t. 9, 1886, p. 530-566.

28 Voir l'introduction à : Bancel et als., *Zoos humains*, 2002.

29 François-Xavier Fauvelle montre bien que ces recherches, au plan international, finissent par condamner le terme même de « Hottentot », la « race » étant indéfinissable, composée de multiples apports (Fauvelle, 1999, p. 434).

30 Voir : Paul Topinard, « La stéatopygie des Hottentotes au jardin d'acclimatation », *Revue d'anthropologie*, n° 4, 1889, p. 194-199.

ne disposent pratiquement pas de spécimens à étudier (le corps moulé de Saartjie Baartman, neuf parties de son corps conservées dans des préparations, et, au cours du XIX^e siècle, quelques autres corps ou squelettes) autorise toutes les outrances. Darwin lui-même spécula, en originant sa réflexion sur le cas des Boschimans, sur l'inévitable disparition des « races inférieures », bientôt submergées et anéanties par les Européens dans la dynamique évolutionniste de la concurrence entre les « races[31] ».

Symbole d'une « race-frontière », ayant fasciné par ses caractéristiques morphologiques et sexuelles sur lesquelles se focalisèrent les savants, la Vénus hottentote marque à n'en point douter tout autant l'expression d'un européocentrisme racialiste scientifisé que celle de la domination masculine. À travers ces études savantes se dessinent nettement l'inclinaison à une pure prétention à la puissance. Nous revenons à notre question de départ : l'absence de Saartjie Baartman. Qui était-elle ? Que voulait-elle ? Que ressentait-elle ? Que pensait-elle ? Avec les discours racialistes qui furent énoncés sur elle, c'est le second abysse auquel nous sommes confrontés. Il n'est pas possible de faire parler la Vénus hottentote, elle est une forme sur laquelle sont projetés des contenus, comme en témoigne le déchaînement raciste et misogyne dont elle fut l'objet.

Nicolas BANCEL
Université de Lausanne

31 Charles Darwin, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London, J. Murray, t. 1 et 2, 1871.

BIBLIOGRAPHIE

Badou, Gérard, *L'Énigme de la Vénus Hottentote*, Paris, Jean-Claude Lattès, 2000.

Bancel, Nicolas, David, Thomas, Thomas, Dominic, *L'Invention de la race*, Paris, La Découverte, 2014.

Bancel, Nicolas et als., *Zoos humains*, Paris, La Découverte, 2002.

Bancel, Nicolas, *Le Postcolonialisme*, Paris, PUF, 2020.

Blainville, Henri de, « Sur une femme de la race hottentote », *Bulletins des sciences par la Société philomathique de Paris*, 1816, p. 183-190.

Blanckaert, Claude, *La Vénus hottentote entre Barnum et Muséum*, Paris, Muséum d'histoire naturelle, 2013.

Blanckaert, Claude, « Les vicissitudes de l'angle facial et les débuts de la craniométrie (1765-1875) », *Revue de Synthèse*, nº 3-4, 1987, p. 417-453.

Blanckaert, Claude, « Un fil d'Ariane dans le labyrinthe des origines… Langues, races et classification ethnologique au XIXe siècle », *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2007, nº 17, p. 137-171.

Boëtsch, Gilles, Blanchard, Pascal, « Du cabinet de curiosité à la "Vénus hottentote" : la longue histoire des exhibitions humaines », *L'Invention de la race*, dir. Nicolas Bancel et als., Paris, La Découverte, 2014, p. 205-215.

Bory de Saint-Vincent, Jean-Baptiste, « Homme », *Dictionnaire classique d'histoire naturelle*, Paris, Rey et Gravier & Baudouin Frères, 1822-1830.

Bory de Saint-Vincent, Jean-Baptiste, *L'Homme. Essai zoologique sur le genre humain*, t. 2, Paris, Rey et Gravier, 1827.

Copans, Jean et Jamin, Jean, *Aux origines de l'anthropologie française*, Paris, J.-M. Place, 1978.

Crais, Clifton et Scully, Pamela, *Sara Baartman and the Hottentot Venus. A Ghost Story and a Biography*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

Cuvier Georges, *Leçons d'anatomie comparée*, Paris, Crochard, Fantin, Baudouin Imprimeurs, 1805.

Darwin, Charles, *The Descent of Man, and Selection in Relation to Sex*, London, J. Murray, t. 1 et 2, 1871.

Doron, Claude Olivier, *L'Homme altéré. Races et dégénérescence (XVIIe-XIXe siècles)*, Ceyrérieu, Champ Vallon, 2016.

Fauvelle-Aymar, François-Xavier, « Les Khoisan dans la littérature anthropologique du XIXe siècle. Réseaux scientifiques et construction des savoirs au siècle de Darwin et de Barnum », *Bulletins et Mémoires de la Société d'anthropologie de Paris*, t. 11, 1999, p. 425-471.

Fauvelle-Aymar, François-Xavier, « Les Koisans : entre science et spectacle », *Zoos humains*, dir. Nicolas Bancel et als., Paris, La Découverte, 2002, p. 111-117.

Guédron, Martial, « La case et la séquence. Classifications et enchaînements dans les illustrations scientifiques sur les races humaines (1770-1830) », *L'Invention de la race*, dir. Nicolas Bancel et als., Paris, La Découverte, 2014, p. 75-82.

Guédron, Martial, « Nature, idéal et caricature. La perception des types physiques chez les premiers anthropologues », *Les Actes de colloques du musée du quai Branly Jacques Chirac*, 2009 : « https://journals.openedition.org/actesbranly/262?gathStatIcon=true&lang=en#quotation (consulté le 22/01/2021) ».

Maury, F. Alfred, *La Terre et l'Homme. Aperçu historique de géologie, de géographie et d'ethnologie générales*, Paris, Hachette, 1891 (5e éd.).

Peiretti-Courtis, Delphine, « Les médecins français et le sexe des Noir.e.s », *Sexualités, identités et corps colonisés*, dir. Gilles Boëtsch, Nicolas Bancel, Pascal Blanchard, Sylvie Chalaye, Fanny Robles, T. Denean Sharpley-Whiting, Jean-François Staszak, Christelle Taraud, Dominic Thomas, Naïma Yahi, Paris, CNRS Éditions, 2019, p. 269-280.

Pouchepadass, Jacques « Les *subaltern studies* ou la critique postcoloniale de la modernité », *L'Homme*, nº 156, 2000, p. 161-185.

Pouchepadass, Jacques, « Que reste-t-il des *subaltern studies* ? », *Critique internationale*, nº 24, 2004, p. 67-79.

Sandrel, Carole, *Vénus et hottentote. Sarah Bartman*, Paris, Perrin, 2010.

Topinard, Paul, *L'Anthropologie*, Paris, C. Reinwald et Cie, 1877.

Topinard, Paul, « Présentation de quatre Boshimans vivants par M. Topinard », *Bulletin de la Société d'Anthropologie*, t. 9, 1886, p. 530-566.

Topinard, Paul, « La stéatopygie des Hottentotes au jardin d'acclimatation », *Revue d'anthropologie*, nº 4, 1889, p. 194-199.

Willis, Deborah (éd.), *Black Venus. They Called her « Hottentot »*, Philadelphie, Temple University Press, 2010.

LUCIE COUSTURIER EN AFRIQUE

Traverser l'écran colonial androcentriste[1]

Précédant André Gide en Afrique de plusieurs années, l'artiste Lucie Cousturier (1876-1925) fit un long voyage en Afrique Occidentale Française (AOF), chargée par le Ministère des Colonies d'étudier la « femme indigène ». C'est la première fois que l'institution fondée en 1894 mandate une femme, et en plus pour écrire une rapport sur la vie des femmes africaines. Pendant dix mois en 1921-1922, accompagnée d'un cuisinier, parfois de porteurs, parfois seule, elle fit un périple de plusieurs milliers de kilomètres pour rencontrer des femmes de seize cercles administratifs du Sénégal, de la Guinée, et du Soudan (actuel Mali). La route qui conduisit cette Parisienne néo-impressionniste à s'exprimer non seulement sur les Africaines, mais aussi sur la colonisation est improbable, mais Lucie Cousturier était une femme improbable.

POURQUOI L'AFRIQUE ?

Lucie Cousturier est liée aux questions africaines dès 1920 quand on l'invite à participer à un numéro du *Bulletin de la vie artistique* sur les caractéristiques de L'Art Nègre[2]. C'est une époque où les savoirs sont moins cloisonnés qu'aujourd'hui : qu'un artiste-peintre se prononce sur des questions touchant à l'art africain n'aurait pas surpris, mais qu'une femme soit consultée est sans précédent, car le pouvoir masculin dominait

1 L'expression « écran colonial androcentriste » est de M. Rodet dans « C'est le regard qui fait l'histoire : comment utiliser les archives coloniales qui nous renseignent malgré elles sur l'histoire des femmes africaines (archives) », *Terrains et travaux*, nº 10, 2006, p. 26.

2 *Le Bulletin de la Vie Artistique*, « Enquête sur des arts lointains : seront-ils admis au Louvre ? », 25 novembre 1920, p. 668-669.

l'espace social ainsi que le discours africaniste. Dans un certain sens, c'est grâce à la Grande Guerre que naît la réputation de Cousturier comme africaniste : le conflit franco-allemand l'oblige à abandonner Paris, mettant sa carrière prometteuse de « jeune Berthe Morisot du néo-impressionnisme » en veilleuse (de Lanfranchi, 2008, p. 39). Ses amis artistes fuient la capitale, les galeries sont fermées, on arrête les grandes expositions où les tableaux de Cousturier côtoyaient ceux de Braque, Derain, ou Matisse[3]. Avec son mari et leur fils, elle se réfugie en Provence, où la petite famille vivra jusqu'à la fin du conflit de 1914-1918.

À Fréjus se trouve un camp où les soldats africains sont formés ; c'est là qu'une aventure surprenante lui arrive : dans les pages de son récit, *Des Inconnus chez moi*[4], on voit se lever le voile qui obscurcissait sa perception initiale des soldats africains. Elle avoue avoir été frappée de la même cécité que les villageois provençaux, terrifiés par les « envahisseurs » noirs, même après avoir lu les spécialistes, de Buffon à Gobineau, ainsi que les administrateurs coloniaux (Cousturier, 2001, p. 32). Puisque les savoirs racialisés promulgués par ces derniers sont pensés comme légitimes, elle confie : « Aussi sommes-nous […] fort inquiets de laisser nos effets, nos bijoux et nos bibelots sur le passage du flot des Chamites que Sandré [officier français logé chez les Cousturier] engloutit dans sa chambre tous les soirs. » (*ibid.*, p. 32) Mais lorsque Cousturier jette son regard d'artiste pointilliste sur le camp militaire qui jouxte sa propriété, elle cède à la tentation de trouver « plaisante la manière dont les soldats noirs, coiffés de rouge, ont poussé soudain par touffes entre les cubes blancs des baraquements. » (*ibid.*, p. 9) Taches rouges et noires, cubes blancs, des êtres fascinants, loin des « barbares noirs » attendus[5]. C'est l'inattendu visuel qui fascine : « longs corps minces, souples, désarticulés quelquefois, jamais veules… [et] cette nouveauté : de la grâce dans des uniformes ». Elle peine à y voir des militaires, cherche les mots pour traduire ce qu'elle aperçoit : « au

3 Depuis le début du siècle Cousturier avait participé aux plus grandes expositions de Paris, Bruxelles et Berlin (voir : de Lanfranchi, 2008, p. 32).

4 Publié en 1920, le texte a été réédité en 2001. Nous donnons la pagination de ce volume récent. Nous faisons de même avec le second témoignage de Cousturier, publié en deux tomes en 1925, réédités en 2003.

5 À propos du regard d'artiste d'un temps colonial, Roger Little, le premier, analyse celui de Cousturier dans le collectif *Lucie Cousturier les tirailleurs sénégalais et la question coloniale* : « Le Regard de l'artiste devant ses "inconnus" », p. 67-82.

repos, leurs attitudes, leurs gestes larges et graves rappellent ceux des personnages de la *Captivité de Babylone* de Delacroix. » (*ibid.*, p. 10) Tout chez eux lui semble insolite, aussi insolite que les formes abstraites des statuettes et des masques qui ont captivé des heures durant Picasso au Musée du Trocadéro, avant de lui inspirer son tableau *Les Demoiselles d'Avignon.* La fascination de Cousturier produit une expérience analogue. Cependant, si l'altérité mystérieuse et radicale des Africains, soulignée par les auteurs de la bibliothèque coloniale et des romans coloniaux[6], n'a « guère de référent [car elle est] malléable à l'infini » (Seillan, 2003, p. 123), Cousturier, qui ne comprend pas ses voisins tirailleurs, sera obligée de se fier à ses propres analyses.

Elle perçoit que la peur du soldat – capable de force brute, baragouinant un français approximatif – qui se répand au village n'est que la modernisation de l'ancienne fable biblique du fils de Cham, devenu une sorte de « diable militarisé » qui « croque ses ennemis et lèche les pieds de son chef ». L'image ne cadre pas avec les « paisibles individus » qui défilent chez elle (Cousturier, 2001, p. 4 et 5). Notant qu'ils parlent un français étrange, elle se demande si ces soldats seraient capables de s'exprimer en un français normatif au lieu du « petit-nègre » officiel enseigné au cours de leur entraînement. Ainsi, sans formation pédagogique, Cousturier prend le contrepied des idées répandues sur les Africains ; les tirailleurs viennent alors la consulter afin de pouvoir « exprimer des pensées, des sentiments complexes » en français : « Je me sens consultée comme un médecin [...] et je sais que, s'il est des remèdes à de tels maux, que personne n'a reconnus, il me faudra les inventer. [...] Ils viennent me demander remède à l'impuissance qu'ils ont éprouvée jusqu'ici à se

6 La « bibliothèque coloniale » est une désignation créée par V. Y. Mudimbe pour signaler le corpus d'œuvres et de savoirs sur l'altérité et l'inégalité des sujets colonisés constitué par des Occidentaux. *The Invention of Africa : Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge* (1988). Christopher Miller explique que le discours africaniste reprend au fil des siècles la même rhétorique concernant le vide et la nullité de l'Afrique et des Africains, citant Joseph Gobineau dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines* : « Ce n'est cependant pas une brute pure et simple, que ce nègre à front étroit et fuyant, qui porte, dans la partie moyenne de son crâne, les indices de certaines énergies grossièrement puissantes. Si ces facultés pensantes sont médiocres ou même nulles, il possède dans le désir et par suite dans la volonté, une intensité souvent terrible. » *Blank Darkness Africanist Discourse in French*, p. 17. Voir aussi J.-M. Seillan, « Le roman d'aventures coloniales africaines (1863-1914) : ébauche de typologie », *Littérature et colonies*, actes réunis par Jean-François Durand et Jean Sévry, p. 103-123.

faire bien comprendre en France. » (*ibid.*, p. 80) Dans sa salle à manger, elle donne des cours de langue aux soldats, impatients d'en finir avec l'humiliation du « petit-nègre » militaire. Au terme de cette initiative, non seulement les tirailleurs parlent français, ils l'écrivent, comme en témoignent les nombreuses lettres reçues du front par les Cousturier, et de surcroît, ils se plaisent à lire des extraits de Tristan Bernard, Jules Renard, Dickens et Duhamel, alors que d'autres lisent des nouvelles et des romans[7].

Sa rencontre avec les soldats venus d'Afrique la bouleverse profondément : elle est persuadée d'avoir découvert une partie méconnue mais exploitée de l'humanité ; c'est une découverte significative qui la transforme. Ce contact lui révèle « l'infinie diversité de leurs personnalités et de leurs caractères » (Volet, 2014, p. 41), et en même temps elle découvre des points communs entre l'infériorisation de la femme en Europe et celle des Africains en régime colonial[8]. Mettant de côté ses lectures africanistes sans grande utilité, elle se laisse guider par son intelligence et son propre sens profondément humaniste pour tenter de comprendre ses voisins africains. Par exemple, c'est à force d'observer ses élèves dans son école improvisée que, dans les pages de son récit, elle offre une théorie inédite, originale, sur l'art africain[9]. Mais ce sont aussi de profondes amitiés qui la lient à bon nombre de ses élèves. Dans une lettre à son ami, l'artiste Maximilien Luce, Cousturier confie à propos de ses élèves : « quelques-uns d'entre eux sont si gentils que je voudrais qu'ils soient mes fils. » (de Lanfranchi, 2008, p. 164) Libérée des stéréotypes nationaux par ces amitiés, Cousturier est métamorphosée : « Les sceptiques trouvent que tous les cœurs sont médiocres ; il n'en est, en effet, que de tels devant eux. Au contraire, la foi de Baïdi, de Sandré, de Saër avait recréé mon âme au gré de la leur. » (Cousturier, 2001, p. 61)

7 Selon les données de Lafranchi, *op. cit.*, 2008, p. 165.

8 Ce que relèvent J.-M. Volet (2014, p. 37-55) et P. Dewitte (1985, p. 49).

9 Dans Cousturier, 2001, p. 191-200. Elle est amie de longue date du collectionneur d'art africain Félix Fénéon (1861-1944), cette relation est sans doute aussi responsable de sa familiarité avec l'*Art Nègre*. Voir la revue *Beaux-Arts* : *Félix Fénéon (1861-1944). Les Arts lointains*, Paris, Musée du quai Branly-Jacques Chirac, 2019. Voir aussi A. de Lanfranchi, *Lucie Cousturier*, 2008, p. 92-95 et Roger Little, « Introduction » à *Des inconnus chez moi*, où il discute du « revirement de critères esthétiques » chez Cousturier, passant « du modèle classique au modèle africain », p. XV-XIII.

COMMENT SE RENDRE EN AFRIQUE ?

Le Paris de l'après-guerre est triste et sans saveur ; avant de rentrer de Fréjus, Cousturier écrit à son ami Léon Werth : « Je vais crever de froid, de misère à Paris où nous devons rentrer le 25 [novembre 1919] » (de Lanfranchi, 2008, p. 165). De retour, elle poursuit son travail de critique d'art, signant des articles sur Paul Signac et Louise Hervieux entre autres ; sa carrière d'artiste reprend, ses toiles sont exposées dans plusieurs galeries, mais c'est la rédaction de son premier livre, *Des inconnus chez moi*, qui l'absorbe. Ses pages offrent une image inédite en France de l'amitié et de la solidarité liant de nombreux Africains et les Cousturier, signalant l'évolution des attitudes de certains Français envers les Africains qui, pour la première fois, se retrouvent nombreux sur le territoire national. Cousturier raconte la Grande Guerre à l'arrière, à travers les portraits qu'elle trace des jeunes recrues qui ont défendu la France, souvent au prix de leur vie ; c'est un point de vue inédit, un succès de librairie qui ne peut qu'être anti-militariste, un « chef d'œuvre que personne n'avait encore écrit, faute de l'avoir pensé et senti », remarque Louise Hervieux (*ibid.*, p. 88). Mais Cousturier, conséquente avec elle-même et consciente de ses lacunes, est persuadée que c'est l'Afrique qu'il lui faut connaître en s'y rendant. Devant les restrictions de la guerre, comment une femme pouvait-elle espérer trouver les ressources pour réaliser une telle entreprise ? La solution se présente par l'entremise de l'artiste Georgette Agutte, dont le mari fut longtemps collègue à la Chambre des députés d'Albert Sarraut, Ministre des Colonies. Cousturier, forte de la réussite de son livre, rencontre ce dernier qui venait d'accéder à son poste, au moment même où il cherchait à réorienter la politique coloniale : à la place de la « politique d'épuisement », sa politique allait être « une forme d'humanisme colonial à travers des réalisations sociales » (Sarraut, 1923, p. 85), vu l'importance des colonies comme « réserve de combattants, d'hommes et de denrées », réserve déjà mise en évidence par la Grande Guerre[10].

10 Suite à la guerre, Sarraut offre une vision d'ensemble de cette nouvelle ligne pour les colonies. Voir : A. Sarraut, *La Mise en valeur des colonies françaises*, p. 85-114 et P. Barthélémy, *Africaines et diplômées à l'époque coloniale 1918-1957*, p. 5.

CONNAÎTRE L'OUBLIÉE DE LA COLONISATION ?

Peu après sa rencontre avec Lucie Cousturier, Sarraut présente le nouveau projet à la Chambre des députés : faire fructifier les colonies, accroître la main d'œuvre, enrayer la dépopulation de l'Afrique Occidentale française (AOF) et réduire la mortalité infantile généralisée (*ibid.*, p. 394). Sans la femme africaine, ces ambitions seraient sans lendemain, d'autant plus que, jusqu'ici, l'Africaine avait occupé une place infime dans la politique coloniale[11]. Ainsi s'explique l'intérêt du Ministre Sarraut pour la femme africaine. Qu'en savait-on en 1921 ? Certes, en France, on avait vu les figurantes des « villages africains », amenées d'Afrique pour participer aux différentes expositions coloniales[12]. Créatures transhistoriques, pilant du mil, habillées de leurs pagnes multicolores, elles rejoignaient les images célèbres des femmes à plateaux de l'inventaire de l'altérité africaine. D'un autre ordre, les cartes postales missionnaires transmettaient l'idée du transfert des technologies françaises à travers les très sages images de ménagères en formation, occupées à broder de la dentelle, tisser de la laine ou actionner la pédale d'une machine à coudre[13]. Cependant la majorité des cartes postales comme souvent les affiches constituaient une iconographie non seulement stéréotypée, mais aussi androcentrique : « Les femmes occupent une place à part car on joue dans leur cas non seulement sur le registre de l'étrangeté/altérité mais aussi sur celui de la sexualité ou de l'érotisme. » (Goerg, 1998, p. 136) Il fallait s'informer sur la femme africaine, en particulier sur la maternité de celle-ci et sur la prime enfance du nourrisson, pour que réussisse la politique de Sarraut. La colonisation étant une affaire d'hommes, ses officiers, missionnaires, commandants de cercle, administrateurs, ou ingénieurs ne feraient pas l'affaire : seule une femme serait capable d'accéder à ces informations.

11 Fatou Saar (2009, p. 1) affirme que la colonisation a exclu les femmes « du savoir, de l'avoir et du pouvoir ».

12 De 1889 jusqu'à la célèbre exposition coloniale de 1931, il y eut dix expositions coloniales en France avec leurs « zoos humains ».

13 Voir : Julien Bondaz, « Le Catéchisme et la machine à coudre. Cartes postales missionnaires et travail féminin en Afrique de l'Ouest (1920-1940) » : « http://journals.openedition.org/itti/688 (consulté le 29/09/2020) ».

Sarraut avait d'abord vu en Cousturier une artiste-peintre souhaitant se rendre en Afrique ; c'est donc une mission en Guinée française pour réaliser un tableau des « sources du Niger qui n'a[vait] pas encore été représenté picturalement » qu'il lui proposa. Dans sa réponse du 30 mars 1921, Cousturier, enthousiasmée, écrit qu'elle est « infiniment séduite » par cette proposition (ANOM, 20 mars 1921). Cependant, deux jours seulement après avoir présenté son nouveau projet à la Chambre des députés, Sarraut change de cap et propose à Cousturier une mission de substitution, expliquant à son ancien collègue député Marcel Sembat : « Je veux la charger d'étudier là-bas dans les tribus qu'elle visitera la condition de la femme, la façon dont elle a été traitée. » (de Lanfranchi, 2008, p. 103 et p. 167) L'oubliée de la *mission civilisatrice* va enfin prendre place dans la politique impériale française : ombre muette, son corps, le plus souvent apparenté à l'animalité ou à l'érotisme exotique, devient une ressource à faire fructifier. C'est une artiste-peintre – sans aucune aptitude ni formation pour entreprendre des études de terrain, mais forte de la méthode qu'elle avait créée pour enseigner le français aux tirailleurs sénégalais, dame bourgeoise, mère de famille antimilitariste – qui devait préparer le terrain pour la nouvelle politique d'Albert Sarraut en AOF[14].

MALENTENDU

La mission de Cousturier en AOF repose sur une double instrumentalisation qui ne manquera pas de créer un malentendu. Certes, Cousturier avait l'intention de réaliser un rapport de mission sur la femme, mais ce qu'elle envisageait avait des dimensions plus larges ; elle allait entreprendre un voyage qui lui permettrait d'étoffer les connaissances recueillies auprès de ses élèves africains à Fréjus[15]. Elle avait également l'intention de continuer à peindre. Sarraut s'en doutait-il ? Le Ministre croyait-t-il qu'il

14 Cousturier évoque sa « frénésie antimilitariste » dans une lettre à Léon Werth, le 14 avril 1919 (Voir : de Lanfranchi, 2008, p. 165).

15 Dans la lettre du 6 août 1921 de Cousturier à Sarraut, elle laisse entrevoir que ses intentions sont plus larges : « À collaborer, même pour une modeste part, à votre œuvre cordiale, mon ardeur et ma persévérance dans mes études en Afrique seront encore accrues. » Voir : ANOM, Fonds ministériels, Missions AOF 1921-1927, MIS 98, lettre du 20 mars 1921.

avait trouvé la personne idéale pour recueillir les données souhaitées sur la femme africaine, pièce maîtresse de son projet nataliste pour l'AOF ? Certes, il pouvait s'attendre à recevoir un rapport *pro forma* de Cousturier. Cependant, des réserves sont émises par les membres de la Commission des missions coloniales : ils souhaitent avoir des précisions sur « la personnalité de Mme Cousturier, [et qu'elle définisse] plus exactement son programme et que le Gouverneur Général de l'Afrique occidentale française, consulté, aura émis un avis favorable ». Balayant ces inquiétudes, une note griffonnée au bas du rapport de la commission, et signée Albert Sarraut, précise : « La pensée de cette mission vient de moi et j'ai toutes garanties sur les conditions [mot illisible] dans lesquelles elle sera accomplie[16]. » La confiance du Ministre vient-elle d'une lettre de Cousturier que la Commission n'aurait pas vue ? Celle-ci, adressée à Sarraut, contient effectivement les explications de Cousturier quant à l'approche qu'elle utilisera pour exécuter ses observations de la femme africaine :

> Je me suis munie de produits variés de la science [et] de l'industrie française, à l'usage desquels je m'offrirai à initier mes compagnes : jeux, images, vêtements, livres, ustensiles de cuisine, nécessaires de couture, instruments de jardinage. C'est d'après leurs réactions quotidiennes au contact de ces objets et de ma personne, soigneusement notées et vérifiées et comparées avec les résultats déjà obtenus auprès de leurs frères ou maris, que j'espère déterminer leurs aptitudes et leur mentalité. (ANOM, Lettre de Cousturier à Sarraut, 6 août 1921)

Dans cette même lettre, Cousturier pense que ces résultats devraient servir de guides « dans la recherche des méthodes d'instruction et d'éducation à l'usage des indigènes ». Afin de mener à bien ce projet, Cousturier précise qu'elle souhaite voyager incognito, afin de ne pas laisser croire « que je suis auprès d'elles un instrument du gouvernement [puisqu'] elles ne pourraient plus croire à ma fraternité pourtant très réelle ». En ce qui concerne les administrateurs, elle demande que son laissez-passer les dégage « de leur responsabilité et en les persuadant que je ne suis pas une excursionniste mondaine, me donnant la liberté d'initiatives personnelles[17] ». Sa stratégie est de s'éloigner autant que

16 Pour ces différentes références, voir : ANOM Fonds ministériels, Missions AOF 1921-1927, MIS 98, Commission des missions, séance du 9 août 1921.

17 La lettre est envoyée de Fréjus le 6 août 1921. La séance du comité a lieu le 9 août. Il est probable qu'elle soit arrivée au ministère après cette séance, mais avant que Sarraut griffonne son soutien en bas du document.

possible de l'appareil administratif colonial, méfiance sans doute née des informations recueillies auprès de ses amis tirailleurs.

RAPPORT DE MISSION

Cousturier fonde son rapport sur ses multiples rencontres avec des femmes en AOF, mais avant d'en terminer la rédaction, elle prend soin de vérifier ses constatations auprès des étudiants africains de l'École Normale d'Aix (de Lanfranchi, 2008, p. 111)[18]. Elle note tout d'abord son étonnement « du parfait accueil dont j'ai été l'objet de la part des femmes indigènes », et précise que les Africaines rencontrées possèdent « les facultés qui caractérisent celles des femmes de notre continent » et qu'elles ont « une mémoire et une faculté d'assimilation égales à celles de leurs compagnons et une curiosité souvent supérieures » (Cousturier, 2003, vol. 2, p. 156-157). Elle souligne que la pénibilité du travail constant des femmes est « responsable [..] de l'impuissance de la puériculture » (*ibid.*, p. 156). Elle précise qu'aucun programme de méthodes d'instruction et d'éducation des femmes ne pourra être mis en place, « la volonté des maris étant de perpétuer l'ignorance complète de celles-ci [qui vivent dans] un état continuel de crainte » (*ibid.*, p. 161) et qui sont victimes dès leur jeune âge de « la dot qui constitue un achat déguisé » (*ibid.*, p. 158), ce qu'explicite son rapport de mission :

> Le grave inconvénient de ces enchères est que les parents des filles, quand ils sont pauvres, les cèdent dès l'enfance aux vieillards plus offrants, absolument comme des marchandises. De cette manière de capitaliser des notables nègres, les conséquences sont, pour les femmes, l'obligation à l'obéissance passive et au travail qui rapproche leur condition de celles de captives. (« Rapport de mission », cité par de Lanfranchi, 2008, p. 176)

Si la polygamie avait autrefois un sens, écrit-elle, en 1921 ce sens a été détourné par des pratiques qui « encouragent l'accumulation d'épouses ainsi que la brutalité de leur maître-époux polygame » pour lequel elles

18 Peu rompue à ce genre de travail, elle écrit à Paul Signac : « […] je travaille honnêtement à mon rapport, combien de pages faut-il lui donner ? » (de Lanfranchi, 2008, p. 108).

travaillent « par peur des coups ». D'ordinaire battues et exploitées, les femmes sont non seulement malheureuses, mais vivent des grossesses difficiles, ce qui « nuit aussi à la santé de leurs bébés venus souvent avant terme ou auxquels elles ne donnent qu'un lait insuffisant » (de Lanfranchi, 2008, p. 176). Elle affirme que les femmes : « forment [...] une société de servantes prêtes à devenir des "prolétaires révoltées"[19] » (Cousturier, 2003, vol. 2, p. 160-161). La polygamie, source de rivalités constantes d'intérêt et de sentiments entre les épouses, produit « des luttes haineuses perturbatrices de l'ordre familial ». Elle s'exclame : « Que de divorces ! Dans les justices indigènes on ne juge qu'affaires entre femmes et maris. » (de Lanfranchi, 2008, p. 117)

Le rapport note aussi que la femme est en outre victime de maintes superstitions qui l'empêchent d'exercer une influence bénéfique sur la formation physique et morale de ses enfants. C'est un obstacle majeur à l'implantation de pratiques sanitaires et médicales : « l'assistance médicale aux indigènes ne peut donner que de médiocres résultats », surtout en ce qui concerne la petite enfance, tant que subsisteront ces croyances. Elle ajoute que les enfants peuvent être « maltraités, exploités ou littéralement abandonnés » vu la pratique de les envoyer vivre chez un oncle ou une tante éloignée (Cousturier, 2003, vol. 2, p. 163).

Elle condamne les « institutions patriarcales qui régissent les indigènes », empêchant la population de l'AOF de bénéficier du potentiel de bien qui pourrait découler de la colonisation. Elle n'accuse pas que les pratiques et traditions qui asservissent la femme aux mains des « exploiteurs indigènes », mais aussi les fonctionnaires coloniaux « soucieux de leur repos [qui se font] les complices de la brutalité » de ces derniers (*ibid.*, p. 159-161). Elle plaide contre toutes les pratiques qui assurent la domination du corps de la femme, accusant les administrateurs de maintenir des institutions qui dégradent la vie de la femme et de la famille :

> Quand les fonctionnaires français des colonies réclament le maintien des coutumes locales au nom des indigènes, c'est au nom du petit nombre des indigènes à qui elles profitent, grâce à leur altération récente ; c'est au nom des conservateurs qui sont les notables, les chefs de province, de village,

19 En 2004, ce potentiel motive le dernier film d'Ousmane Sembène, *Moolade*, qui met en scène la tyrannie des époux, problème qui est toujours au cœur de la situation difficile des femmes.

> les interprètes, car ce sont eux seuls qui se font entendre ; ce sont eux dont l'égoïsme, le goût des triomphes immédiats ont des conséquences graves sur la vie familiale que j'ai mission d'étudier. (de Lanfranchi, 2008, p. 177)

Elle termine son rapport en dénonçant la colonisation qui, dit-elle, perpétue la soumission des Africaines et des Africains : « Ils ne peuvent satisfaire ni leurs aspirations, ni les exigences de la métropole et ils éprouvent, moralement surtout, des préjudices énormes. » (*ibid.*, p. 179) Liant la situation de la femme à l'exploitation coloniale et au paiement de l'impôt, elle écrit : « si la masse indigène s'enrichissait, les filles ne seraient plus vendues en bas âge et elles fréquenteraient l'école », mais la colonisation a rendu l'Afrique « favorable aux trafiquants » qui drainent l'Afrique de ses produits au bénéfice de la métropole puisque « les blancs [...] emportent leurs capitaux amassés pour les dépenser dans leur métropole [...] » ; les ports et autres centres commerciaux créés en AOF « aspirent la sève indigène mais ne la refoulent pas [...] tels une blessure ouverte de laquelle la vie s'échappe à jamais » (Cousturier, 2003, vol. 2, p. 168-170).

Albert Sarraut envoie le rapport de Cousturier au gouverneur général de l'AOF, précisant : « J'appelle tout spécialement votre attention sur le remarquable travail de Mme COUSTURIER qui mérite une lecture et un examen attentifs. » (ANOM, lettre du 21 novembre 1923) Assez curieusement ces lignes ont été biffées à la main. Mais le plus curieux est que le rapport lui-même est resté jusqu'ici introuvable dans les archives coloniales, alors que l'évaluation envoyée de Dakar à Sarraut s'y trouve. Celle-ci traduit la gêne de Dakar devant les conclusions de Cousturier : « son étude [...] constitue la condamnation la plus sévère de l'effort accompli par la France en A.O.F. » (Cousturier, 2003, vol. 2, Annexe, p. 173). La Direction des Affaires Politiques et Administratives du gouvernement général de l'AOF explique à Monsieur le Ministre des Colonies :

> [Ses] conclusions d'ordre politique et économique ne sont que l'expression d'une théorie personnelle qu'il serait déplorable de répandre dans la métropole et de laisser s'accréditer par les indigènes de nos colonies [...] on ne saurait, certes, reprocher à notre programme d'action coloniale de s'attarder à d'anciennes formules [...] il convient d'allier la générosité traditionnelle de la France et le réalisme d'une politique indigène basée sur la haute moralité de nos doctrines de colonisation. (Cousturier, 2003, vol. 2, Annexe, p. 178-179[20])

20 Cette réaction officielle au rapport de Lucie Cousturier est formulée dans une lettre inédite de la Direction des Affaires Politiques et Administratives du gouvernement général

Les responsables de la politique coloniale en Afrique peuvent difficilement admettre qu'il y ait un lien entre la dure réalité de la condition féminine en AOF et la colonisation. Mais pour Cousturier ce lien est clair : la colonisation repose sur le travail des femmes africaines réduites « au rôle de servantes agricoles » grâce à l'enrichissement de ses collaborateurs indigènes, « auxiliaires de notre administration », ce qui favorise l'accumulation d'épouses (Cousturier, 2003, vol. 2, p. 158). Elle accuse les administrateurs coloniaux de fermer les yeux devant les fêtes ruineuses et les dons que peuvent maintenant se permettre leurs auxiliaires « pour soutenir leur rôle [auprès des] parasites tels que les griots, les prêtres et les féticheurs qui font leur réputation », au détriment de leurs épouses et leurs petits (*ibid.*, p. 159[21]).

S'étonnant du silence du ministère des Colonies, Cousturier finit par envoyer une lettre au successeur de Sarraut, exprimant son étonnement que le rapport n'ait eu aucun écho, malgré la réponse de Sarraut, « très bienveillante [mais que dans] les entretiens qu'il m'a accordés, M. Sarraut m'a témoigné de son intention de se réserver mon travail pour l'utiliser au ministère particulièrement » (ANOM, lettre de Cousturier du 19 mai 1924). Comme le note Jean-Marie Volet, l'antimilitarisme connu de Cousturier est en cause, mais aussi sans doute son amitié avec Félix Fénéon et d'autres amis artistes néo-impressionnistes aux convictions politiques liées à l'anarchisme ; cela aurait probablement suffi pour que son rapport soit enterré[22]. Cousturier demande à Sarraut la permission de transmettre son rapport à « quelques Directeurs de revues auxquelles je m'intéresse […] je les autoriserai à consulter ou à publier quelques fragments de mon rapport, si vous ne voyez à cela aucun inconvénient » (ANOM, lettre de Cousturier du 15 mai 1924). C'est par ce biais que le rapport de Cousturier sur la femme africaine a enfin vu la lumière du jour.

---

de l'A.O.F adressée à Monsieur le Ministre des Colonies, Dakar, le 15 mai 1924 (voir : Cousturier, 2003, vol. 2, Annexe, p. 173-179).

21 En 1968, la polygamie et les dépenses ruineuses sont le thème du *Mandat*/*Mandabi*, premier film en couleur d'Ousmane Sembène.

22 J.-M. Volet, art. cité, 2014. L'ami Félix Fénéon est actif dans les milieux anarchistes et a été emprisonné en 1894 pour complicité d'attentat. De même tendance, Paul Signac, chef de l'école pointilliste, ainsi que Léon Werth, faisaient également partie du réseau d'affinités et d'amitiés de Cousturier.

RAPPORT RENDU PUBLIC

À l'automne 1924 le rapport de Cousturier est rendu public par les soins de René Maran, détesté par le lobby colonial depuis la publication de son *Batouala*, Prix Goncourt 1921, dont la préface dénonce la colonisation. Admiratif, il avait correspondu avec Cousturier depuis la publication de son livre *Des inconnus chez moi* : ils se rencontrent trois années plus tard. Le lendemain, Cousturier expédie la lettre au nouveau Ministre, puis autorise Maran à publier le rapport, précipitation qui s'explique par l'état de santé de Cousturier[23]. Un cancer avait arrêté net ses deux projets : un second voyage en Afrique et un roman déjà esquissé qu'elle comptait intituler *Noir et Blanche*, annoncé à son éditeur chez Rieder, Jean-Richard Bloch[24]. Face à sa maladie, la possibilité d'aller au plus vite en faisant publier son rapport dans *Les Continents* par les soins de Maran, éditeur du bihebdomadaire fondé avec le Dahoméen Kojo Tovalou, a dû paraître opportun, car d'autres projets urgents l'attendaient. Il y avait une exposition à monter à Bruxelles, révélant au public ses 175 aquarelles peintes en Afrique, « à la fois des notes de voyage et des œuvres abouties » (de Lanfranchi, 2018, p. 44). Il y avait les jeunes instituteurs noirs de l'AOF que, depuis trois ans elle avait pris sous sa protection[25]. Mais surtout, il fallait assurer la mise en forme des centaines de pages de notes griffonnées à chaque étape dans son carnet de route, tâche de plus en plus ardue au fil de la progression de la maladie. Fin 1924, Bloch note dans son agenda : « je prends le nouveau train électrique de ceinture pour Passy, allant voir Lucie Cousturier, malade. Je remporte [...] le manuscrit de *Mes Inconnus chez eux* que j'ai achevé de mettre au point avec elle. » (BnF, Agenda J.-R. Bloch, 27 janvier 1925) Le premier tome, *Mes Inconnus chez eux* : *Mon amie Fatou, citadine*, sort aux Éditions

23 Maran publie à la première page des *Continents* une lettre ouverte au professeur Alain-Leroy Locke de l'Université Howard (États-Unis), afin de le détromper au sujet du traitement des soldats noirs en France au cours du conflit franco-allemand. Il lui propose de lire *Des inconnus chez moi*, précisant qu'il est « urgent » de le faire traduire en anglais, ce qui à ce jour n'est pas chose faite. Voir : ANOM, SLOTFOM, V 6, 15 mai 1924.

24 Voir : BnF, NAF 2822, J.-R. Bloch, correspondance, lettre de L. Cousturier à J.-R. Bloch, 26 août 1923. Voir aussi : de Lanfranchi, 2008, p. 108.

25 Voir : René Maran, préface de l'édition 1956 de *Mes inconnus chez eux* (cité dans Cousturier, *Mes inconnus chez eux*, vol. 1, 2003, p. XLII).

Rieder quelques semaines avant sa mort. Le deuxième tome, *Mes inconnus chez eux : Mon ami Soumaré, Laptot*, paraît quelques mois après sa disparition. Malgré la mort, Cousturier avait réalisé cet ultime défi : offrir au public les témoignages de son parcours africain, permettant de comprendre, entre autres, comment s'est opérée la transformation de sa position désormais anticolonialiste.

CARNETS DE ROUTE
Devenir anticolonialiste, renverser le regard masculin

En France, l'antimilitarisme de Cousturier s'était accru avec les récits de ses élèves tirailleurs sénégalais. Cependant, comme la plupart de ses compatriotes, elle n'était pas prête à remettre en question le bien-fondé de la colonisation, d'autant plus que la famille Cousturier comptait en son sein un administrateur colonial. Son beau-frère, Paul Cousturier, avait passé vingt années en Afrique de l'Ouest, devenant gouverneur de Guinée en 1891. Or, au fil de son parcours, le doute s'installe chez Lucie Cousturier : témoin oculaire non seulement de la situation difficile de la femme, mais aussi de l'injustice qui frappe tous les colonisés, elle finira par accuser le système même, passant de l'autre côté de l'écran colonial. Au départ, elle se réjouit de pouvoir pratiquer la chasse, par exemple, mais découvre assez rapidement l'envers du mythe de l'abondance de la faune africaine sans cesse proposé aux Français, « visiteurs métropolitains des expositions coloniales […] », ainsi que dans les films : « Je croyais très naïvement qu'à deux ou trois milliers de mètres des cases on n'avait qu'à se mettre à l'affût dans quelque buisson, […] et qu'on voyait apparaître successivement, ainsi qu'en tous les films relatifs à l'Afrique, des vols de pintades, des troupeaux d'antilopes et de phacochères, de buffles même, sinon des éléphants. [Or,] je n'ai jamais aperçu, à un moment quelconque, qu'un animal ou qu'un seul couple, ornement rare et précieux de végétales solitudes. » (Cousturier, 2003, vol. 1, p. 86) De même elle ne retrouve ni la richesse, ni l'abondance agricole qui épate « les visiteurs métropolitains des expositions coloniales [qui] s'imaginent

[…] que tous les produits précieux qui décorent les salles, décorent aussi dans les mêmes proportions la campagne africaine. Je le croyais un peu aussi ; j'ai été déçue. La Guinée et le Soudan ne sont qu'un immense rocher […] qui reste un désert la moitié de l'année. » (*ibid.*, p. 111) Dès son arrivée à Dakar, elle se trouve confrontée aux codes coloniaux : « Je suis vêtue d'un costume tailleur blanc et je porte un casque tel un officier [ce qui suffit pour faire croire que] j'ai dû commander quelque chose. » (*ibid.*, p. 7 et 8) Elle confie que certains « me prennent pour une vaillante exploratrice […] Je ne conquiers rien, je suis plus ou moins conquise. » (*ibid.*, p. 51) Un commerçant refuse-t-il de servir son ancien élève tirailleur Mamady ? Exaspérée, elle quitte sa « robe-sac en batik bleu et bistre [son] casque gris », et note qu'afin d'affronter ce commerçant : « Il va falloir que je m'habille moi-même en blanc, en coloniale. » (*ibid.*, p. 48)

Cousturier découvre qu'un pouvoir intrinsèque et total lui est assigné simplement par la couleur de sa peau, alors qu'en métropole c'est le rang social qui donne un tel pouvoir. Elle s'étonne des identités qu'on lui impose du fait de sa mission, lorsque les notables ou bien des tirailleurs mécontents lui font part de leurs griefs[26]. « À part quelques heures indispensables au sommeil, je ne suis plus jamais seule […] ; ma vie y est représentative, officielle de sept heures du matin à minuit[27]. » (*ibid.*, p. 105) Elle se demande à quoi elle correspond : « Une envoyée de Paris ? Une madame-chef ? […] Certains m'appellent Monsieur-Madame […] j'admire que ces pratiquants [musulmans] d'une religion misogyne viennent consulter une femme. Ils savent faire abstraction du sexe. Je ne suis qu'un Monsieur-Madame. » (*ibid.*, p. 108-109) Faire abstraction du sexe n'est pas si facile pour les administrateurs français, la colonisation étant une affaire d'hommes ; en leur présence, écrit-elle, « je ne suis plus qu'un numéro du catalogue social et cela m'ennuie » (*ibid.*, p. 70). Obligée néanmoins de se rendre chez le gouverneur général de l'AOF, celui-ci s'étonne qu'une mission soit menée par une femme et que, de surcroît, la femme africaine en soit l'objet : « J'ai vu le gouverneur général ; il connait ma mission mais elle l'étonne

26 La situation complexe de ces anciens soldats est mise en scène dans la nouvelle de Birago Diop, « Sarzan » (*Les Contes d'Amadou Koumba*, 1948) où Thiemoko Keita, ancien tirailleur, déclenche une révolution au village avant de sombrer dans la folie.

27 Pour ce qui est des tirailleurs, elle note la dégradation de leur situation depuis leur retour de France : « Ils n'ont rien retrouvé au village natal pour une vie saine » (Cousturier, 2003, vol. 1, p. 133).

toujours. » (*ibid.*, p. 15) Un autre, administrateur à Kindia, l'éclaire sur le rôle de la femme africaine : elle est perçue comme un site de production au service des besoins de la colonisation. L'Afrique étant « une grande dévoratrice d'hommes » à cause de son climat, le déficit humain doit être comblé par la femme. Il précise que l'Africaine « doit rester avant tout une pondeuse d'enfants. Son émancipation serait funeste » (*ibid.*, p. 70). Pourtant, après avoir rencontré bien des anciennes maîtresses de colons, Cousturier relève la contradiction entre les paroles et le comportement des administrateurs, notant, avec une pointe de malice, que ce sont souvent eux, « grands amateurs de femmes noires », qui exploitent le corps des Africaines *(ibid.*, vol. 2, p. 145).

TROUVER LES PIÈCES À CONVICTION[28]

En mission, Cousturier se sert de l'approche qui lui avait permis de traverser l'écran raciste qui occultait ses « inconnus » africains à Fréjus. Autant que possible, elle cherche à observer « avec un œil [...] innocent [...] tout en restant consciente que [...] cette innocence est très difficile à sauvegarder » (*ibid.*, vol. 1, p. 53). « Les habitudes de notre œil installent vite dans la pensée, à notre insu, le canon de l'homme normal. » (*ibid.*, p. 48) Avec son intelligence, sa ténacité et son œil comparatiste, elle cherche à éviter l'exotisme et le genre d'exagérations qui sont souvent le propre des voyageurs blancs[29]. Ainsi ironise-t-elle, après avoir vu un crocodile dans le Niger : « Puis-je dire que j'ai vu un crocodile du Niger ? Sans doute, mais j'ai tellement mieux vu ceux du Jardin des Plantes ! » (*ibid.*, p. 132) De même, se méfiant des spécialistes, elle établit des analogies entre les pratiques africaines et celles des Français :

> Les coloniaux ethnographes nous montrent les rites de la circoncision, tous les rites des sociétés nègres en nous disant : voici des nègres, voyez et touchez et

28 Au terme de son parcours, Cousturier note qu'elle repart son « dossier bourré de pièces à conviction » (Cousturier, 2003, vol. 2, p. 132).

29 Little note que chez elle, il s'agit du « jeu naturel d'une sensualité qui se colle aux êtres et aux choses, en même temps que l'esprit les définit » (Cousturier, 2003, vol. 1, « Introduction », p. XXI).

> reconnaissez que ce ne sont pas là des hommes [...] les rites de la circoncision et ceux de la communion catholique sont fort beaux. Ils sont [...] crées pour domestiquer les petits des hommes. (*ibid.*, vol. 2, p. 63)

Dès son arrivée en AOF, elle s'installe dans une famille wolof, partageant leurs occupations ; plus tard des familles Soussou l'accueillent[30]. Préférant ne pas être annoncée dans les villages, elle reste aussi discrète que possible, s'installant le plus souvent au sein des quartiers indigènes, explorant « solitairement » la campagne environnante, parfois même après la tombée de la nuit (*ibid.*, vol. 1, p. 34, 69 et 123[31]). À Siguiri, sa case se trouve en face de la petite place où les femmes pilent le riz et elle note : « [je suis] bien placée pour me faire une idée de la vie des femmes » (*ibid.*, p. 128). S'installer pour peindre lui sert parfois aussi de prétexte pour étudier les individus et la vie des villages[32]. Cependant la langue pose un problème, sauf chez les anciennes maîtresses de Français qui la recherchent volontiers. Le plus souvent un de ses anciens élèves tirailleurs lui sert d'interprète, mais elle se repose surtout sur sa propre capacité d'artiste entraînée à observer minutieusement son environnement. Ses cours de couture attirent chez elle de nombreuses femmes, toutes accompagnées de leurs enfants, lui offrant bien des occasions pour les observer. Elle note les avantages de « la hotte maternelle » qui permet le travail des mères sans gêner la sécurité des bébés qui « ne crient pas comme chez nous [...] ils observent, rêvassent ou dorment [...] jamais spectacles eux-mêmes » (*ibid.*, p. 90).

Le travail des femmes est sans répit, que ce soit à l'extérieur – travaux des champs, corvées d'eau, de bois, et de blanchissage – ou au village – préparation du mil et des repas : la femme ne s'arrête que pour donner naissance. Accouchée, elle échappe de justesse à la mort, aux mains de « vieilles approvisionnées de couteaux, d'eau des marigots et de terre glaise avec quoi elles tranchent, lavent et pansent les chairs » (*ibid.*, vol. 2, p. 104). La petite fille est initiée au travail car : « aucune enfant ne parle ni ne s'amuse », toutes travaillent « dès qu'elles savent se tenir

30 Voir : Cousturier, 2003, vol. 1, p. 10-15 et vol. 2, p. 156.

31 Elle fuit ses compatriotes car elle s'ennuie en leur compagnie qui l'enfonce « dans le confortable d'un concept familier, comme dans de l'ouate [...] comme en France [utilisant] les mêmes exclamations, [abordant] les mêmes sujets [et dégustant] les mêmes mets » (Cousturier, *Mes inconnus chez eux*, vol. 1, p. 73-74).

32 Voir : *ibid.*, vol. 1, p. 68 et vol. 2, p. 13, 45, et 71.

debout » (*ibid.*, p. 124). Cependant si leur village est doté d'une école, les petites échappent à cette règle : Cousturier découvre des petites de six ou sept ans « qui parlent déjà bien le français » (*ibid.*, p. 124 et 66). Lorsqu'elle devient adolescente, « la société [...] va [...] par l'excision [...] prétendre créer des [...] femmes, chasser l'esprit de l'enfance [...] pour en fabriquer des moutons. [...] car on les a aveuglées au préalable en leur inspirant l'envie d'être stoïques » (*ibid.*, vol. 1, p. 140[33]). Pour ce qui est du mariage, elle remarque que « les filles, jusqu'aux plus petites, sont déjà fiancées à d'habiles vieillards, et que devenues femmes, elles cherchent à s'en séparer soit momentanément en rentrant chez leurs parents, soit définitivement en divorçant ; d'autres, léguées au frère de leur mari à la mort de celui-ci, ne peuvent s'extraire du lévirat obligatoire qu'au prix de la perte de leurs enfants (*ibid.*, p. 135[34]). Il n'y a que les vieilles qu'on vénère, sans doute, précise-t-elle, grâce à « leurs victoires sociales : le travail et l'enfantement » (*ibid.*, vol. 2, p. 77). Si elle est fascinée par l'art extraordinaire des « danseuses étoiles » de tous les âges, aux formules chorégraphiques disciplinées, sans rapport avec les déchaînements « de vie animale » qu'on lui avait décrits, elle ne voit guère de solution à la guerre des sexes, « plaie sociale [...] entretenue par les dirigeants » et qui se termine bien souvent devant les tribunaux (*ibid.*, p. 84 et 117[35]). Cousturier précise que « le couple est un objet nouveau ici » et qu'en général « les femmes ne sont pas les compagnes des hommes », puisque, comme ces derniers, elles appartiennent à des sociétés distinctes, « [avec] leurs tams-tams [et] leurs sociétés secrètes » (*ibid.*, p. 84). Elle accuse à la fois la colonisation et les chefs locaux d'avoir rendu la polygamie une « forme ingénieuse de servage », un homme pouvant asservir cinquante, parfois même cent femmes[36].

---

33 Dans *Les Soleils des indépendances* (1968) d'Ahmadou Kourouma, Salimata, l'épouse du personnage principal, reste traumatisée par son excision. Ce sujet est aussi au cœur du film d'Ousmane Sembene, *Moolade* (2004).

34 Dans *Tante Bella* (1959) le Camerounais Joseph Owono crée une intrigue autour de l'enfant Bella pour illustrer la barbarie de la pratique dotale, ce qui est aussi le sujet de *Perpétue* (1974) de Mongo Beti. Le film *Finzan* de Cheik Oumar Sissoko (1989) met en scène la lutte de Nanyuma contre le lévirat qui lui impose un beau-frère. Dans *Mission terminée* (1957) de Mongo Beti la mission dont il s'agit est de ramener une épouse au bercail.

35 La difficulté que rencontre un couple moderne est au cœur du roman de la Camerounaise Thérèse Kuoh-Moukoury, *Rencontres essentielles* (1969), thème repris dix ans plus tard par Mariama Bâ dans *Une si longue lettre*.

36 La grande polygamie est au cœur du roman de Mongo Beti, *Le Roi miraculé* (1958).

LA MACHINE COLONIALE ET L'AMOUR

De sa barque sur le Niger, actionnée par des pagayeurs, ou bien du haut de son hamac planté sur les épaules de ses porteurs, Cousturier voit, personnifiée, la magnifique machine coloniale, « machine qu'on est venu de si loin actionner, machine à rendre l'impôt, les matières premières et les soldats, [...] et que ses moteurs, les chefs, les représentants, les interprètes, les anciens tirailleurs [...] cassent ou abandonnent » (*ibid.*, p. 75). Contrastant avec sa critique acerbe de la colonisation, Cousturier est transformée par l'Afrique. Sa traversée de l'écran colonial aboutit à une auto-construction d'un moi alternatif : « chavirée » et « grisée » par les couleurs de la nature environnante, ses « sens et [...son] œil » se trouvent dans des « tourbillons de joie » (*ibid.*, vol. 2, p. 116). Séduite au début de sa tournée, elle s'exclame : « Je vivrais bien là dix ans ! » (*ibid.*, vol. 1, p. 68) Au terme de sa vie, elle écrit : « Je cherche ici [...] l'emplacement de ma demeure possible », convaincue qu'elle est d'avoir trouvé au sud de la Guinée une société encore intacte, loin de l'Islam et du Christianisme qu'elle considère des religions d'importation :

> Que tous ces êtres sont des esclaves[37], ma raison le sait ; mon œil l'ignore, car ils ont l'air de rois, ils sont magnifiques. Qu'est-ce qui m'y attache donc [...] ? C'est leur « art de vivre d'une harmonie parfaite » au cœur d'une nature extraordinaire : c'est la plus fine lumière que j'aie encore vue, il n'y a rien à faire contre la beauté [...] contre l'amour qu'elle inspire. (*ibid.*, vol. 2, p. 89)

L'amour inspire l'avenir qu'entrevoit Cousturier. Un soir, admirative devant un spectacle de mime, elle se met à rêver d'un futur théâtre « où toutes les couleurs de peau naturelles ou artificielles seraient au répertoire : du noir au blanc en passant par le rouge et le vert, le bleu et le jaune » (*ibid.*, vol. 1, p. 139). Révolutionnaire aussi est le rôle de l'amour qu'elle envisage dans une future littérature africaine, imaginant qu'il tiendrait la clé des « deux sociétés féminines et masculines [qui]

37 Ils sont « esclaves » de croyances traditionnelles. Cousturier accuse l'Islam d'avoir supprimé ailleurs la véritable culture africaine : « l'art et la vie nègres dans leur pure essence sont déjà perdus partout où l'islamisme a pu s'installer [...] Je n'ai rien à dire contre l'islamisme en tant que religion ; c'est un poison qui en vaut un autre », (Cousturier, 2003, vol. 2, p. 25). Elle n'est pas dupe non plus de l'obscurantisme des croyances traditionnelles.

se touchent, mais comme l'huile et l'eau, sans se mélanger. Peut-être en est-il ici comme chez nous, qui réagissent vers la liberté et l'amour en des modes inconnus de nous. Seuls des écrivains indigènes nous le diront » (*ibid.*, vol. 2, p. 47).

Comme le soulignent les chapitres de ce volume, ce sont les écrivaines africaines qui nous le disent aujourd'hui. Cousturier l'avait-elle pressenti ?

Eloise A. Brière
State University of New York,
Albany

BIBLIOGRAPHIE

ANOM (Archives nationales d'outre-mer), fonds ministériels, missions AOF 1921-1927, MIS 98.

ANOM (Archives nationales d'outre-mer), SLOTFOM (Service de liaison avec les originaires des territoires français d'outre-mer), V 6, 15 mai 1924.

BÂ, Mariama, *Une si longue lettre*, NEA, Abidjan, 1979.

Barthelemy, Pascale, *Africaines et diplômées à l'époque coloniale 1918-1957*, Rennes, PUR, 2010.

Barthelemy, Pascale, Capdevila, Luc, Zancarini-Fournel, Michelle, « Femmes, genre et colonisations », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, nº 33, 2011 : « https://www.jstor.org/stable/44405970?seq=1 (consulté le 05/11/2020) ».

Beti, Mongo, *Mission terminée*, Paris, Le Livre de poche, 1985 [1957].

Beti, Mongo, *Le Roi miraculé*, Paris, Buchet-Chastel, 1958.

Beti, Mongo, *Perpétue et l'habitude du malheur*, Paris, Buchet-Chastel, 1974.

BnF (Bibliothèque nationale de France), NAF 2822, J.-R. Bloch, Correspondance.

BnF (Bibliothèque nationale de France), NAF 2822, J.-R. Bloch, Agendas.

Bondaz, Julien, « Le catéchisme et la machine à coudre. Cartes postales missionnaires et travail féminin en Afrique de l'Ouest (1920-1940) », *Images du travail, travail des images*, 6-7, 2019 : « http://journals.openedition.org/itti/688 (consulté le 10/09/2020) ».

Cousturier, Lucie, *Des inconnus chez moi*, Paris, L'Harmattan, 2001 [1920].

Cousturier, Lucie, *Mes inconnus chez eux*, I : *Mon amie Fatou, citadine*, II : *Mon ami Soumaré, Laptot*, Paris, L'Harmattan, vol. 1 et 2, 2003 [1925].

Dewitte, Philippe, *Les Mouvements nègres en France 1919-1939*, Paris, L'Harmattan, 1985.

Diop, Birago, *Les Contes d'Amadou Koumba*, Paris, Fasquelle, 1947.

Goerg, Odile, « Femmes africaines et pratique historique en France », *Politique africaine*, nº 72, 1998, p. 130-144 : « http://www.politique-africaine.com/numeros/pdf/072130.pdf (consulté le 19/09/2020) ».

Kourouma, Ahmadou, *Les Soleils des indépendances*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1968.

Kuoh-Moukouri, Thérèse, *Rencontres essentielles*, Paris, Imprimerie Edgar, l969.

Lanfranchi, Adèle de, *Lucie Cousturier, 1876-1925*, Saint Martin du Vivier, éd. chez l'auteur, 2008.

Lanfranchi, Adèle de, *Lucie Cousturier artiste néo-impressionniste (1876-1925)*, Musée de Vernon, 2018.

Little, Roger, « Lucie Cousturier : le regard de l'artiste devant ses "inconnus" »,

Lucie Cousturier, les tirailleurs sénégalais et la question coloniale, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 67-82.

Miller, Christopher, *Blank Darkness Africanist Discourse in French?*, Chicago, University of Chicago Press, 1985.

Mudimbe, Valentin Y., *The Invention of Africa, Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, IU Press, 1988.

Owono Joseph, *Tante Bella*, Yaoundé, Librairie au Messager, 1959.

Rodet, Marie, « C'est le regard qui fait l'histoire : comment utiliser les archives coloniales qui nous renseignent malgré elles sur l'histoire des femmes africaines (archives) », *Terrains et travaux*, nº 10, 2006, p. 18-35.

Sarraut, Albert, *La Mise en valeur des colonies françaises*, Paris, Payot, 1923.

Saar, Fatou, « Féminismes en Afrique occidentale ? Prise de conscience et luttes politiques et sociales », *Vents d'Est, vents d'Ouest : Mouvements de femmes et féminismes*, Genève, Graduate Institute Publications, 2009.

Seillan, Jean-Marie, « Le Roman d'aventures coloniales africain (1863-1914) : ébauche de typologie », *Littératures et colonies*, dir. Jean-François Durand et Jean Sévry, Paris-Pondicherry, Kailash, coll. « Les Cahiers de la SIELEC », nº 1, 2003, p. 102-123.

Sembene, Ousmane, *Mooladé*, film, 2004.

Sembene, Ousmane, *Le Mandat/Mandabi*, film, 1968.

Sissoko, Cheikh Oumar, *Finzan*, film, 1989.

Volet, Jean-Marie, « Lucie Cousturier et les "Tirailleurs Sénégalais" de la Grande Guerre : histoire d'une rencontre », *Essays in French Literature and Culture*, nº 51, 2014, p. 37-55.

ADAME BA KONARÉ, UNE HISTORIENNE ET LA QUESTION DU POUVOIR

Historienne, longtemps enseignante-chercheure à l'ENSup[1] de Bamako (de 1976 à 1992), Adame Ba Konaré a été « Première Dame » du Mali durant les dix ans de présidence (1992-2002) de son époux Alpha Oumar Konaré. Elle a ainsi côtoyé – en une position seconde et oblique que chaque sujet qui l'occupe est pratiquement conduit à inventer – le pouvoir politique sur les plans national et international. Cela lui en a conféré une expérience tout à la fois substantielle et ambiguë dont elle a tiré un essai ambitieux, *L'Os de la parole. Cosmologie du pouvoir*, paru en 2000. Dans cet ouvrage, elle sollicitait cette double expérience pour proposer une théorie du pouvoir comme réplique de l'ordonnancement cosmique. Quelques années plus tard, elle a également été à l'initiative d'un ouvrage collectif issu de son appel à la communauté des historiens, qu'elle a dirigé en réponse au « discours de Dakar[2] » : *Petit Précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy*.

Comme elle le rappelle elle-même dans *L'Os de la parole*, c'est en réalité dès ses premiers travaux d'historienne consacrés à des figures de héros fondateurs d'empire[3] qu'elle s'était intéressée à la question du pouvoir. Elle a ensuite problématisé cette dernière en lui forgeant une expressivité singulière entre d'un côté histoire et littérature, histoire érudite et

1 Abréviation usuelle au Mali pour l'École Normale Supérieure de Bamako, qui dès avant la création de l'Université du Mali en 1996 formait les professeurs de lycée et formateurs de formateurs, en quatre ans après le baccalauréat et avec un diplôme de sortie équivalant à la Maîtrise (actuel Master 1) dans les universités françaises.

2 En juillet 2007 à l'Université Cheikh Anta Diop de Dakar, le président français Nicolas Sarkozy prononce un discours censément adressé à la jeunesse africaine au cours duquel il proclame, entre autres, que « l'homme africain n'est pas assez entré dans l'histoire ». L'essentiel de la rédaction de ce discours a été attribué à son conseiller Henri Guaino. *Le Petit Précis* paraît en 2008.

3 Voir : Adame Ba Konaré, *Sonni Ali Ber*, Niamey, Institut de recherches en sciences humaines, 1977 ; Adame Ba Konaré, *Sunjata, fondateur de l'empire du Mali*, Abidjan, NEA, 1983.

populaire, sources écrites et orales, et de l'autre postures d'historienne, de destinataire du récit théâtralisé des griots ou d'auteure : notamment en 1987 dans *L'Épopée de Segu*, sous-titrée *Da Monzon : Un pouvoir guerrier*, et en 2018 dans *Le Griot m'a raconté… Ferdinand Duranton, le prince français du Khasso (1797-1838)*, d'où émerge avec éclat la figure de la princesse peule Sadioba. Ainsi, de l'exercice le plus souvent subtil de leur puissance d'agir, elle ne détache pas les figures de femmes qu'elle dépeint, déployées dans l'espace de son *Dictionnaire des femmes célèbres du Mali* (1993) et de même à travers son exploration de la tradition du *wusulan*, « revendiqu[é par] le mouvement néo-féministe, attaché à la valorisation de tout savoir féminin » (Ba Konaré, 2001, 4e de couverture) comme encore dans son roman, seule œuvre pleinement de fiction qu'on lui connaisse à ce jour, *Quand l'ail se frotte à l'encens* (2006).

Nous postulerons ici que c'est non seulement parce qu'il s'inscrit en une zone de pliure des savoirs, mais encore parce qu'il s'assume comme féminin que le sujet de l'écriture a recours à cet alliage foncièrement instable de genres de discours et de registres. Être femme dans des sociétés promouvant sans ambages la suprématie du masculin, notamment pour ce qui est de la constitution et la transmission de certains savoirs, oblige à composer sans cesse, et plus encore lorsqu'il s'agit de produire et mettre en circulation un savoir ayant trait au pouvoir politique et à son exercice. Se frayer sa voie dans des configurations largement inusitées conduit alors à rechercher et produire des accords inédits, dans une quête continue d'harmonies mais aussi d'actives dissonances. Dans un tel contexte, l'écriture d'Adame Ba Konaré allie savoirs issus de la tradition griotique et constitués à partir de sources écrites, certes en conjoignant des sources longtemps opposées par le discours colonial (qui pouvait assimiler les premières à de simples légendes), mais aussi afin de produire des associations nouvelles entre positivité occidentale et savoirs vernaculaires. Cet alliage expérimental ouvrirait alors la voie à une reconnaissance des visions du monde ouest-africaines plurielles et nuancées fondant ces savoirs tout en étant alimentées par eux.

L'exercice n'est pas aisé. Il s'avère même d'autant plus délicat que les discours que l'écriture entrecroise s'avèrent généralement porteurs de valeurs et d'intérêts antagonistes. Les textes les mettent en scène au sein de sociétés cloisonnées par un système de castes exposé par le récit, et réservant un exercice très réglé de la parole à la catégorie sociale

génériquement désignée comme celle des griots. Dès lors, le clair-obscur où se maintient la régie des instances énonciatives participe de cette stratégie composite, promouvant *de facto* une forme de puissance alternative à l'exercice rugueux du pouvoir.

« TIRER LES HÉROS DE LEUR SOMMEIL »

HISTOIRE SAVANTE ET IMPRÉGNATION TRADITIONNELLE

Le projet de l'historienne s'est constitué à l'interface d'une formation académique classique en Europe et de sources marquées par un déséquilibre quantitatif en défaveur de l'écrit. Mais ce n'est pas ce déséquilibre qui l'explique. Déjà sensible au travers des deux premiers ouvrages consacrés respectivement à Sunjata Keita, fondateur de l'empire du Mali, et Sonni Ali Ber, héros légendaire de l'empire *songhaï*, ce projet se nourrit d'une idée-force, énoncée en avant-propos de l'ouvrage consacré à Da Monzon, monarque *bamanan* du XVIII^e^ siècle : « S'il existe une discipline qui se reconstruit en fonction du présent c'est bien l'Histoire. » (Ba Konaré, 1987, p. 15) Le récit historique intègre ainsi fortement une dimension située, il opère dans le champ du présent. Demeurée hautement consciente de son ancrage situationnel, l'énonciation historique emprunte à celle des griots non tant par effet esthétique ou d'archaïsme que parce qu'elle se préoccupe des conditions de sa réception : « entre le passé et le présent, il n'y a pas de rupture » (*ibid.*, p. 21), ce que rendent sensible les sollicitations et prises à partie, grâce à des proverbes ou de l'humour, des gens de la parole envers leur public. Cela conduit à conjoindre, sans dommageable confusion pour autant, le fonds mythique et légendaire qui persiste à habiter « l'histoire traditionnelle malienne » (Ba Konaré, 1987, p. 20), fait des griots traditionnistes, et la critique analytique du matériau historique relevant de la démarche scientifique. Il ne s'agit donc pas de se contenter de reprendre l'association un peu facile selon laquelle, dans les sociétés contemporaines, les historiens endosseraient des fonctions autrefois assumées par les gens de la parole. Mais bien d'estimer que le travail de l'historienne ou de l'historien s'exerce au présent et pour le présent, revêtant le pouvoir d'un « avertissement » adressé aux puissants naguère assumé par les griots.

Conduisant ce projet à travers une grande variété d'écrits et interventions, Adame Ba Konaré assume un double héritage : elle s'affirme héritière de l'historiographie européenne, c'est-à-dire coloniale, tout en reconnaissant également son imprégnation par une conception de l'histoire conforme à ce qu'elle dénomme tradition du Mali. Dès lors il va s'agir de combiner les exigences des deux voies : l'écriture historienne, se préoccupant continument de ses destinataires, poursuit sa tâche objectivante tout en cherchant à s'affranchir d'une sécheresse d'expression concomitante. Elle revendique ainsi des effets propres à l'énonciation épique : amplification, intensité dramatique, effets comiques, « beau parler » (*ibid.*), non tant, même si cette dimension existe, par imitation des griots voire hommage à ces derniers, « dépositaires de l'histoire non officielle » (*ibid.*, p. 19), que par nécessité de forger une histoire vernaculaire à même de parler, au-delà des cercles savants familiers d'une historiographie classique, à un public contemporain.

DES FIGURES LÉGENDAIRES AUX HÉROÏNES DE L'HISTOIRE IMMÉDIATE

Cantonnées à leurs rôles sociaux et fonctions narratives traditionnelles dans les premières publications, les femmes vont prendre une place de plus en plus significative dans les travaux de l'historienne, que ces derniers soient d'érudition ou qu'ils s'approchent à divers degrés de l'écriture de fiction. Un moment historique relevant de l'histoire récente – à l'occasion duquel le couple Konaré aura joué un rôle crucial – constitue un tournant, actualisé à travers deux ouvrages de formes très différentes : le *Dictionnaire des femmes célèbres du Mali* et le roman *Quand l'ail se frotte à l'encens*. Il s'agit du tournant de 1991, à savoir la « révolution démocratique malienne » (Ba Konaré, 2006, 4e de couverture) ainsi qu'elle est dénommée dans le roman. C'est également à la suite de cette mutation historique majeure que l'auteure se sent « interpellée » au triple titre « d'intellectuelle, d'historienne et de femme » afin de « mettre un grand coup du côté des femmes » (Ba Konaré, 1993, p. 7) grâce à un dictionnaire biographique.

Ce dictionnaire couvre un empan chronologique qui va « des temps mythico-légendaires au 26 mars 1991 », comme le précise la seconde partie du titre du volume. Il s'ouvre sur une « page spéciale » consacrée aux victimes de mars 1991, des femmes ayant participé aux marches de

protestation lors du soulèvement démocratique et qui ont péri victimes des exactions des forces de l'ordre. Ce chapitre comprend les portraits photographiques de ces femmes courageuses. Chaque notice, outre leurs noms et quelques renseignements quant à leurs liens familiaux, leur profession etc., comporte un récit au passé simple[4] des circonstances dans lesquelles elles ont perdu la vie. Le chapitre suivant plonge quant à lui dans les temps mythiques pour présenter des figures relevant de mythologies plurielles : diablesse ou prêtresse soninké, déesse du fleuve chez les Songhoy, ou encore *Musokoroni Kuntyé*, l'« avatar féminin de Penba, le dieu du désordre et de la déviation chez les *Bamanan* » (*ibid.*, p. 99), dont l'histoire est associée à celle d'un arbre d'une grande importance dans le biotope ségovien et dont on reparlera plus loin. Le dictionnaire poursuit en présentant sorcières et géomancienes légendaires, amazones, puis femmes pionnières à divers titres avant d'en venir finalement aux femmes célèbres actuelles de la diaspora, entrepreneures, artistes ou encore sportives.

Quant au roman, il multiplie, dans une démarche que d'aucuns décriraient comme intersectionnelle, les coups de sonde, à travers de forts personnages féminins, dans deux mondes sociaux, celui « de l'encens », des « élégantes parées de luxe », et celui « de l'ail » où des miséreux tentent d'assurer leur survie. Certes, l'histoire sociale croise ici la « grande histoire » (Ba Konaré, 2006, 4e de couverture) nationale à travers un moment paradigmatique du contemporain. Mais les contradictions dont la société malienne s'avère pétrie sont quant à elles portées par des personnages féminins dont la fiction fait d'authentiques actrices de l'histoire à ses différentes échelles.

PENSER LE POUVOIR, DÉLIER LA PUISSANCE

La conjonction d'un intérêt pour ces héroïnes anonymes du quotidien et de la narration d'un moment historique de mise à bas d'un pouvoir non démocratique amène à différentes représentations des manifestations de ce pouvoir et de la confrontation à ce dernier. Il conduit aussi

4 Temps de l'énonciation historique détachée du présent, du « monde raconté » différant du « monde commenté » selon la terminologie de Weinrich, 1973.

à la formulation d'une théorie qui puisse en rendre compte depuis une perspective située. Celle-ci forme le fil conducteur de l'ensemble de l'entreprise historiographique que l'auteure entend tirer, dans *L'Os de la parole*, « d'une convergence de faisceaux lumineux » (Ba Konaré, 2000, p. 34). Cet intérêt se formule cependant précédemment à travers le *fanga* de *Segu* (Ségou), type de pouvoir dominateur qui fait l'objet de l'essai historique de 1987. Dans son avant-propos, l'historienne cite l'anthropologue Jean Bazin[5] :

> Segu n'apparaît que comme « l'exercice d'une domination à partir d'un certain lieu, l'espace, le temps, les discours spécifiques engendrés par la pratique de cette domination ». Ce qui importe dans la narration de l'histoire de *Faama* Da, c'est, à notre avis, au-delà des faits, cette réalité non moins importante, qui est celle des représentations mentales, des sensibilités, la philosophie afférente à un type de pouvoir dont Da est l'émanation. (Ba Konaré, 1987, p. 18)

C'est donc d'abord à travers une énergétique que cette théorie du pouvoir, envisagé sur un versant viril, se formule en premier lieu. Puis le frottement de son observation avec le vécu féminin induit des reformulations plus fines.

ÉNERGÉTIQUES DU POUVOIR ET DE LA NARRATION

La préface donnée par le grand aîné Joseph Ki-Zerbo à *L'Épopée de Segu*, significativement intitulée « L'histoire, une lumière, une chaleur, une force », donne la clé de cette énergétique, en réalité double. En effet, comme l'écrit de son côté l'historienne dans son avant-propos, il y a bien d'une part « un type de pouvoir dont Da est l'émanation » et la « philosophie » qui lui est « afférente » (*ibid.*). Mais celle-ci ne se tient ni du côté de ce pouvoir, ni de celui de l'histoire officielle. Elle est, au contraire :

> [...] apanage de la société civile, porteuse, elle, d'un potentiel de contestation insoupçonnée, allant à l'encontre de l'idéologie des groupes hégémoniques. Da est certes un homme vaillant, mais il incarne un type de pouvoir proscrit, exécré par le peuple. Le fonctionnement de ce pouvoir repose sur d'immondes vices dont Da est l'illustration parfaite. Il est certes intrépide, mais vicieux,

5 Jean Bazin, « La production d'un récit historique », *Cahiers d'études africaines*, vol. 19, nº 73-76, 1979, p. 435-483. On notera que dans le volume où figure l'article de l'anthropologue prend également place un dossier intitulé « Femmes et pouvoir ».

> traître et opportuniste. À la longue, ce genre de pouvoir ne peut qu'entraîner ruine et désolation et le *Faama* lui-même ne peut que finir mal. (*ibid.*, p. 19)

C'est pourquoi la philosophie contestataire du pouvoir s'avère braconnière et buissonnière, circulant à travers ce que l'historienne nomme « histoire non officielle ». L'on ne peut identifier celle-ci à une « tradition orale » qu'on appréhenderait comme un corpus figé et fermé, et il convient de concevoir celle-ci différemment. En effet, la « complicité » (*ibid.*) de l'historienne savante avec la tradition orale va de pair avec une appréhension de cette dernière à l'image d'un tissu mobile et vivant de discours, représentatifs de sensibilités plurielles. Et c'est pourquoi il convient encore d'interposer d'autre part, face à l'énergétique délétère d'un pouvoir tyrannique incarné par Da, l'énergie positive d'une histoire nouvellement conçue, alliant aux « données substantielles [gisant] dans les sites archéologiques, dans la poussière des archives [...], ou dans les listes généalogiques égrenées par un maître des tambours », « la dynamique du verbe » griotique « réussi[ssan]t » la « performance » de la communion d'une collectivité « avec et dans son passé » (Ki-Zerbo, 1987, p. 23).

Le geste consistant à emprunter « une voie originale qui n'est ni l'histoire romancée, ni la tradition orale retranscrite, ni l'histoire érudite des initiés, ni la vulgarisation historique habituelle », retenant « le meilleur des deux sources » (*ibid.*, p. 25) pour nourrir substantiellement la mémoire des Africains de notre temps, relève dès lors de la pure et simple restitution. Le récit historique « servi chaud », comme l'écrit plaisamment l'historien burkinabé en filant une métaphore culinaire, non seulement relit à nouveaux frais les sources, mais aussi interroge autrement ses propres usages. S'intéresser davantage aux représentations spirituelles des acteurs, donner une place prépondérante au dialogue dans le tissu narratif par exemple, autant de gestes de reconception invitant le public à se réapproprier son histoire non sous la forme d'une geste hiératique, mais au contraire comme un espace critique d'interrogations à l'usage du présent.

Le récit hybride le plus récent, retraçant cette fois la geste au demeurant authentique d'un « prince français du Khasso », retravaille à nouveau ces enjeux. Djeli Madi, griot narrateur de cette histoire située au début du XIX^e^ siècle (1797-1838), fait derechef le tableau du pouvoir au sein

d'un réseau énergétique, reprenant l'argument de l'essai *L'Os de la parole* commis au début de ce siècle :

> Le pouvoir a besoin de sacrifices pour naître, se maintenir et se fortifier […]. L'énergie du pouvoir est puissante. L'énergie de l'homme de pouvoir l'est également. Ce sont des gradations de l'énergie cosmique qui gouvernent l'univers. (Ba Konaré, 2018, p. 160)

Le griot n'hésite pas à poursuivre en expliquant les sacrifices humains (qui avaient également fait la réputation macabre de l'empire de Ségou) par la nécessité d'exorciser les maux à travers le versement du sang. Mais c'est pour reconnaître aussitôt que de telles pratiques, dont il vient de restituer l'arrière-fond de représentations, sont bien entendu totalement proscrites aujourd'hui :

> *Hum* ! beaucoup de choses se sont déroulées sur notre terre. Le soleil de nos anciens est révolu. Notre soleil nous appartient. Aujourd'hui, le sacrifice humain est proscrit. Le monde est changement continu, il ne reste pas sur une seule berge. (*ibid.*)

Dans ce récit, Adame Ba Konaré semble ainsi avoir retravaillé certains aspects de la narration dont Joseph Ki-Zerbo lui faisait, à travers sa préface, le léger reproche au sujet de *L'Épopée de Segu*, à savoir des heurts d'idéologies contraires, cahots narratifs et autres ruptures de ton. Ceux-ci sont pourtant toujours essentiels à la polyphonie constitutive de cette histoire alternative à l'hégémonie du pouvoir. Mais l'affichage plus méthodique et lisible de la scénographie énonciative du récit, associé à une montée en puissance très significative des figures féminines, au premier rang desquelles la princesse Sadioba, permet de délivrer une vision équilibrée des enjeux auxquels tout pouvoir, même le plus tyrannique et absolu, est un jour confronté.

POUVOIR ET PUISSANCE

Ainsi, l'historienne va développer la représentation de puissances alternatives. La riche expérience de l'exercice du pouvoir politique à un niveau élevé[6] l'a également amenée à en formuler une éthique. Dans

6 Rappelons que son époux Alpha Oumar Konaré a été président du Mali de 1992 à 2002, puis, à l'échelle internationale, président de la Commission de l'Union africaine jusqu'en 2008.

L'Os de la parole se dévoile une certaine proximité avec une sensibilité écologique et avec les théories du *care*[7], un appel à l'humilité s'associant à la conscience de la vulnérabilité des puissants eux-mêmes, et plus généralement de l'espèce humaine :

> […] la grandeur des uns se nourrit de la faiblesse des autres, […] chacun d'entre nous se réalise dans son prochain […], gratifiés pêle-mêle de dons, nous avons le devoir de nous les répartir équitablement. En renonçant à cette responsabilité cosmique, les puissants s'exposent dangereusement. […] L'insignifiant d'hier peut être votre sauveur de demain […] Ne dites jamais à votre semblable : « Vous, vous n'arriverez jamais à rien. » Les Bamanan vous répondront : « Ne minimisez pas la touffe d'herbes ; elle pourrait fournir la liane qui vous attachera un jour. » (Ba Konaré, 2000, p. 112)

Pourtant, cette sagesse à la fois pragmatique et morale à dimension écologique et à vocation universelle se combine avec un réalisme prudent dont *djeli* Madi se fait le porte-parole :

> Chez nous au Mali, on ne contredit pas le pouvoir. Chez nous au Mali, on ne parle pas lorsque le pouvoir parle. Chez nous au Mali, et si ma langue laisse la parole s'échapper à l'envolée, je dirai que partout dans le monde, depuis la nuit des temps, c'est le puissant qui vainc l'impuissant. (Ba Konaré, 2018, p. 153)

Ce sombre et radical constat est pourtant proféré « d'un ton détendu ». L'on voit bien que son simple énoncé constitue à la fois la reconduction d'un avertissement au peuple et la contestation, à travers la puissance de la parole, d'un état de fait inique. Là encore, l'histoire est dite et faite pour servir à l'édification du présent :

> Le pouvoir ! Dire qu'on ne badine pas avec le pouvoir est un truisme. Le pouvoir tue, le pouvoir blesse, le pouvoir humilie, le pouvoir fait ce qui lui plaît. Hawa Demba était homme de pouvoir, lui qui déchirait la bouche de l'ennemi jusqu'aux oreilles. Seuls les téméraires, dotés d'énergie puissante, bravent le pouvoir. (*ibid.*)

À ces opposants ou opposantes téméraires, la puissance. Dans *Du contre-pouvoir*, Miguel Benasayag et Diego Sztulwark opposent, selon une

7 On fait référence ici aux théorisations du *care* en tant qu'éthique concrète (s'adressant en l'espèce à l'ensemble du vivant, au-delà du seul genre humain) découlant d'un ensemble de dispositions morales. Voir Francesca Scrinzi, « *Care* », *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, dir. Juliette Rennes, Paris, La Découverte, édition revue et augmentée, 2021 [2016], p. 127-137.

perspective spinoziste, pouvoir et puissance en ce que le premier reste, malgré tout, inscrit dans des limites de temps et d'espace, tandis que la seconde, résidant au fondement du *pouvoir faire*, consiste en un processus permanent, une évolution continue dont on ne connaît pas le terme et qui s'avère synonyme de politique. Le pouvoir tire sa force de ce qu'il formule une explication du monde. Mais tandis qu'il s'identifie à un lieu et une pratique, comme c'est le cas, exemplairement, du *fanga* de Ségou, il ne possède pas la capacité de réellement transformer, « d'en haut », les choses. À l'inverse, la puissance circulerait à travers le mouvement réel et vivant de ces choses. Reprenant une formule leibnizienne, les auteurs identifient la puissance à la possibilité du changement. C'est justement cette puissance de rupture qu'explore l'historienne en s'intéressant, autour du moment-pivot historique de 1991, à des existences ordinaires de femmes extraordinaires, ou, près de deux siècles plus tôt, à l'aventure ambiguë d'un jeune Européen au cœur du royaume khassonké. Autant d'histoires jusqu'alors en mal de narration, ignorées tant par une historiographie obnubilée par les détenteurs du pouvoir que par une tradition orale méconnaissant la translation au profit de la seule reconduction.

DU GRIOT AU LECTEUR, UNE FEMME TIENT LA PLUME

La prise en compte de sa condition de femme par le sujet de l'écriture, en-deçà de sa double posture d'historienne savante et de fille d'une tradition populaire au demeurant plurielle, prend alors un relief particulier. Elle induit un regard lui-même singulier, que l'auteure s'est attachée à penser dès ses ouvrages de la dernière décennie du siècle précédent.

DES FEMMES SANS PAROLE

Le *Dictionnaire des femmes célèbres du Mali* rappelle ainsi sans ambages l'existence du « gouffre ténébreux de la misogynie » (Ba Konaré, 1993, p. 27). Dans le chapitre intitulé « Rôle et image de la femme dans l'histoire du Mali » de ce dictionnaire, Adame Ba Konaré rappelle que la parole des femmes a si peu d'importance dans maintes sociétés traditionnelles

du Mali qu'une parole en l'air se dit en bamanan « *muso kuma* », parole de femme sans poids et sans crédit. Comment s'inscrire alors dans un univers de parole où celle-ci est réduite littéralement à rien, interdite de signification ? D'abord, bien sûr, en produisant un savoir : historien, mais aussi plus largement inséré dans le champ des sciences sociales. Ainsi la chercheuse en vient-elle à signaler la grande diversité des pratiques et des représentations relatives à la place des femmes dans la mosaïque malienne. Elle note en particulier que certains milieux traditionnels nomades relèvent de « sociétés matriarcales à haute hiérarchisation » et que dans la société *tamasheq* par exemple, la femme est « investie de tous les pouvoirs », « obéi[ssan]t à l'homme sans jamais se soumettre » (*ibid.*, p. 27), ce qui témoigne bien, d'ailleurs, de la nécessité de ne dépeindre les mondes sociaux qu'en termes complexes. De même nuance-t-elle l'analyse en soulignant à raison les grandes différences de condition résultant des appartenances de classe.

UNE ÉCRITURE PLURIVOQUE DÉTENTRICE DE LA *POTENTIA*

La première réponse à cette mise au silence principielle et radicale des femmes réside dans l'assomption d'une position scientifique de surplomb. On peut désigner celle-ci comme une position de pouvoir si l'on veut. Ce n'est toutefois pas exactement le cas lorsqu'elle doit être explicitement et fermement réinvestie pour répondre en 2008, en tant que collectif scientifique dirigé par une historienne malienne, à un discours politique au demeurant d'une grande médiocrité voire vanité dans tous les sens du terme (à savoir le mal nommé « discours de Dakar »). Prodiguer collectivement une leçon d'histoire afin d'en finir – une fois encore – avec un regard sur l'Afrique ramenant celle-ci à une vaste étendue sans profondeur historique peut plutôt être analysé comme un geste de puissance : c'est en effet dévoiler l'inanité de la posture surplombante empruntée par l'ignorant, en vertu d'un pouvoir dont il prétend pourtant s'être défait. Ainsi se voit derechef renversée l'écriture de l'Autre, celle qui prétend écrire l'Autre ou encore « ethno-graphie » mise au jour par Michel de Certeau (1975, p. 246) :

> Connotée par l'oralité et par un inconscient, cette « différence » découpe une étendue, objet de l'activité scientifique : le langage oral attend, pour parler, qu'une écriture le parcoure et sache ce qu'il dit. (*ibid.*)

Une ethno-graphie que l'écriture mixte défendue et illustrée dès *L'Épopée de Segu* s'attachait déjà à subvertir en restituant aux Africains leur histoire :

> […] rendre l'Histoire de Ségou à un large public en employant une voie originale qui n'est ni l'histoire romancée, ni la tradition orale retranscrite, ni l'histoire érudite des initiés, ni la vulgarisation historique habituelle. L'idéal visé ici, et le modèle de ce genre nouveau serait de fondre dans un même flux historique le discours « traditionnel » et l'investigation académique pour en faire un seul message plus roboratif, parce que retenant le meilleur des deux sources, et à ce titre, susceptible de nourrir de sucs substantiels la mémoire collective des Africains d'aujourd'hui. (Ki-Zerbo, 1987, p. 25)

Participant de cette restitution, le recours à des archives multiples dans leurs matériaux, dans leurs formes et dans leur nombre engage non seulement une historiographie alternative, mais encore à une redistribution des formes de puissance. En outre, du premier ouvrage au plus récent et jusque dans la fiction romanesque, la langue *bamanan* est présente, encadrant le texte de préambules et glossaires, le parsemant de la graphie idoine, l'innervant de cette parole autre persistant à travers le texte français.

Le texte de l'épopée revisitée débute quant à lui comme l'épopée traditionnelle, par une présentation de la ville « aux quatre mille quatre cents *balanzan*[8] » auxquels s'ajoute un « petit *balanzan* tordu, très tordu », qui représente la ruse, « la trahison : le *Faama* de Segu » (Ba Konaré, 1987, p. 33). Dans la version transcrite et traduite par Gérard Dumestre de cette même épopée[9], le décompte des *balanzan* (ou acacias) était porté à quatre mille quatre cent quarante, et tenait en moins de trois lignes. Le petit *balanzan* au dos tordu, emblématique du pouvoir ségovien et pointe rhétorique de cette introduction, figurait naturellement bien là cependant. Dans la version due à Adame Ba Konaré, ce décompte arboré se développe au-delà de la page et débouche sur un panorama riant de la cité « coquette[10] ». L'antéposition d'emphase (« Coquettes elles l'étaient »), la présence d'énoncés disjoints (« Elle était grouillante de

8 *Acacia albida* [note de l'édition originale].

9 Voir : *La Geste de Segou – Épopée bambara*, recueillie et traduite par Gérard Dumestre, Abidjan, CEDA, 1977.

10 L'épithète est fréquente dans les discours coloniaux de propagande, pour qualifier par exemple Bamako ou Conakry « la coquette ».

monde aussi, cette ville de Segu », *ibid.*) signalent la discrète présence de l'oralité dans un exposé descriptif au demeurant tout à fait conventionnel à cette place et dans cet usage.

Cette entrée en matière mixant plusieurs discours (épique et historien, colonial et touristique…) répond à une fonction analogue à celle du « Il était une fois » du conteur : en définissant un contrat de lecture, elle campe la scène d'énonciation. Ce faisant, elle en installe les paramètres en un lieu de production du discours foncièrement hybride et décentré. Celui-ci lie, sans bien sûr les confondre ni les subordonner les uns aux autres, la restitution du passé aux exigences du présent, la réquisition scientifique aux partis-pris d'énonciateurs pluriels. À travers ces associations, l'historienne fait plutôt siennes l'exigence et la pratique des griots traditionnistes selon lesquelles « [e]n Afrique, de façon générale, l'incubation temporelle est une posture culturelle » (Ba Konaré, 2008, p. 37) :

> […] dans la restitution des faits révolus, le dépositaire du savoir – l'historien – doit prendre en compte les débats et les conflits qui agitent la société. L'intelligence du moment idoine pour fournir une information est donc une responsabilité dont il est investi. (*ibid.*)

Autrement dit, la posture scientifique, marquée entre autres par la présence de cartes, de lexiques, d'une bibliographie répondant aux normes académiques, ne consiste pas à s'extraire du monde pour siéger, depuis le tribunal intemporel de l'Histoire, dans le ciel éternel des idées, mais bien à inscrire son intervention dans le contexte discursif d'aujourd'hui, marqué par la pluralité et la complexité.

Dans *L'Épopée de Segu*, cette complexité se traduit par exemple, à propos du statut des femmes, à travers la juxtaposition de l'analyse du *fanga* de Ségou porteur de valeurs viriles à des catégories du discours stéréotypé de la tradition (« La trahison féminine vient à bout de Samanyana Basi », titre d'un chapitre). Dans le même temps, représenter l'action duplice des femmes met en lumière le recours à la subversion oblique d'un pouvoir sans partage. Dans *Le griot m'a raconté…*, la construction ostensible d'une scénographie concertée marque la stratégie d'exposition. À l'instar d'*En attendant le vote des bêtes sauvages* d'Ahmadou Kourouma, fait de veillées successives dites par un duo complémentaire de griots, le roman se compose de « journées de conversation » lors desquelles le

griot Madi performe l'histoire de Duranton à l'intention d'un jeune Français, Nicolas, descendant de Ferdinand Duranton, ce diplomate et agent commercial français qui, au début du XIX^e^ siècle, épousa la fille du roi du Khasso avec qui il était en affaires.

Foncièrement dialogique, le discours du griot s'insère dans un dispositif énonciatif lui-même polyphonique. On y rencontre des énoncés parémiologiques et normatifs sur les femmes : « Ah ! C'est la femme sans envergure qui fait de la condition de la femme un problème, sinon être une femme n'est pas une affaire minime. » (Ba Konaré, 2018, p. 47) La critique de l'émancipation des femmes s'y cantonne à une affaire de vêture : « jupes serrées », « talons pointus », « démarche alanguie » voire « pantalons », il est aisé dès lors de conclure à une « drôle d'égalité ! » (*ibid.*, p. 99) Ailleurs, le griot rendra les femmes entièrement comptables et responsables de leur condition, c'est-à-dire de leur oppression (*ibid.*, p. 161). À plusieurs reprises, il se livre à un panégyrique de Sadioba, « la femme peule sans estomac ni intestins » (*ibid.*, p. 147), renonçant, fût-ce au prix de sa santé, à son propre bien-être pour se consacrer entièrement à l'entretien de son époux, ou encore « sans menton et sans bouche » (*ibid.*, p. 153), c'est-à-dire « qui ne se laisse pas déborder par [son] appétit, qui ne parle pas beaucoup », car « [c]ontenir sa faim pour satisfaire les autres et savoir garder silence sont des qualités requises pour une femme » (*ibid.*).

L'enchâssement d'un tel discours est cependant simultanément porteur, y compris dans le propos d'un même locuteur, d'une vision critique assortie d'une perspective progressiste :

> Et oui, depuis que le mot émancipation a franchi le seuil de notre pays, plus aucune femme n'obéit à son mari. Les femmes se sont organisées en associations pour défendre leurs causes, disent-elles, sortent de leurs maisons sans permission, haussent le ton quand elles parlent à leurs maris, les contredisent quand elles ne sont pas d'accord avec eux. Eh oui ! Révolu le temps de Sadioba, se lamenta djeli Madi. (*ibid.*, p. 147)

Le dispositif énonciatif du roman met en outre en présence une survivance du système antérieur de distribution de la parole, à savoir un griot maîtrisant son art, mais illettré, et un jeune homme qu'il a choisi comme assistant, précisément en raison de sa maîtrise de l'écrit. Or ce jeune homme, comédien, se situe en réalité à une nouvelle interface entre le monde de l'écrit et l'oralité :

> Ainsi donc l'individu aux cheveux broussailleux s'appelait Bakari et était comédien. La rencontre entre l'artiste oral et l'artiste moderne imprimait une note presque révolutionnaire au cérémonial griotique qui mobilisait l'écrit, pourtant présenté comme antagonique à la tradition orale. (*ibid.*, p. 131)

Lors d'une scène ultérieure, le griot a derechef recours aux services de Bakari pour réaliser un intermède de lecture d'archive au sein de la performance griotique. On se souvient que dans le roman de Kourouma, le répondeur *cordoua* ponctue la veillée de quelques pitreries, à l'instar des ballets agrémentant les représentations du *Bourgeois gentilhomme*. Ici c'est la performance griotique qui est entrecoupée d'un rituel de lecture discrètement spectacularisé :

> Bakari ouvrit le dossier à sangles […] Il perdit quelques secondes avant de retrouver les passages appropriés. La page identifiée, complètement fondu dans la peau de Duranton, fier des regards d'impatience portés sur lui, il se mit à lire. […] Bakari remit son souffle à l'état normal ; il rendit la lettre à djeli Madi qui, méticuleux, la déposa à sa place dans le document sanglé et retourna à son récit. La salle avait suivi avec ferveur la lecture. (*ibid.*, p. 151)

Une oralité autre que celle de la tradition vient ainsi redoubler cette dernière en un double mouvement de désassurance et de réassurance.

L'écriture qui entretisse ces différents discours, nonobstant leurs contradictions internes et externes, s'avère ainsi le véhicule d'une *potentia* ou puissance d'agir toujours mobilisable. La dissémination de cette puissance à travers l'écrit met en exergue les transformations sociales en cours, contribuant ainsi à la redéfinition des relations de pouvoir.

Catherine Mazauric
Aix-Marseille Université

BIBLIOGRAPHIE

Ba Konaré, Adame, *Sonni Ali Ber*, Niamey, Institut de recherches en sciences humaines, 1977.

Ba Konaré, Adame, *Sunjata, fondateur de l'empire du Mali*, Abidjan, NEA, 1983.

Ba Konaré, Adame, *L'Épopée de Segu. Da Monzon : un pouvoir guerrier*, Lausanne, Pierre-Marcel Favre, 1987.

Ba Konaré, Adame, *Dictionnaire des femmes célèbres du Mali (des temps mythico-légendaires au 26 mars 1991), précédé d'une analyse sur le rôle et l'image de la femme dans l'histoire du Mali*, Bamako, Éditions Jamana, 1993.

Ba Konaré, Adame, *L'Os de la parole. Cosmologie du pouvoir*, Paris, Présence africaine, 2000.

Ba Konaré, Adame, *Parfums du Mali. Dans le sillage du wusulan*, Paris, Cauris Éditions, 2001.

Ba Konaré, Adame, *Quand l'ail se frotte à l'encens*, Paris, Présence africaine, 2006.

Ba Konaré, Adame (dir.), *Petit Précis de remise à niveau sur l'histoire africaine à l'usage du président Sarkozy*, Paris, La Découverte, 2008.

Ba Konaré, Adame, *Le Griot m'a raconté … Ferdinand Duranton, le prince français du Khasso* (1797-1838), Paris, Présence africaine, 2018.

Bazin, Jean, « La production d'un récit historique », *Cahiers d'études africaines*, vol. 19, n° 73-76, 1979, p. 435-483.

Benasayag, Miguel, Sztulwark, Diego, *Du contre-pouvoir*, Paris, La Découverte, 2002.

De Certeau, Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, « Folio Histoire », 1975.

Dumestre, Gérard (recueillie et traduite par), *La Geste de Segou – Épopée bambara*, Abidjan, CEDA, 1977.

Ki-Zerbo, Joseph, « L'Histoire, une lumière, une chaleur, une force », Adame Ba Konaré (dir.), *L'Épopée de Segu. Da Monzon : un pouvoir guerrier*, Lausanne, Pierre-Marcel Favre, 1987, p. 23-29.

Kourouma, Ahmadou, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, Paris, Seuil, 1998.

Scrinzi, Francesca, « *Care* », *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux*, dir. Juliette Rennes, Paris, La Découverte, édition revue et augmentée, 2021 [2016], p. 127-137.

Weinrich, Harald, *Le Temps*, Paris, Seuil, « Poétique », 1973 [1964].

QUELLE VULNÉRABILITÉ DE GENRE ?

Les discours sur le développement face aux fictions d'Emmanuel Dongala

La figure féminine est au cœur de nombreuses politiques d'aide au développement, publiques ou associatives. Toutes travaillent à l'« *empowerment* » des femmes issues du milieu rural ou urbain, à travers des démarches sectorielles bien définies : appuis techniques et financiers pour l'accès à l'éducation et l'alphabétisation, programmes dédiés à la santé maternelle et infantile, fonds fléchés pour encourager à la formation professionnelle et à la gestion de micro-entreprises, et bien d'autres. Ces initiatives ont pour point commun de mettre fin aux différentes formes de vulnérabilités qui peuvent toucher les femmes et compromettre la lutte contre les inégalités sociales entre elles et les hommes. En d'autres termes, il s'agit de renforcer le « pouvoir » des femmes en améliorant leur position sociale grâce à l'économie et aux revenus financiers.

Les institutions de développement font le pari que par la promotion d'images des femmes en position de pouvoir économique[1] les esprits s'habitueront à cette nouvelle donne et balaieront les reliquats contemporains du patriarcat. Les discours de ces institutions construisent la figure idéale de femmes autonomes, capables de construire à la force du poignet leur indépendance financière et culturelle. Cette image véhicule à son tour des valeurs que la sphère économique contemporaine promeut à l'échelle du globe, telle que le libéralisme et l'auto-entreprenariat ; celles-ci font exploser les cadres culturels et familiaux traditionnels et plongent les femmes africaines devant des alternatives présentées comme incompatibles, comme celle entre la réussite d'un *business* personnel et la création d'un foyer familial.

1 Voir, à ce sujet, la série du *Monde Afrique* consacrée aux femmes africaines cheffes d'entreprise, ingénieures ou entrepreneures : « Ces femmes d'affaires qui mettent l'Afrique en boîte » : « https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/07/29/ces-femmes-d-affaires-qui-mettent-l-afrique-en-boites_5494695_3212.html (consulté le 09/02/2021) ».

Ces discours sont toutefois partiellement ou intégralement remis en cause dans la fiction romanesque, qui travaille à ce qui s'apparente à des généralités plutôt qu'à des constats étayés. Deux romans d'Emmanuel Dongala, *Photo de groupe au bord du fleuve* et *Johnny chien méchant*, questionnent en effet les caractéristiques de faiblesse et d'impuissance que les institutions de développement, en justification de leurs interventions économiques, attribuent souvent aux femmes africaines. En d'autres termes, les romans nous invitent à distinguer l'absence de *pouvoir économique* de l'absence de *pouvoir* tout court. Ce n'est pas parce que les héroïnes apparaissent en situation de faiblesse dans le premier cas, que cela se traduit nécessairement par une absence de responsabilité politique ou sociale, ou par ce qui s'entend généralement par vulnérabilité. Ce dernier terme est pourtant largement usité dès qu'il s'agit de caractériser ces femmes, victimes de la guerre civile et d'un système patriarcal qui prétend les priver de tout *pouvoir*, social et économique. La question qui motive notre propos est ainsi de savoir d'où provient le réflexe, voire le besoin, si instinctif qu'il n'a jamais vraiment semblé nécessaire de le questionner, de caractériser ces héroïnes systématiquement comme « vulnérables » dès lors qu'elles n'affichent pas les caractéristiques communes du pouvoir au masculin. Il s'agit donc d'interroger les figures de la vulnérabilité dans ces deux romans, pour comprendre comment la fiction d'Emmanuel Dongala assure, à sa manière, une déconstruction salutaire des discours sur cette fragilité, portés par la communauté internationale. Cette mise à nu ouvrirait ainsi des perspectives éthiques et politiques sur le rôle de la littérature et de la réflexion qu'elle engage à propos des politiques publiques, de l'aide au développement et du « gouvernement humanitaire » en général.

QU'ENTENDRE PAR VULNÉRABILITÉ ?
Figures de femmes dans les romans d'Emmanuel Dongala

Bon nombre des facteurs s'opposant au pouvoir des femmes dans la société sont rassemblés sous le terme de « vulnérabilités ». Dans la littérature sociologique s'intéressant au développement, l'étude de

celles-ci concerne historiquement le basculement progressif des pays d'une situation où les États sont dits « faillis » à celle d'une fragilité institutionnelle et multidimensionnelle qui conduit à une plus grande exposition aux risques et aux conflits. Dans un autre registre, elle a aussi peu à peu remplacé celle de la pauvreté à strictement parler, à laquelle la vulnérabilité ne se réduit pas. L'étude des facteurs qui conduisent certaines populations à de telles situations peut en effet être vue comme une manière d'anticiper sur les situations de pauvreté[2]. Selon un rapport du DFID, l'ancien Département du développement international au sein du gouvernement britannique, la vulnérabilité se distingue assez nettement de la pauvreté. Si cette dernière est une *mesure* qui décrit un état défini, la vulnérabilité suppose une *prédiction* sur la manière dont pourrait évoluer une population en fonction de risques bien identifiés[3].

L'enjeu est ainsi d'identifier ces conditions de risques et d'aléas qui peuvent conduire de la vulnérabilité à la pauvreté. Selon Nicolas Sirven, la vulnérabilité peut se caractériser à partir de deux facteurs. L'un, externe, calcule l'exposition aux risques et aux chocs que des individus peuvent subir ; l'autre, interne, mesure la capacité de réaction face à ces difficultés venues de l'extérieur. Le ratio de ces deux données permet ainsi de donner une idée de la résilience d'une société, c'est-à-dire lorsque « les populations sont capables de compenser totalement les dommages qu'occasionnerait la réalisation d'un aléa » (Cannon et als., p. 4).

Si l'on accepte l'hypothèse que la littérature nous parle du monde et nous permet de faire une expérience éthique, grâce au partage empathique de ce qui est éprouvé par les personnages[4], il vaut alors la peine d'explorer comment la fiction romanesque africaine explore ces situations de vulnérabilité pour les femmes, sous l'angle de leur capacité de résistance aux chocs. Deux romans sont l'objet de notre étude. L'intrigue

---

2 Pour un historique de la notion de vulnérabilité dans les discours sur le développement, voir Nicolas Sirven, « De la pauvreté à la vulnérabilité : Évolutions conceptuelles et méthodologiques », *Mondes en développement*, n° 140-144, 2007, p. 9-24.

3 Voir : Terry Cannon, John Twigg et Jennifer Rowell, *Social Vulnerability, Sustainable Livelihoods and Disasters. Report to Department of Foreign and International Development (DFID), Conflict and Humanitarian Assistance Department (CHAD) and Sustainable Livelihoods Support Offic*e, 2002, p. 4.

4 Voir en particulier les propositions de la philosophe Martha Nussbaum dans ses différents essais, où elle étudie des situations littéraires à l'aune de questionnements éthiques contemporains, par exemple dans *L'Art d'être juste. L'Imagination littéraire et la vie publique*, Paris, Climats, 2015.

de *Johnny chien méchant*, roman polyphonique publié en 2002, se déroule en pleine guerre civile dans un pays imaginaire, jamais nommé, où s'affrontent des milices meurtrières composées d'enfants-soldats. L'un de ceux-ci donne son titre au roman : Johnny, qui se qualifie lui-même de « chien méchant » après avoir hésité entre d'autres surnoms à la connotation plus guerrière. Sa voix alterne avec celle d'une jeune fille, Laokolé, qui lutte pour assurer sa propre survie ainsi que celles de sa mère estropiée et de son petit frère dans une ville en guerre. Le roman est construit en 31 chapitres menés à la première personne, focalisés en alternance sur chacun des deux héros, ce qui permet aux lecteurs de suivre le cheminement des deux personnages dans un espace-temps très resserré. L'imaginaire dominant du roman est donc celui d'une guerre omniprésente, perçue à travers le double regard de ceux qui la font et de ceux qui la subissent.

Plusieurs handicaps réduisent le pouvoir de Laokolé dans la société : elle est femme, adolescente (âgée de seize ans), responsable de son petit frère et de sa mère – devenue infirme à la suite de violences précédemment commises par des milices – qui doit être transportée dans un chariot. On assiste ainsi au parcours erratique de cette jeune fille à travers la ville, impuissante, ballottée par les mouvements de la foule[5]. Elle subit un déplacement qui la mène d'abord de sa maison jusqu'au camp du Haut-Commissariat pour les Réfugiés, puis l'oblige à revenir chez elle, avant une fuite dans la brousse et la forêt. Elle abandonne finalement ce qui aurait pu se révéler un havre de paix pour retourner dans les quartiers périphériques de la ville et se retrouve enfin face à Johnny, lors d'une ultime confrontation. Dernière composante de la vulnérabilité de son héroïne, l'auteur en redouble le caractère malchanceux à l'aide d'un détail dans l'intrigue : en plein désastre généralisé, Laokolé a la douleur et le désespoir d'être confrontée à ses premières règles. La condition féminine en Afrique est donc représentée dans ce qu'elle a de plus pénible et de plus cruel, dès lors que cela conduit les femmes à être dépendantes non seulement des hasards dus au fonctionnement biologique de leur corps, mais encore de l'absence d'infrastructures et de médicaments capables de les soulager.

5 Il en va ainsi lors de ce terrible moment où la foule qu'elle suivait et qui l'emportait vers la sortie de la ville fait brutalement demi-tour, bloquée par les milices, et manque de la piétiner avec sa mère (voir le chapitre VII du roman).

Photo de groupe au bord du fleuve, paru en 2010 et couronné par le Prix Ahmadou-Kourouma en 2011, immerge son lecteur dans le quotidien de femmes casseuses de pierres, qui s'échinent chaque jour à réduire de gros blocs de pierre en gravier qu'elles revendent ensuite à des entreprises du bâtiment. Le roman est rédigé à la deuxième personne du singulier. Un narrateur, inconnu, s'adresse à l'héroïne principale, Méréana, et nous fait entrer dans l'intime quotidienneté du personnage comme lors du procédé cinématographique consistant à filmer « caméra au poing ». Si le pays où se déroule l'action, anonyme mais identifiable à un pays d'Afrique de l'Ouest ou d'Afrique centrale, vit en paix, la domination masculine s'y exerce dans toutes les sphères de la vie publique ou privée ; ce sont les hommes qui gouvernent, qui décident de ce à quoi ont droit ou non les femmes, qui font régner un ordre patriarcal dans leur foyer. Ainsi, parce que son mari refuse de porter un préservatif lors de leurs relations sexuelles – alors qu'il a une maîtresse – Méréana décide de ne plus courir le risque d'une infection sexuellement transmissible et de le quitter avec ses enfants, signant ainsi le début de sa propre descente aux enfers. Si ce départ la place en situation de grande vulnérabilité matérielle, il la présente aussi d'emblée aux lecteurs comme une femme volontaire, prête à prendre sa vie en main et à se révolter lorsque l'injustice est trop forte. C'est ce qu'elle fera de nouveau au cours de l'intrigue, en s'affirmant progressivement, et malgré son refus initial, comme la meneuse de la révolte des autres casseuses de pierres face aux hommes qui profitent de leur travail. Il s'agit pour elles de revendiquer un meilleur prix pour les sacs de graviers qu'elles vendent, impliquant la reconnaissance de leurs droits et de leur statut, en tant qu'êtres capables de se défendre par elles-mêmes.

Méréana est une femme mûre, mère de deux enfants, fraîchement séparée de son époux. Son histoire est banale autant qu'éloquente : elle a dû interrompre ses études brillantes au lycée après être tombée enceinte de manière précoce, séduite par un jeune homme lors d'une brève histoire d'amour qui n'aurait pas dû porter à plus de conséquences. Même si les deux jeunes gens ont pu se marier et sauver la réputation de la jeune Méréana – celle-ci n'aura plus jamais l'occasion de reprendre des études et va se concentrer sur sa vie de famille –, elle va ensuite tout perdre (métier, situation sociale) en choisissant de quitter ce même mari qui s'était mis à la tromper. Elle a désormais charge de vies et

en retire un sentiment de responsabilité qui, à défaut de l'écraser, la pousse en avant. Cette responsabilité maternelle se double bientôt de responsabilités sociales et politiques, lorsqu'elle prend la tête des casseuses de pierres, sillonne la ville et multiplie les rencontres avec les hommes et les officiels pour revendiquer en leur nom un prix plus juste pour les sacs de graviers. Le terme de « vulnérabilité » apparaît explicitement dans le roman lors d'un entretien de Méréana avec une ministre, intriguée par le parcours de celle qui se présente comme une simple ouvrière :

> – À voir les fiches qu'on m'a transmises, j'avoue que je ne m'attendais pas à voir une interlocutrice comme vous. Vous êtes instruite, intelligente, comment vous êtes-vous retrouvée casseuse de pierres ?
>
> – C'est une longue histoire mais, vous savez, « la vulnérabilité de genre » et « les difficultés d'accès des femmes aux ressources économiques » …
>
> Elle ne sait trop comment prendre cette réponse. (Dongala, 2012, p. 251)

Au même titre que la ministre ne la comprenant pas, le lecteur est intrigué par les guillemets de la réponse. La « vulnérabilité de genre » et les « difficultés d'accès des femmes aux ressources économiques » ne sont-elles qu'un leurre, le produit d'un discours maintes fois répété et entendu au sujet des femmes africaines, au point qu'il vide la réalité de toute consistance ? Dans ce cas, qui est à l'origine du discours et quelles en sont les conséquences sur l'économie de la fiction ? Ces guillemets ne sont-ils que la partie émergée d'un iceberg à la charge sémantique subversive qui trace son chemin dans le roman de Dongala ?

DISCOURS SUR LA VULNÉRABILITÉ
Apories et remises en question

Si l'on s'en rapporte à la définition donnée précédemment de conjugaison d'une exposition aux attaques extérieures, aux coups, aux blessures, en bref d'une forme de « fragilité physiologique » (Thomas, 2010, p. 15) petit à petit détournée en situation de dépendance sociale et politique, et d'une faible capacité de réaction, alors Méréana peut

bien être qualifiée de *vulnérable*. Ainsi institutionnellement définie, elle manquerait de « résilience », à savoir de résistance aux chocs et de capacité de « rebond » (*ibid.*, p. 38) à la suite d'un traumatisme. Cela conduit donc à l'association entre « un état physiologique dégradé, une position sociale dominée et une condition politique de *subalternes* » (*ibid.*, p. 52-53), qui dénie *in fine* à celles et ceux que l'on qualifie de vulnérables la capacité d'être véritablement des *sujets* de leur existence. Ils sont également privés de toute capacité d'action, de toute *agency*, pour reprendre le vocabulaire anglo-saxon des *postcolonial* et *subaltern studies*. En d'autres termes, Méréana serait dépourvue de pouvoir. Cependant, la présence des guillemets dans l'expression « vulnérabilité de genre » introduit un doute dans l'esprit du lecteur, car une telle perception ne pourrait bien être qu'un mythe, une construction de discours. La faiblesse de Méréana et sa dépendance par rapport aux hommes ne sont peut-être que la résultante de l'intériorisation de clichés véhiculés par des tiers au sujet des femmes.

L'association des termes « vulnérabilité » et « genre » renvoie en effet directement aux propos que tiennent nombre de représentants de la communauté internationale sur la place des femmes dans la société. Qu'il s'agisse d'institutions de développement, d'ONG ou même de l'ONU, ces mots se côtoient et trouvent une place singulière dans les rapports et les textes officiels régulièrement publiés. Citons par exemple les propos d'une représentante du Luxembourg lors d'un rassemblement du Conseil de Sécurité de l'ONU :

> Les femmes réfugiées et déplacées figurent parmi les populations les plus vulnérables, leurs droits à la sécurité, à la santé sexuelle et reproductive et à l'éducation sont systématiquement bafoués. (ONU, 2014)

Ces propos recoupent les convictions de nombreuses autres représentations (telles celles de la Colombie ou du Rwanda…), tout en pointant cependant la notion de responsabilité :

> Mme Schuurman a souligné que les inégalités entre les sexes préexistantes faisaient des femmes déplacées un groupe particulièrement vulnérable dans les situations de déplacement. Mais, a-t-elle souligné, cette vulnérabilité ne doit pas conduire à conclure que les femmes ne peuvent pas prendre des responsabilités, bien au contraire. Pour prévenir les conflits, pour mieux y réagir et pour trouver des solutions durables, le rôle des femmes s'est bien souvent

> révélé essentiel, mais malheureusement les femmes et les filles restent trop souvent une ressource sous-exploitée, a-t-elle regretté […]. (ONU, 2014[6])

Dans le même temps, d'autres acteurs appellent à un renforcement des soins et de la protection à leur égard :

> […] étant donné leur vulnérabilité accrue, il faut particulièrement se pencher sur la protection des femmes et des enfants, a ajouté M. Barriga [représentant du Lichtenstein], qui a aussi demandé aux États d'investir en faveur de la prévention et d'établir des politiques pour traiter de déplacements avant qu'ils ne se produisent […]. (*ibid.*)

Ces prises en considération étatiques ont conduit l'ONG Plan International (Inde) à établir un « Index de la vulnérabilité de genre » (Plan India, 2017), qui prend en compte dans son calcul 170 indicateurs, parmi lesquels la santé, l'illettrisme, la pauvreté, mais aussi les migrations, les politiques sociales et culturelles. Elle a *in fine* identifié quatre facteurs de vulnérabilité : la protection, l'éducation, la santé et la pauvreté. C'est à partir de ces critères que peut se mesurer l'impuissance, comprise comme absence de pouvoir des femmes, y compris des héroïnes des romans d'Emmanuel Dongala, Méréana et Laokolé. Leur statut de femme les pénalise socialement, sur tous les plans. Mais si les institutions internationales communiquent largement sur ces discours, les mesures et actions qu'elles mettent concrètement en œuvre se font bien plus discrètes. Certes, l'ONU, des ONG et leur personnel apparaissent bien dans *Johnny chien méchant*, car ce sont elles qui gèrent le camp de réfugiés (via le Haut-Commissariat aux Réfugiés) dans lequel se rendent les habitants de la ville, avec Laokolé et sa famille, tous bientôt pourchassés par les milices de Johnny, entre autres. Mais outre cet épisode, il semble que la communauté internationale soit seulement présente via ses stratégies de communication, *via* les médias nationaux et internationaux.

Une scène emblématique a lieu lorsqu'une journaliste occidentale demander à faire l'interview de la mère de Laokolé. Assise à même le sol, en état de vulnérabilité physique extrême, cette femme incarne merveilleusement bien, aux yeux de l'Occident, le paradigme de la femme africaine vulnérable et dépendante. Cette misère devient un véritable

6 Madame Marriet Schuurman est Représentante spéciale du Secrétaire général de l'Organisation du Traité de l'Atlantique Nord (OTAN) pour les femmes, la paix et la sécurité.

spectacle, retransmis à l'Occident par la caméra. Or ce qui importe le plus dans cette « monstration » de la misère n'est pas tant son contenu, ce en quoi elle se manifeste, que la manière dont elle est ainsi érigée en spectacle. C'est toute la scénographie qui entoure la capture d'images destinées à être diffusées au monde entier qui prend le pas sur les causes et la nature de la douleur des victimes :

> [La journaliste] a commencé par faire parler Mélanie. Celle-ci a raconté en détail sa tragédie [...] le cameraman n'arrêtait pas de faire des gros plans dans tous les angles du beau visage de Mélanie ruisselant de larmes. (Dongala, 2017, p. 214)

Comme l'analyse Marie Bulté, l'accent n'est plus porté sur le témoignage et ce qu'il nous dit de la guerre vécue par Mélanie, mais bien sur la manière dont ce savoir est produit. L'environnement médiatique, le « dispositif visuel » et le « faire voir » (Bulté, 2016, p. 107), dans toute leur spécularité sont les seuls éléments qui importent aux yeux de la journaliste. Cet environnement prend en charge les images de la douleur et va donc, à sa manière, réécrire l'histoire des personnages. Le témoignage ne passe cependant plus par le récit individuel, subjectif, unique, des souffrances ressenties ; il se fait avant tout par la vidéo et la photographie qui capturent, comme autant d'instantanés, des moments de douleur. Cette dernière est privée de sa dimension historique et dynamique. Le récit et la mise en mots se perdent au profit de la seule consommation, par les images, de la souffrance. Lorsque la journaliste demande à Laokolé si elle peut interroger directement sa mère, mutilée de manière particulièrement *spectaculaire*, la jeune fille refuse, consciente que ce témoignage ne servirait *in fine* qu'à instrumentaliser la douleur qu'elles subissent toutes les deux :

> – De toute façon, ai-je expliqué, elle ne dirait rien de plus, car nous avions vécu exactement la même chose, ce que j'avais déjà raconté.
>
> – Mais non, m'a répliqué Katelijne, ce n'est pas pareil. Si les gens voient votre mère parler, l'impact psychologique sera énorme. Vous savez, les spectateurs cherchent l'image forte, [...] l'émotion forte. Pendant qu'elle parlera, nous passerons un gros plan de son visage ravagé par la douleur puis nous allons faire un zoom arrière pour nous arrêter un instant sur elle en plan américain la montrant assise le torse droit ; enfin nous allons zoomer sur ses jambes pour s'arrêter sur un gros plan de ses deux moignons. Ce serait dramatique. Les Américains disent *when it bleeds, it leads*, en d'autres termes

> plus il y a du sang, plus c'est spectaculaire, plus ça marche. Et dans le genre, ces moignons sont imbattables ! […]
>
> – Non, ai-je dit fermement, l'infirmité de Maman n'est pas un spectacle. (Dongala, 2017, p. 217-218)

L'environnement médiatique et la mise en scène réclamée par la journaliste visent donc à transformer l'expérience de la douleur en « spectacle », puisque c'est bien cela qui « marche ». Le voyeurisme journalistique se substitue à la démarche empathique de compréhension intime de ce que peut être la vie de Laokolé et de sa mère. Or ce dispositif avance masqué, précisément par un excès de *pathos* : l'emphase placée sur les émotions ne vise en réalité qu'à exacerber ce qui peut susciter la douleur chez les spectateurs. La focale est ainsi déplacée, par le plus pur cynisme, de la victime vers ceux qui l'observent : c'est la douleur de ces derniers qui est recherchée par le processus de spectacularisation[7]. Laokolé en a bien conscience, lorsqu'elle s'indigne contre ce phénomène et regrette que soit marginalisée la compréhension du phénomène historique au profit d'un « excès de vision » (Bulté, 2016, p. 108). L'objet réel de cette mise en scène n'est donc plus tant la misère de la mère de Laokolé en tant que telle que la médiatisation dont elle s'entoure. Il suffit de recenser le vocabulaire employé pour décrire les allers-retours de la caméra – « gros plan, zoom arrière, plan américain, zoomer… » (Dongala, 2017, p. 217) – doublé des effets attendus par de tels mouvements – « impact psychologique, émotion forte, ce serait dramatique, *when it bleeds it leads*, c'est spectaculaire, ça marche, les moignons sont imbattables » (Dongala, 2017, p. 217-218).

Or lorsque la vulnérabilité devient l'objet d'une telle mise en scène, impudique et pathétique, ne se distinguant du cynisme que par les bons sentiments supposés des individus qui exploitent cette misère, c'est tout le système éthique des personnages qui vole en éclats. Dans la lignée de la distinction établie par Agamben entre la vie nue, la *zoè*, et la vie inscrite dans le monde du politique, la *bios* (Agamben, 2008, p. 9-10), on peut dire des personnages de Dongala que la caméra des journalistes les enferme dans leur « vie nue » au détriment de leur vie politique, leur déniant tout pouvoir d'agir politique, toute *agency.* Enfermées dans la

7 Ce procédé est également au cœur de la pièce du dramaturge togolais Kossi Efoui qui, dans *Récupérations* (1992), imagine que des habitants d'un bidonville sont « récupérés » par un journaliste pour jouer leur propre vie sur scène.

catégorie de victimes, dans leur statut et leur « vulnérabilité de genre », qui transcende les individualités au profit de généralisations incertaines, les femmes dénuées d'*agency* ne peuvent qu'au mieux susciter la pitié et la bienveillance de ceux qui sont confrontés à leur malheur. Il en va de même pour Johnny l'enfant-soldat, dont la capacité d'action est déniée au nom de son absence d'éducation et de sa manipulation par les adultes et les idéologues.

Peut-on cependant se satisfaire d'un tel bilan ? La fiction d'Emmanuel Dongala, loin de se limiter au constat d'une inadéquation entre le regard humanitaire occidental et la réalité vécue et perçue par lesdites « victimes », semble au contraire proposer un autre mode de lecture.

VERS UN NOUVEL ORDRE HUMANITAIRE ?

Dans *Johnny chien méchant*, les voix de Johnny et de Laokolé alternent d'un chapitre à l'autre. Cela permet au lecteur de sortir du regard de « spectateur voyeur » imposé *de facto* par le spectacle médiatique pour côtoyer au plus près l'intimité des personnages, transmise de façon différenciée par l'un et l'autre. Leur langage informe en effet que la réalité n'est pas vécue de la même manière et cela se traduit en particulier dans les scènes finales du roman, lors du face-à-face inéluctable entre les deux héros. Au cours d'un dernier pillage dans l'enceinte du HCR, Johnny cherche à enlever Laokolé. Cette dernière, loin de fuir, choisit de l'attendre. Les rôles de victime et d'assassin s'inversent alors radicalement :

> Étrange femme, étrange fille. Elle me regardait sans peur, comme si elle attendait avec curiosité ce que j'allais faire. Elle n'était pas bête, elle avait dû remarquer que j'avais perdu les pédales un instant avant elle, il fallait donc que je rétablisse immédiatement l'ordre des choses, qu'elle comprenne vite qu'ici le patron c'était moi. […]
>
> – Comment t'appelles-tu ?
>
> – Tu crois vraiment que je vais te donner mon nom ? Mais quelle connasse ! Elle me prend pour qui ?
>
> – Tu me prends pour qui ? ai-je gueulé.
>
> – Pour ce que tu es, un tueur. L'injure m'a frappé de plein fouet. « Je ne suis pas un tueur, mademoiselle. Je fais la guerre. On tue, on brûle et on viole

> les femmes. C'est normal. La guerre c'est comme ça, donner la mort, c'est naturel. Mais cela ne veut pas dire que je suis un tueur, un vulgaire assassin ! »
> – Qu'est-ce que tu attends pour me violer, Chien Méchant ? (Dongala, 2017, p. 447-448)

Panique et défense pathétique qui ne passent que par l'expression de la violence et de la menace pour Johnny, maîtrise de soi pour Laokolé. En nommant Johnny et en explicitant son statut d'assassin, ce qu'il est en réalité, Laokolé sape la défense de celui qui veut se faire passer pour un intellectuel (en témoignent les objets de luxe et les livres qu'il pille et accumule dans cette maison) et renverse la situation : c'est elle qui peut nommer, qui sait, qui domine l'autre. La prise de la parole, ou le refus de la donner *a contrario*, bref la maîtrise de la parole avant tout, est ce qui permet aux personnages dits victimes ou vulnérables de sortir de leur condition de subalternité. Cette maîtrise de la parole témoigne d'une conquête, de soi et des autres, au sens politique. Le roman, loin d'enfermer les personnages dans leur rôle de vulnérables et de subalternes, agit au contraire puissamment pour leur conférer une force que la société leur dénie : une *agency* qui, de littéraire qu'elle soit au départ, ne peut s'affirmer *in fine* que dans l'espace de la *polis* et donc dans la politique. De la même manière dans *Photo de groupe autour du fleuve*, Méréana apprend à parler et à assumer cette parole qui va les libérer, elle et ses compagnes, de leur statut d'infériorité imposé par les hommes. Elle est ainsi dotée d'une véritable responsabilité qui contredit l'impuissance et la fatalité induites par la soi-disant « vulnérabilité de genre » et les discours qui l'accompagnent.

Aucun « ordre humanitaire », aussi fondées soient ses intentions de départ, ne peut être crédible ni viable s'il ne repose sur la certitude que les « aidés » sont des sujets à part entière de leur existence et non des objets ou des bénéficiaires de cette aide. La fiction romanesque d'Emmanuel Dongala nous propose ainsi de « faire l'expérience » de ces situations de guerre, de violence et de subalternisation dans des catégories préétablies. Or cette expérience artistique, littéraire, ne peut-elle être le premier pas vers la mise en place d'un « gouvernement humanitaire » qui tienne compte de ces problématiques et s'efforce, dans son approche par les droits, de réaliser au mieux la capacité d'action et l'*empowerment* de ceux qu'elle veut aider, en particulier les femmes ? N'est-ce pas là que repose la véritable puissance de la fiction : conférer, par le médium artistique,

par le transfert de la parole, ce pouvoir de prise de parole à ces personnages et, partant, aux personnes réelles qu'elles entendent représenter ?

Émeline Baudet
Georgetown University,
Washington, D. C.

BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, Giorgio, *Homo sacer. Le Pouvoir souverain et la vie nue*, trad. de l'italien par Marilène Raiola, Paris, Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 2008.

BULTÉ, Marie, *Visions de l'enfant-soldat. Construction d'une figure dans les littératures africaines*, Université Rennes 2, 2016 : « https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01426667 (consulté le 03/03/2021) ».

CANNON, Terry, TWIGG, John et ROWELL, Jennifer, *Social Vulnerability, Sustainable Livelihoods and Disasters. Report to DFID Conflict and Humanitarian Assistance Department (CHAD) and Sustainable Livelihoods Support Office*, 2002 : « https://www.eldis.org/document/A21628 (consulté le 03/03/2021) ».

DONGALA, Emmanuel, *Johnny chien méchant*, Arles, Actes Sud, 2017.

DONGALA, Emmanuel, *Photo de groupe au bord du fleuve*, Arles, Actes Sud, 2012.

EFOUI, Kossi, *Récupérations*, Carnières, Lansman, 1992.

NUSSBAUM, Martha, *L'Art d'être juste. L'Imagination littéraire et la vie publique*, Paris, Climats, 2015.

ONU, Conseil de Sécurité du 28 octobre 2014 : « https://www.un.org/press/fr/2014/cs11617.doc.htm (consulté le 08/03/2021) ».

PLAN INDIA, *Plan for every child. Gender Vulnerability Index Report*, Plan India, 2017 : « https://smartnet.niua.org/content/90c28cc5-4d06-406a-9066-74ab632af402 (consulté le 08/03/2021) ».

SIRVEN, Nicolas, « De la pauvreté à la vulnérabilité : Évolutions conceptuelles et méthodologiques », *Mondes en développement*, n° 140-144, 2007, p. 9-24.

THOMAS, Hélène, *Les Vulnérables. La Démocratie contre les pauvres*, Bellecombe-en-Bauges, Éditions du Croquant, coll. « Terra », 2010.

D'UNE KIMPA VITA À L'AUTRE

Lectures croisées de la « Jeanne d'Arc du Congo » dans les pièces de Bernard Dadié et Sony Labou Tansi

Béatrice du Congo – alias Kimpa Vita – est une prophétesse chrétienne congolaise ayant lutté contre la colonisation portugaise, avant d'être tuée sur un bûcher en 1706. Elle est le personnage éponyme des pièces de théâtre de l'Ivoirien Bernard Dadié et du Congolais Sony Labou Tansi qui sont écrites après les indépendances. La pièce de Bernard Dadié, intitulée *Béatrice du Congo*, paraît en 1970 chez Présence Africaine et elle est mise en scène en 1971 par Jean-Marie Serreau au festival d'Avignon, au Cloître des Carmes. Celle de Sony Labou Tansi est issue d'un tapuscrit incomplet qui date de 1980[1].

La particularité des deux pièces que nous avons choisies réside dans le fait que ce ne sont pas des femmes qui ont pris la plume pour *se dire.* À cet égard, notre corpus peut surprendre si l'on pense à l'invitation du colloque « Africana » à réfléchir notamment aux modalités des prises de parole féminine dans la littérature francophone africaine. Certes, Kimpa Vita a fait l'objet d'œuvres d'artistes féminines parmi lesquelles le chapitre consacré à « Kimpa Vita : la Jeanne d'Arc du Congo brûlée vive en l'an 1706 » dans le tome deux de l'*Hommage à la femme noire* de la guadeloupéenne Simone Schwarz-Bart (1988 et 2020) ou bien la chanson d'Alexia Waku, une chanteuse belge d'origine congolaise qui chante « un destin si tragique, brûlée vive » et la constitue en exemple en parlant à la première personne du pluriel : « nous poursuivons ton combat » (Waku, 2019 ; Laure, 2019), promet-elle. À travers ces voix féminines, Kimpa Vita est élevée au rang d'*exemplum* historique encore d'actualité

1 Cette « version, une lecture de *Béatrice du Kongo*, qui a été jouée avec beaucoup de succès », comme le dit Sony Labou Tansi, est encore inédite. Voir l'article de Julie Peghini et Xavier Garnier, « Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable », *Études littéraires africaines*, nº 41, 2016, p. 9-22.

au XXIe siècle. Or, ces artistes féminines parlent *de* ou à Kimpa, sans réellement lui donner la parole[2]. L'intérêt des pièces de Bernard Dadié et de Sony Labou Tansi réside donc dans le fait que le genre théâtral la ressuscite et permet de faire fictivement entendre sa voix.

En effet, il s'agit pour les deux dramaturges masculins de réhabiliter une figure de résistante féminine à la colonisation dont la mémoire a pu être effacée par la période coloniale. Et c'est aussi pour eux l'occasion d'évoquer, de manière prophétique, les rapts et exploitations du territoire qui continuent à l'ère néocoloniale. Dans les deux pièces, comment la forme théâtrale permet-elle à cette héroïne historique de prendre la parole ? En représentant l'action politique et révolutionnaire de cette guerrière martyre, les deux écrivains masculins reconduisent-ils des stéréotypes de genre ou les détournent-ils ?

DU PERSONNAGE HISTORIQUE DE KIMPA VITA À LA MISE EN SCÈNE D'UNE FIGURE

Dans les deux pièces, Béatrice incarne la parole d'une guerrière qui conteste le dévoiement de l'alliance commerciale entre le roi et les colons au XVIIe siècle et sa voix s'affirme dans des dialogues avec les hommes de pouvoir[3]. Kimpa Vita apparaît donc dans un contexte

2 Dans le recueil mémoriel de Simone Schwarz-Bart, on n'entend que très partiellement la voix de Kimpa Vita à travers deux citations de son procès ou de sa mise à mort sur le bûcher, relayées par les rapports des missionnaires portugais : « au ciel, il n'y a aucune couleur » (Rapport du Père Bernardo) ; « Que m'importe de mourir [...]. Mon corps n'est pas autre chose qu'un peu de terre » (Relation du père Laurenzo da Lucca, traduite de l'italien par le père Jean Cornélius), (Schwarz-Bart, 2020, p. 20).

3 Kimpa Vita est à la fois une figure religieuse et politique. En 1706, Béatrice a 20 ans, elle se revendique de Saint Antoine pour réhabiliter la grandeur du royaume Kongo. En effet, le royaume Kongo est en proie à la guerre civile : le 29 octobre 1665, la défaite à Ambwila/Mbwila signe la victoire des Portugais. Le Roi Antoine Ier engagé dans la guerre pour arrêter les saignées esclavagistes est décapité. Kimpa Vita œuvre pour la restructuration du pouvoir royal dans un royaume toujours chrétien, mais différent de celui des Portugais : il s'agit de refonder l'alliance. Cherchant à ancrer les récits bibliques dans la géographie congolaise, Kimpa Vita réécrit des pièces chrétiennes en donnant une grande place à Saint Antoine de Padoue (qui devient Tony Malau en kikongo). La figure de Saint Antoine n'est pas sans rappeler le roi Antoine Ier, défait à Ambwila. Les deux Antoine, politique et

historique particulier. Au XVII^e siècle, les partenariats commerciaux changent de nature avec l'intensification de la traite négrière comme le montre notamment Catherine Coquery-Vidrovitch[4]. Comme le dit aussi Patrice Yengo, « le prophétisme apparaît au moment où le contrat né de l'alliance [ici coloniale] échoue et retrouve par la voix du prophète [...] les éléments de la promesse » (Yengo, 2019, § 23). Ainsi Kimpa Vita est un personnage historique qui, par son statut mystique auprès de son peuple, témoigne d'un moment de crise qui correspond aux débuts de la colonisation européenne en Afrique équatoriale. De ce fait, elle devient aussi une « figure », au sens où l'entendent Xavier Garnier (2001) puis Elara Bertho[5], constituée par la fiction. Sony[6] et Dadié qui convoquent cette figure participent de sa légendarisation, en la *représentant*, au sens où ils la rendent présente et vivante sur scène.

---

religieux, illustrent la force politique et religieuse de Kimpa Vita et de son mouvement des Antonianistes (ou Antoniens). Elle adapte le « Salve Regina » en « Salve Antoniana », introduit des personnages bibliques noirs, fait de Marie l'esclave d'un notable Kongo ou du Christ un homme né à Mbanza Kongo, la capitale du royaume ruinée pendant les guerres civiles puis réoccupée par Kimpa Vita en 1705. Comme Jeanne d'Arc entendant des voix lui donnant pour mission d'escorter le Dauphin à Reims pour le faire couronner sous le nom de Charles VII, Kimpa Vita aurait été chargée en songe par Saint Antoine de ramener le roi Pierre IV à Mbanza-Kongo et de récupérer les insignes royaux détenus par l'usurpateur Jean II. Elle s'expose ainsi à l'inquisition portugaise en entrant en politique et en proposant un culte syncrétiste : elle reconnaît le pape mais est hostile aux missionnaires portugais. Elle est soutenue par Hipolyta, la femme de Pierre IV. Plusieurs nobles vont s'établir avec elle à Sao Salvado (l'ancienne capitale Mbanza Kongo ou Ambwila), dans les ruines de l'ancienne cathédrale. Cependant, Pierre IV prend ses distances avec elle car il était très inquiet de l'ampleur de son mouvement des Antonianistes et craignait que son pouvoir royal ne s'en trouve affaibli. Kimpa Vita aurait sollicité l'aide de Jean II, avant que Pierre IV ne la fasse arrêter et condamner au bûcher avec son enfant. Voir Patrice Yengo, « L'autre du prophétisme congolais », *Continents manuscrits*, n° 12, 2019. En ligne : « http://journals.openedition.org/coma/3897 (consulté le 07/12/2020) ». Voir aussi Georges Balandier, *Le Royaume de Kongo du XVI^e au XVIII^e siècle* (Paris, Fayard, 2013) ; Abel Kouvouama, *Une histoire du messianisme : un « monde renversé »* (Paris, Karthala, 2018) et John Thornton, *The Kongolese Saint Anthony : Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684-1706* (Cambridge, Cambridge University Press, 1998).

4 Catherine Coquery-Vidrovitch, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique noire du XIX^e au XX^e siècle*, Paris, Desjonquères, 1994 ; Élodie Descamps, « Kimpa Vita, étoile révolutionnaire et "Jeanne d'Arc du Kongo" », *Jeune Afrique*, 7 mars 2018.

5 Elara Bertho, *Sorcières, tyrans, héros. Mémoires postcoloniales de résistants africains*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », 2019 (voir l'introduction à « La figure se crée à l'intersection des variations des intertextes », p. 53-55).

6 Dans la mesure où « Sony Labou Tansi » est un pseudonyme que l'écrivain congolais Marcel Ntsoni s'est forgé au cours des années 1970, nous suivrons l'appellation admise au sein de « l'équipe Sony » de l'ITEM/CNRS en parlant désormais de « Sony ».

UNE HÉROÏNE THÉÂTRALE PLACÉE SOUS LE SIGNE DU DOUBLE

Dans les deux pièces, le personnage de Kimpa Vita est une figure féminine à la fois violentée et rebelle. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que Dadié et Sony la placent tous deux sous le signe du double, mais de manière différente.

Dans sa pièce, Dadié s'empare des deux noms de la figure historique pour dédoubler le personnage sur scène en Maman Chimpa Vita et Dona Béatrice[7] qui incarnent chacune une facette de la figure historique. La mère est ainsi une prophétesse tandis que la fille est présentée dans sa dimension guerrière et politique.

De fait, dès l'annonce au roi qu'« un homme blanc vient de débarquer » (Dadié, 1970, p. 30), Maman Chimpa Vita énonce une prophétie : « Malheur ! Le malheur vient de franchir les portes du royaume. » (*ibid.*, p. 30) Plus loin, elle s'exprime par des formules proverbiales telles que « Le mouton fait parler le berger » (*ibid.*, p. 34) ou bien « Le lion va devenir caméléon… Le boa se laisse manger par la brebis… » (*ibid.*, p. 71). Maman Chimpa Vita reprend ainsi l'énonciation cryptique qui caractérise les paroles prophétiques pour mettre en garde le roi contre le malheur qui le guette s'il s'allie aux « Bitandais », avatars des Portugais. Cette parole n'est pas la bienvenue et Maman Chimpa Vita est sans cesse chassée de la scène mais revient inlassablement proférer ses mises en garde contre les accords passés avec les colons. Contrairement à sa mère, Dona Béatrice est caractérisée par une parole politique claire et adressée :

> L'excès de pouvoir aveuglerait-il ? Nous voyons les prétendus frères chrétiens, s'infiltrer partout. Bientôt nous vivrons tous sous le joug étranger, si cela n'était déjà. Nous avons le devoir de prévenir… de nous battre et nous nous battrons. (*ibid.*, p. 87)

Elle cherche à déciller le regard du roi et l'incite très concrètement à l'action en ne recourant plus à la dimension métaphorique des proverbes mais en utilisant un ton injonctif et assertif, notamment par l'emploi du futur de l'indicatif. Les photographies des répétitions de la pièce au festival d'Avignon de 1971[8] soulignent ce dédoublement de la figure

7 Ce faisant, Bernard Dadié donne à entendre les deux noms – l'un européen et l'autre africain – de la figure historique.

8 Archives Jean-Marie Serreau, Bibliothèque nationale de France, 4-COL-32 (4) et Bibliothèque historique de Paris, « Théâtre 1969-1972 », pochette Béatrice du Congo.

dans les poses que prennent les actrices. En effet, Maman Chimpa Vita interprétée par Marie-Claude Benoit apparaît en posture agenouillée, les bras en croix et les yeux dans le vide. Cette posture témoigne de l'inspiration religieuse de son discours, qui tient d'ailleurs les autres personnages à distance comme s'ils la craignaient. À l'inverse, Dona Béatrice (Khady Thiam) s'adresse au roi en pointant son doigt sur lui d'un air menaçant ou avec les poings sur les hanches dans une attitude de désapprobation.

Ce dédoublement permet d'une part au dramaturge de manipuler le temps historique et de le distendre pour donner à voir sur scène une très large période, qui s'étend de la conquête bitandaise à la fin du XV^e^ siècle jusqu'à la résistance de Béatrice à la fin du XVIII^e^ siècle. Cette liberté prise avec l'histoire et la vraisemblance permet d'autre part d'établir une filiation féminine de la révolte congolaise qui se serait transmise dès l'arrivée des premiers blancs pendant plusieurs siècles, de mère en fille. À cet égard, l'on peut lire la pièce comme une proposition de décoloniser les arts au sens où l'entend Françoise Vergès qui, dans sa conférence pour l'Université « Décolonisons les arts » du 8 octobre 2018, rappelle la nécessité de rétablir cette mémoire des résistances, gommée par une représentation iconographique passive des peuples colonisés[9].

Sony inscrit lui aussi Béatrice dans une lignée féminine prophétique, comme le montre l'apparition de la vieille Fumaliya qui vient amplifier l'adresse de la jeune Béatrice aux religieux portugais à qui elle tient tête. S'il ne dédouble pas à proprement parler son héroïne comme le fait Dadié, Sony la présente cependant comme un personnage complexe en la construisant à partir de différentes facettes apparemment oxymoriques : elle est une religieuse sacrilège, christique et sensuelle, une prophétesse du vrai frôlant la folie et une femme violée qui revendique l'espoir. En effet, la pièce sonyenne commence par les cris de la jeune femme abusée, que les spectateurs entendent dans le noir sans rien voir de la violence de la scène, devinant pourtant sans peine qu'un viol a lieu devant eux. « Saint Antoine, lâche-moi. Saint Antoine, vous me…faites mal » (sc. 1),

9 Françoise Vergès prend notamment l'exemple de la lithographie d'un bateau négrier vu du dessus et le tableau *L'Abolition de l'esclavage dans les colonies françaises en 1848* qui montrent des corps passifs et effacent dans les imaginaires les résistances qui ont existé dès les premiers instants de la colonisation et de la traite. Université « Décolonisons les arts » : « https://www.r22.fr/antennes/decoloniser-les-arts/universite-decolonisons-les-arts (consulté le 09/12/2020) ».

crie-t-elle, semblant confondre le colon qui la violente avec le Saint dont elle se revendique en tant que prophétesse chrétienne. Béatrice tombe enceinte de ce crime, mais toute la pièce consiste à montrer comment elle s'ouvre au bonheur de la sensualité et de la maternité. De ce point de vue, la Kimpa Vita sonyenne est déroutante. Par exemple, elle affirme devant son père et devant la Reine que c'est grâce à son enfant métis issu du viol colonial qu'elle « sortir[a] cette terre de l'impasse » et qu'elle lui « donner[a] la couleur de [s]a chair » (plan I, sc. 3). L'emploi du futur résonne comme un serment : Béatrice promet de faire renaître le Royaume Kongo de ses cendres coloniales et de refuser le sceau traumatique du viol. À cet égard, la Reine la trouve « sacrilège », tandis que son père rappelle combien « elle a souillé son sang dans les jambes d'une mission noire » (plan I, sc. 3). Peut-être ces deux personnages dialoguant avec Kimpa Vita se font-ils le relais des spectateurs qui s'interrogent sur la possibilité de revendiquer un viol au nom de l'espoir qu'il peut susciter.

De la même façon, la Béatrice sonyenne déconcerte par sa sensualité mystique exacerbée, d'autant plus que le « Saint Antoine » auquel elle se voue n'est pas sans évoquer la figure de son violeur :

> Béatrice : (*en transes*) Saint Antoine. Oh ! Saint Antoine. Je te refonde homme mâle, mammifère et viril. Je jette mon cœur au feu de l'offrande. (*Hoquetant de charnelle joie*) Je me jette au feu de tes muscles. (*mélange de transes et d'orgasme*). Ça y est : je serai mère, mère de cette terre, j'inscris sur l'île de Sao Tomé, en lettres de chair, la honte du Portugal. Il nous faut un autre Christ. Les hommes blancs ont gâché le premier. (*elle tient son ventre*). (Plan I, sc. 2)

Les didascalies de Sony insistent sur la façon dont le corps de la prophétesse en transe est en proie à un orgasme mystique qui rappelle par exemple ceux de Thérèse d'Avila[10] quelques années avant elle. Elle prie Saint Antoine comme un amant « mâle » dont elle désire les « muscles » et la métaphore filée du feu – qui n'est pas sans évoquer le bûcher sur lequel elle périra – exprime la fureur du désir sensuel qui se propage en elle. Tout se passe comme si le viol qui l'avait mise enceinte avait ouvert la voie d'une nouvelle identité, en la rendant à la fois femme sensuelle et mère. De surcroît, Sony montre comment le viol qui doit marquer la femme du sceau de la honte élève Béatrice

10 Voir : « L'Extase de sainte Thérèse », sculpture en marbre de Gian Lorenzo Bernini, Rome, 1647.

au rang des prophétesses capables de retourner les stigmates et de délivrer une vérité sur son temps. Kimpa Vita semble se réjouir d'être mère pour revendiquer la honte du viol : il s'agit moins de l'endosser en tant que victime que de le brandir aux yeux des dominants qui, dès lors, ne peuvent plus dissimuler leurs actes monstrueux. Béatrice violée et future mère devient ainsi Kimpa Vita, une prophétesse de la honte au nom de la vérité.

Puisqu'elle connaît la honte du dominé mieux que personne, elle est la mieux placée pour la révéler et la dénoncer. Elle prophétise – au sens où elle révèle – l'envers mensonger des valeurs catholiques du colonisateur portugais. En ayant senti au plus profond de sa chair la violence de la « communion » coloniale, elle a notamment découvert toute l'hypocrisie du rite de la *communion* catholique et s'en explique :

> La communion. Ils vous font boire l'urine du Roi de Portugal… Et ce qu'il fait passer pour du pain n'est autre que le caca de la Reine de Portugal. (Plan I, sc. 4)

Si la prophétesse sidère par son discours sacrilège qui repose sur la dégradation burlesque du corps et du sang du Christ en attributs politiques coloniaux excrémentiels, son discours n'en est pas moins criant de vérité. En prophète, elle révèle la véritable nature du sacrifice catholique célébré par les colons : une communion dégradée, où les symboles de fraternité sont digérés par les puissances coloniales impies et laissés à l'état de déjections.

Ainsi, par le recours au dédoublement et à l'ambivalence, Sony et Dadié redonnent vie à Kimpa Vita et proposent des variations qui, en dialoguant, participent de l'élaboration de cette figure[11]. Par ailleurs, si le recours au double dans les deux pièces a pour effet de donner au personnage légendaire une épaisseur théâtrale, il peut également être interprété comme le signe d'une continuité des spoliations (post)coloniales qui perdurent à travers le temps et ne sont pas circonscrites à la seule période coloniale[12].

---

11 Selon Elara Bertho, « Aucune œuvre ne peut prétendre fournir une caractérisation finie et unique du personnage, le héros culturel se formant dans le dialogue entre les œuvres », *op. cit.*, p. 53.

12 Laurent Dubreuil notamment propose de mettre « post » entre parenthèses, supposant qu'il n'est pas encore advenu puisque le système impérial demeure et il parle de « possessions

UNE HÉROÏNE SYMBOLIQUE CONVOQUÉE AU XXe SIÈCLE

Bien que les deux pièces ne soient éloignées que d'une dizaine d'années, elles ne sont pas pour autant caractérisées par les mêmes enjeux d'écriture. Les deux auteurs appartiennent en effet à deux générations différentes et n'ont pas la même proximité géographique avec Kimpa Vita. Dadié aborde le personnage historique dans une approche résolument panafricaine, tandis que Sony se place d'un point de vue congolais, voire Kongo. Néanmoins, les deux pièces se rejoignent en soulignant l'actualité de la figure au XXe siècle, qui continue d'être pertinente pour dénoncer les spoliations (post)coloniales.

En effet, la pièce de Dadié est écrite pour le théâtre de la Tempête dirigé par Jean-Marie Serreau qui a mis en scène, outre Ionesco et Brecht, des dramaturges de la décolonisation à l'instar de Césaire (*La Tragédie du roi Christophe*, *Une tempête*, *Une saison au Congo*), Kateb Yacine (*Le Cadavre encerclé*) ou René Depestre (*Un arc-en-ciel pour l'Occident chrétien*). D'ailleurs, un court texte de Kateb Yacine figure sur le programme du spectacle pour le festival d'Avignon, qui affirme que le travail du metteur en scène d'avant-garde va à la rencontre de l'Afrique et de l'Asie, « ce monde immense et encore très mal connu[13] ». *Béatrice du Congo* s'inscrit ainsi dans une constellation de pièces de la décolonisation jouées par une troupe « aux couleurs de l'Afrique » pour reprendre les mots du titre de l'article de Sylvie Chalaye (2013). Dès lors, le Congo représenté sur scène prend les dimensions du continent africain, voire du Sud colonisé.

Mais la pièce se fait également caisse de résonance des échos du passé et l'on peut en proposer une double lecture comme le suggère Koffi Kwahulé. Convoquer l'histoire passée permet en effet d'interroger les enjeux (post)coloniaux contemporains :

> La pièce innove, dans la mesure où probablement pour la première fois dans une pièce négro-africaine traitant de la colonisation, le Blanc n'est plus le seul coupable face à l'histoire, le pouvoir africain est également mis au banc des accusés. Le colonialisme a fait place au néocolonialisme qui continue à défendre les intérêts de l'ancienne métropole, ouvertement aidée cette fois par les gouvernants africains. (Kwahulé, 1996, p. 73)

(post)coloniales », en particulier celles des imaginaires et du langage. Voir : Laurent Dubreuil, *L'Empire du langage*, Paris, Hermann Éditeurs, 2008, p. 16 et 21.

13 Archives Jean-Marie Serreau, Bibliothèque nationale de France, 4-COL-32 (4).

À cet égard, Koffi Kwahulé parle d'un « théâtre de la désillusion » (*ibid.*, p. 84) qui déplore le manque d'indépendance culturelle et économique des nouveaux États décolonisés. Convoquer l'héroïne historique permet ainsi à Dadié et Serreau d'élargir les contours géographiques du Congo de Kimpa Vita à l'Afrique, dans une perspective diachronique.

À l'inverse de Dadié qui s'inscrit dans la perspective panafricaine qui a marqué les années 1969 et 1970, comme le montrent notamment les festivals panafricains[14], pour Sony, la figure de Kimpa Vita au début des années 1980 a essentiellement un intérêt national. Il s'agit pour lui de ressusciter le Royaume Kongo et de rappeler la longue tradition de résistance Kongo. Ce désir peut s'expliquer par le contexte politique troublé : le nouveau président Sassou Nguesso favorise l'ethnie Mbochi au détriment des Kongo et le pillage des ressources s'intensifie sur le territoire de l'ancien Royaume Kongo[15]. Sony choisit d'ailleurs d'intituler sa pièce « *Simba Mvita l'Holocauste de Mbanza-Kongo ou Béatrice du Congo* » et le titre se donne comme un jeu de mots qui pourrait faire référence aux rebelles « Simbas » de Patrice Emery Lumumba en 1960[16]. Dans un entretien accordé en 1983, Sony raconte qu'il a grandement contribué à l'écriture d'une pièce sur Kimpa Vita avec sa troupe Rocado Zulu Théâtre parce que « le sujet [l]'intéressait très profondément » (Malanda, 1983, § 14). Il explique alors qu'ils ont travaillé avec des historiennes et historiens pour mieux faire connaître Béatrice du Kongo dont il déplore

14 Festival mondial des arts nègres à Dakar en 1966 au cours duquel Jean-Marie Serreau a mis en scène *La Tragédie du roi Christophe*, Festivals panafricains d'Alger en 1969 et de Lagos en 1977. Voir notamment la séance du séminaire « Manuscrits francophones : Génétique et anthropologie » (ITEM/CNRS), avril 2019 : « http://www.item.ens.fr/festivals-panafricains-de/ (consulté le 09/12/2020) ».

15 Que l'on pense à la mise en place du système Elf pendant le « règne de Sassou I » ou à la vente des concessions forestières à des entrepreneurs privés étrangers, conduisant Sony à dénoncer dix ans plus tard « la spécialisation du Kongo en pays exportateur de bois ». Voir : François-Xavier Verschave, *L'Envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo Brazzaville et en Angola*, 2001, p. 20-27 ; voir encore Sony Labou Tansi, *Encre, Sueur, Salive et Sang*, Paris, Seuil, 2015, p. 153.

16 Les Simbas s'impliquent ensuite dans la résistance menée par Pierre Mulele après l'assassinat de Lumumba, puis pendant les deux guerres du Congo : 1996-1997 et 1998-2003. Voir : Jonas Rémy Ngondzi, « Enfants-soldats, conflits armés, liens familiaux : quels enjeux de prise en charge dans le cadre du processus de DDR ? Approche comparative entre les deux Congo », thèse de doctorat en Science politique, Université Montesquieu – Bordeaux IV, 2013 : « https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00958088/document (consulté le 17/12/2020) ».

qu'elle soit ignorée[17]. Aussi Sony a-t-il souhaité faire l'éloge des héroïnes du Congo en voulant « sinon rendre hommage, au moins faire justice[18] » (Labou Tansi, 1987, § 7). C'est donc que l'écrivain congolais ressent la nécessité de mettre à l'honneur l'histoire du Kongo dans un contexte politique particulier[19]. Kimpa Vita est donc une figure de la résistance à l'oppression coloniale mais qui demeure ouverte au contact et à l'amour entre les peuples. Voilà qui explique sans doute les ambivalences qu'on a relevées dans la Béatrice sonyenne.

Portée à la scène par les dramaturges ivoirien et congolais entre 1970 et 1980, la Kimpa Vita historique ressuscite grâce à la forme théâtrale qui fait entendre sa parole et la constitue en figure.

AMBIGUÏTÉS DE LA MISE EN SCÈNE D'UNE HÉROÏNE MARTYRE

En analysant la représentation de Kimpa Vita dans les pièces de Dadié et de Sony, nous nous sommes demandé pourquoi l'image d'une femme martyre exerçait une telle fascination sur les deux dramaturges masculins. En effet, la mise à mort de Béatrice sur le bûcher à la fin de la pièce de Dadié et son viol au début de celle de Sony sont deux événements d'oppression masculine qui prennent place dans un monde patriarcal. Or, dans les deux pièces, ces violences mènent au sublime : elles font de Béatrice une martyre religieuse car son sacrifice la rend héroïque. Ainsi, comment interpréter la glorification du sacrifice féminin dans des

17 Selon lui, « certains en ont parlé à l'envers, d'autres en ont parlé sans vraiment en parler ». Peut-être Sony parle-t-il notamment de Dadié ? Voir : Sony Labou Tansi, propos recueillis par Ange-Séverin Malanda, *Le Mois en Afrique*, nº 205-206, février-mars 1983.

18 Sony Labou Tansi, dans « Sony Labou Tansi, écrivain du malaise et de la barbarie », *Al-Maghrib*, 9 septembre 1987.

19 En revenant sur le projet de sa pièce une dizaine d'années plus tard, Sony affirme en effet qu'il a souhaité mettre au jour la « vaste tradition de résistance à l'occupation [du Congo], depuis Béatrice… ». Or, il précise que la résistance Kongo se définit selon des modalités bien particulières puisqu'elle « consiste à dire aux autres hommes qu'ils sont nos frères dans la douleur comme dans la joie ». Voir Sony Labou Tansi [Brazzaville, le 13 février 1991], propos recueillis par Mukala Kadima-Nzuji, *Études littéraires*, vol. 24, nº 2, automne 1991.

œuvres d'écrivains qui, bien qu'ils soient africains, n'en demeurent pas moins des hommes ? Sans doute la représentation féministe de Kimpa Vita par Dadié et Sony doit-elle être interrogée dans ce sens.

L'HÉROÏSME FÉMININ AU PRISME DU PROPHÉTISME ET DE LA TRAGÉDIE

Nous gageons que pour Dadié et Sony le genre théâtral est un lieu privilégié pour mettre en valeur l'héroïsme de Kimpa Vita. D'une part, la dramaturgie permet de faire entendre la voix de celle qui est présentée comme une prophétesse. D'autre part, le genre de la tragédie permet de sublimer le sacrifice de Béatrice. Aussi permettent-ils de retourner la défaite des colonisés en une victoire de la parole prophétique et théâtrale.

Portées à la scène par les deux dramaturges, les prophéties anticoloniales de Kimpa Vita prennent un sens particulier que nous voudrions éclairer. On se souvient que Patrice Yengo montre que les prophètes apparaissent en temps de crise et qu'il rattache le prophétisme à la rupture d'une alliance née d'une rencontre. Dans le cas de Kimpa Vita, il s'agit de la rencontre liée à « l'arrivée des Blancs sur les côtes du royaume Kongo au XV^e^ siècle » (Yengo, 2019, § 22), ouvrant à une nouvelle alliance signe de prospérité[20]. Or, les promesses sont déçues et Kimpa Vita apparaît dans ce contexte « sombre[21] » (*ibid.*, § 24) pour révéler les trahisons coloniales. À cet égard, les prophètes sont moins chargés d'annoncer l'avenir que de mettre au jour les turpitudes du temps présent, qui laissent présager d'un futur sinistre. En tant que femme prophète violée, la Kimpa Vita porte en elle les stigmates de la colonisation tout en incarnant l'espoir d'une nouvelle naissance.

Aussi n'est-ce pas étonnant que, dans la pièce de Sony, Béatrice s'exprime au présent pour dénoncer les ravages coloniaux en train de se faire :

> Béatrice […] : (*l'autre se remet* à *exorciser*) Père ! Voici la prophétie : l'homme blanc risque de penser que cette terre lui appartient, que nous lui appartenons

20 Dans la mesure où les colons portugais sont accueillis comme des revenants du Royaume des morts situé au-delà des mers, Patrice Yengo explique que leur arrivée « ouvre les autochtones à une nouvelle alliance avec les ancêtres ».

21 L'auteur écrit : « Kimpa Vita est la première de ces grandes figures du prophétisme congolais. Elle apparaît dans la période sombre de la destruction du royaume du Kongo à la suite de la défaite d'Ambwila au cours de laquelle elle vient dénoncer les infidélités portugaises à cet idéal originel révélées par la flambée de l'esclavage transatlantique auquel se livrent même des religieux » (*ibid.*).

> tous. (*rire*) Vous voulez me guérir ? De quoi ? De ma passion de justice, de ma soif de liberté ? Me guérir ? (*rire*) Me guérir d'un mal qui s'appelle manière de respirer ? Me guérir des rapports que j'ai décidé d'avoir avec la Vérité ? (Plan I, sc. 3)

Alors qu'on la considère comme une possédée, la Béatrice sonyenne se réclame de la justice et de la vérité et affirme fermement qu'elle parle en prophétesse. La dramaturgie de Sony travaille à faire entendre son rire qui exprime sa liberté et se joue des exorcisations. Sentant que la liberté du royaume Kongo est menacée, elle accuse sans ambages les crimes des Portugais qui se l'approprient et elle invite le « nous » des Kongo menacés à « réagir », comme elle le dit juste avant. Ainsi la prophétesse est-elle du côté des plus faibles, pour tenter de rétablir par sa parole les déséquilibres des forces en présence.

On pourrait même aller plus loin en montrant que le prophétisme se charge, par la force de la parole, de déjouer la défaite annoncée. Lorsqu'elle formule sa prophétie, la Kimpa Vita de Sony emploie la modalisation « risquer de » qui exprime à la fois une certitude ironique et sa mise en doute, la crainte du malheur étant inextricablement mêlée à l'espoir de le voir déjoué. À la fois expression d'un *fatum* inéluctable et dire porteur d'une grande espérance, tel est le paradoxe de la parole prophétique : « une bonne prophétie est, en somme, une prophétie qui ne s'est pas réalisée » (Hartog, 2017, p. 50), comme le suggère Patrice Yengo avec François Hartog (Yengo, 2019, § 14). Chez Dadié, les prophéties de Maman Chimpa Vita sont empreintes de certitude car énoncées au présent ou au futur, bien que cryptiques. Or si cette parole prophétique est intempestive dans la pièce, il n'en demeure pas moins qu'elle permet une forme de récupération historique de la défaite. En ce sens, la prophétie se fait parole conjuratoire qui, en annonçant la défaite, affirme une supériorité, sinon effective du moins épistémique (à défaut de pouvoir être prévenue, cette défaite est néanmoins connue d'avance). Elle permet une réappropriation de la défaite par la capacité de prévoir le désastre comme certain et de l'annoncer[22]. Du reste, le *nganga* annonce prophétiquement la venue de Dona Béatrice, affirmant par là-même son statut exceptionnel : « Une jeune fille entourée de flammes refera le jour dans les cœurs » (Dadié, 1970, p. 67). Plus loin, elle apparaît en songe au roi :

22 Merci à Xavier Garnier de cette suggestion interprétative.

> Écoutez le rêve que j'ai fait. Grande est la faveur que Dieu nous accorde, car sachez que cette nuit, je vis en songe une dame très belle qui m'ordonna de vous dire que maintenant nous sommes invincibles. Je me sentis tant de courage et de force que j'étais prêt à me battre contre cent hommes. (*ibid.*, p. 78)

Qu'il s'agisse du personnage de la mère ou de celui de la fille, leur dimension prophétique n'est pas reconnue par les hommes dirigeants et plus particulièrement par le roi qui fait chasser Maman Chimpa Vita, la condamnant à une présence-absence inefficace sur scène, et qui ne reconnaît pas en Dona Béatrice cette « dame très belle ». Selon une temporalité résolument tragique, il réalise son erreur trop tard et ne peut que s'indigner de l'arrestation de celle qu'il appelle désormais « une sainte » (*ibid.*, p. 128). Le prophétisme étant lié à la fois à la souffrance et à l'espoir, il permet de mieux comprendre les enjeux du sacrifice tragique de Kimpa Vita dans nos deux pièces.

Chez Dadié comme chez Sony, le sacrifice de Béatrice est le gage d'autres victoires à venir : son martyr est fondé sur la certitude que la lutte continuera après elle. Le feu apparaît dans la pièce de Sony pour évoquer à la fois le sacrifice et l'espoir d'une révolution salvatrice. « Il faut qu'en croisant nos deux chairs le feu se fasse qui remettra cette terre au monde », clame la Béatrice sonyenne, tout en « ([d]ésignant *son ventre*) », comme l'indique la didascalie (plan II, sc. 1). Ainsi place-t-elle tous ses espoirs dans un futur meilleur, incarné par l'enfant qu'elle porte. Dans la pièce de Dadié, le feu du bûcher est également perçu comme l'annonce d'une victoire à venir. Loin d'être porteur de mort, le feu est présenté à travers sa force de propagation, suggérant non pas la fin d'une révolte mais son commencement. « Me brûler ! Prenez garde que l'incendie allumé ne s'éteigne qu'avec le départ du dernier Bitandais… » (Dadié, 1970, p. 144). En glissant de l'acception concrète du feu à son sens métaphorique, le dramaturge retourne le supplice de Dona Béatrice en menace. Du reste, c'est l'héroïne qui a le dernier mot de la pièce : alors même que « le feu est mis au bûcher », elle prononce une tirade imprécatoire qui appelle à « la libération véritable » qui « débride la joie » (*ibid.*, p. 146). Aussi le sacrifice consenti de l'héroïne tragique est-il placé sous le signe de l'espoir d'une victoire à venir, voire de ce qu'Édouard Glissant nomme la « joie souterraine » de la tragédie (Glissant, 1997, p. 196). Finalement, la présence du feu dans nos deux pièces révèle que la mort annoncée de la prophétesse est « indissociable

du supplice qui donne sens à sa vie », selon les mots de Patrice Yengo (2019, § 27). En tant que prophétesse, il incombe donc à la Béatrice des pièces de Dadié et Sony de se sacrifier au nom de l'espoir politique. D'ailleurs, le sacrifice fait partie intégrante du prophétisme congolais comme le suggère Sony :

> Nous avons, dans le monde du Congo, un réservoir, une sorte de « mine » de martyrs, si l'on peut dire. Il y a un grand nombre de gens qui sont morts chez nous depuis le XV^e^ siècle : Béatrice du Congo a été brûlée, comme Jeanne d'Arc l'avait été, simplement parce qu'elle était nationaliste. (Labou Tansi, 1990, § 2)

Ce faisant, les deux pièces opèrent un retournement en exaltant une héroïne vaincue, faisant la part belle au « paradoxe de la glorieuse défaite », selon les termes d'Elara Bertho (2019, p. 288-289[23]). La mythification de la prophétesse sacrifiée est gage d'espoir car elle perpétue son combat à travers la légende. Comme le dit Estina Bronzario, un personnage féminin d'un roman de Sony, « vivante on me négocie, mais morte je serai Dieu » (Labou Tansi, 1995, p. 102). Chez Dadié, le dénouement de la pièce semble refuser une clôture nette de l'intrigue puisque le rideau tombe alors que « l'obscurité [est] éclairée par des torches » et que l'on entend un « chant martial du peuple » (Dadié, 1970, p. 146). Le combat engagé par Dona Béatrice se poursuit et il semble manifestement se démultiplier, les torches suggérant une propagation du feu de la révolte dans la nuit. Non seulement la mort de Béatrice la fait accéder au rang de sainte martyre qui ne renie pas sa foi et ses convictions sur le bûcher, mais elle s'accompagne instantanément d'une action politique. Le chant martial suggère en effet que le peuple va prendre les armes et poursuivre son combat jusqu'à obtenir l'indépendance. Chez Sony pourtant, la glorification s'incarne peut-être moins dans la mort que dans la scène initiale du viol. Elle permet d'exposer et de blâmer les stigmates coloniaux, puisque la prophétesse affirme ironiquement que « l'amour du prochain [l]'a violée » (plan II, sc. 2), mais également de revendiquer l'espoir d'« enfant[er] l'avenir » (plan I, sc. 4).

23 L'autrice précise : « […] la défaite est l'attribut paradoxal d'une grande série de héros. Les héros nationaux, singulièrement, ont souvent mené leurs armées à l'échec. Cela n'empêche en rien le processus de mythification et de glorification […] en tant que paradoxe, [la défaite] donne à réfléchir : elle est un appel à l'interprétation, au récit, et surtout à la réinterprétation » (*ibid.*).

Ainsi dans les deux pièces, le sacrifice tragique de Kimpa Vita ne la consacre pas comme victime expiatoire mais comme héroïne glorieuse et joyeuse. Elle n'est plus le bouc émissaire qui doit être chassé de la cité pour rétablir un équilibre, mais une femme prophétesse qui ouvre l'avenir.

ENTRE HÉROÏNE GUERRIÈRE ET FEMME PURE, LA KIMPA VITA EST-ELLE UN PERSONNAGE FÉMINISTE ?

Tantôt guerrière virile, tantôt femme pure préservée de la corruption masculine, la Kimpa Vita de Sony et Dadié participe de certains stéréotypes de genre.

À plusieurs reprises, la Kimpa Vita sonyenne rend hommage aux guerriers tombés à la bataille d'Ambwila et celle de Dadié n'hésite pas à formuler la nécessité d'une riposte armée qui doit accompagner les prévisions : « Nous avons le devoir de prévenir… de nous battre et nous nous battrons… », dit-elle (Dadié, 1970, p. 87). Dès lors qu'elle repose sur des topoï virils, on peut s'interroger sur la valorisation du féminin à travers le personnage d'une héroïne guerrière qui ne s'accompagne pas nécessairement d'une « revalorisation du féminin » (Bertho, 2019, p. 307), tant s'en faut. Il s'agit au contraire de confirmer « une vision plutôt dépréciative des potentialités féminines ordinaires » (Albert, 1999, § 15). À cet égard, Kimpa Vita serait-elle ce qu'on appelle une « femme-alibi » ? Pour la féministe américaine Andrea Dworkin, les femmes-alibi ne sont pas le signe d'un progrès féministe mais plutôt le symptôme d'un antiféminisme qui s'appuie sur elles « pour prouver [à la femme qui n'est pas une femme-alibi] que sa situation n'est pas le fait d'une société qui l'exclut » (Dworkin, 2016, p. 211-212). Si l'éloge de l'exceptionnalité virile de Kimpa Vita participe bien d'un processus de réhabilitation des femmes dans l'histoire, il n'en demeure pas moins que cet éloge peut s'accompagner d'une dévalorisation des qualités prétendument féminines, ainsi que des femmes ordinaires. Toutefois, l'on pourrait voir dans l'agentivité du personnage une dimension libératrice qui s'inscrirait en faux contre les connotations traditionnelles et antiféministes du martyr. Kimpa Vita dépasserait ce statut de femme-alibi par son sacrifice qui conduit une communauté à la suivre et à se soulever.

Par ailleurs, à deux reprises dans la pièce de Dadié, des personnages demandent pourquoi ce sont les femmes qui protestent et appellent à la révolte. Une femme affirme ainsi : « Parce que c'est nous qui savons souffrir pour donner la vie aux hommes… » (Dadié, 1970, p. 84) et plus loin Dona Béatrice répond à ses bourreaux que « l'amour de l'argent a tué le courage dans le cœur des hommes » (*ibid.*, p. 141). De la même manière, la Béatrice sonyenne revendique le courage en dépit de toute souffrance comme une valeur essentiellement féminine : « Terre tendue qui déchirera nos jambes pour des raisons de courage », dit-elle pour évoquer les violences des colons qui pillent la terre et violent les femmes, ainsi que les douleurs de l'enfantement (plan I, sc. 2). Ces réponses participent de stéréotypes de genre selon lesquels d'une part les femmes seraient vouées à la souffrance et par conséquent assignées au sacrifice, au nom d'une pureté morale supérieure (Gilligan, 2008 ; Laugier, 2011).

À l'inverse de l'assignation à la pureté, Sony expose l'érotisme de son héroïne de façon trop appuyée pour qu'on ne puisse pas s'interroger sur le lien logique qui s'établit entre le viol et la volupté du personnage féminin. La Kimpa Vita sonyenne est-elle sensuelle *parce qu*'elle a été violée ? En effet, dans l'imaginaire machiste « le viol fabrique les meilleures putes », prévient par exemple Virginie Despentes dans *King Kong Théorie*, montrant que « le viol est souvent initiatique, il taille dans le vif pour faire la femme offerte » (Despentes, 2006, p. 43). Certes, l'évocation du crime sous le prisme d'une relation érotique heureuse risque fort de banaliser le crime (Salmona, 2019), faisant oublier qu'un viol consiste bien à « faire la haine » plutôt qu'à « faire l'amour » (Nahoum-Grappe, 2019, p. 163). À cet égard, la mise en scène problématique du viol de Béatrice pourrait bien participer de la « culture du viol ». Cependant, dans la mesure où la pièce de Sony commence par le viol, il est impossible de savoir s'il existe une quelconque logique entre la sensualité et le viol, tous deux mis en scène par le dramaturge congolais. D'ailleurs, au début de la pièce, Béatrice témoigne du viol et semble inconsolable :

> Père ! (*elle sanglote*) Père ! Ils ont violé la terre. Ma terre ! Mais ce n'est plus la haine qui danse en moi, j'accoucherai d'un autre Christ que celui par lequel ils nous tuent. (Plan I, sc. 3)

Là encore, on connaît la propension sadienne à jouir des larmes d'une victime abusée et tout le problème vient du fait que c'est Sony qui compose les réactions de son personnage féminin et qui la contemple. Cependant, les pleurs de la jeune femme ne durent pas et la souffrance se mue bientôt en résistance. Bien que le recours à la périphrase du viol de « [s]a terre » pour désigner son corps violenté puisse témoigner d'une sorte de honte ou de pudeur, le personnage féminin ne tait pas son viol. Ce n'est qu'une fois qu'elle a reconnu et condamné le crime qu'elle tente de sortir de la position de victime à laquelle elle risque d'être assignée. Elle refuse ainsi la haine qui la place à égalité des bourreaux. Choisissant la « dévalorisation du viol, de sa portée, de sa résonance » comme l'écrit Virginie Despentes à la suite de Camille Paglia (1992), Sony et sa Kimpa Vita s'emploient peut-être davantage à « valoris[er] la faculté de s'en remettre, plutôt que de s'étendre complaisamment sur le florilège des traumas » (Despentes, 2006, p. 36). Aussi Béatrice continue-t-elle de tenir tête aux Portugais, comme Virginie Despentes a refait du stop[24].

Notre réflexion sur les questions soulevées par la valorisation du martyr féminin s'est trouvée enrichie par un échange avec l'écrivaine Véronique Tadjo, lors des rencontres « Africana » qui se sont tenues en visioconférence le 8 octobre 2020. À propos de son roman *Reine Pokou* (2004), l'écrivaine nous a en effet confié s'être interrogée sur la façon d'échapper à la représentation sacrificielle du personnage féminin, dont l'histoire raconte qu'elle a jeté son fils dans un fleuve pour sauver son peuple. Elle a ainsi souhaité donner la parole à son personnage de Reine Pokou à travers une narration à la première personne du singulier, ce que permet également le théâtre dans notre corpus. Véronique Tadjo a également insisté sur la fibre maternelle de son personnage, ces choix esthétiques semblent aussi être ceux de Dadié et Sony. Tandis que Dadié dédouble son personnage pour représenter le lien mère/fille, Sony met en valeur l'amour de Béatrice pour l'enfant qu'elle porte. L'importance du lien maternel dans les deux pièces souligne le pouvoir de transmission de Kimpa Vita, d'autant plus que le théâtre est le genre privilégié de la transmission directe, d'où sa fortune dans un contexte postcolonial où l'accès aux livres et à l'éducation demeure encore trop restreint.

24 Dans *King Kong Théorie*, Virginie Despentes raconte comment trois hommes les ont violées, elle et son amie, alors qu'elles faisaient du stop en rentrant d'un concert à Londres pour se rendre à Nancy : « J'ai fait du stop, j'ai été violée, j'ai refait du stop », *op. cit.*, p. 14.

LE CORPS FÉMININ VIOLENTÉ ET LA TERRE SPOLIÉE : LA KIMPA VITA, UNE FORCE ÉCOFÉMINISTE DÉCOLONIALE ?

Finalement, au lieu de se demander si le choix d'un personnage féminin pour porter la révolte et se sacrifier relève d'une vision idéalisée du pouvoir féminin par Dadié et Sony, on pourrait poser autrement la question en suggérant l'idée qu'un personnage féminin est le plus approprié pour incarner la révolte dans une perspective intersectionnelle, voire « multidimensionnelle » (Vergès, 2019, p. 35[25]) : dès lors qu'on parlerait de résistance, *alors* les personnages féminins s'imposeraient.

Dans la pièce de Sony, le père de Béatrice avertit le roi : « le Portugal se nourrit de nos terres, de nos esclaves, de nos femmes et de notre sang » (plan II, sc. 1). Montrant que la domination des colons européens s'exerce sur un territoire autant que sur celles et ceux qui y vivent, Nsakou rappelle que les femmes sont des victimes bien particulières des conquêtes coloniales[26]. Dans la mesure où les femmes sont concernées par les situations d'oppression politique violentes, alors la résistance ne peut que compter avec elles.

C'est d'ailleurs un argument important des mouvements écoféministes qui affirment le lien entre les oppressions des femmes et les spoliations de la nature[27]. En effet, dans la récente anthologie de textes écoféministes *Reclaim !* présentée par Émilie Hache, l'écoféminisme est défini à partir d'exemples littéraires comme autant de lieux où « se sont connectés [...]

---

25 « Une approche multidimensionnelle permet d'éviter une hiérarchisation des luttes fondée sur une échelle de l'urgence dont le cadre reste souvent dicté par des préjugés » : Françoise Vergès, *Un féminisme décolonial*, *ibid.*

26 Que l'on pense aussi à l'importance du viol comme arme de guerre dont parle le gynécologue congolais Denis Mukwege dans le documentaire de Thierry Michel *L'homme qui répare les femmes : La Colère d'Hippocrate*, datant de 2015. D'après le médecin Prix Nobel de la Paix 2018, le viol des femmes est une arme de destruction massive qui vise à anéantir physiquement les victimes en les rendant stériles, ce qui a pour conséquence d'affaiblir organiquement toute leur communauté. Mais les dégâts sont aussi psychologiques car les traumatismes des femmes sont profonds et les humiliations qu'elles subissent ainsi que la terreur se répercutent sur leur entourage, détruisant les liens sociaux et fragilisant la communauté.

27 Le mouvement émerge notamment dans le contexte de la guerre froide et de la course à l'armement nucléaire, alors que le rapport du Club de Rome a paru en 1972, que la déforestation massive touche de nombreux continents et que d'importantes famines se multiplient en Afrique. Voir : Émilie Hache, « Introduction : Reclaim Ecofeminism ! », Émilie Hache (dir.), *Reclaim ! Anthologie de textes écoféministes*, Paris, Éditions Cambourakis, 2016, p. 15.

les enjeux féministes et écologistes – à travers la redécouverte de l'histoire de la destruction croisée, au cours de la modernité, des femmes et de la nature » (Hache, 2016, p. 15). En effet, dans notre corpus, Béatrice lie indissociablement son corps à la terre pillée : « Que ma terre cesse d'être appendice, mine, caverne, réservoir, carrière, grenier pour les autres », clame-t-elle sur le bûcher dans la pièce de Dadié (1970, p. 146), et la réplique de la Béatrice sonyenne lui fait écho en affirmant face à l'évêque que « cette terre a besoin de plus d'amour, de plus de paix, et ce corps souillé par le Portugal a soif d'un nouveau cœur » (plan I, sc. 2). Si l'analogie entre le corps féminin et la terre à protéger n'est présente que dans la pièce de Sony, il n'en demeure pas moins que chez Dadié la soif de conquête des Européens est notamment justifiée par l'argument fallacieux de la libération des femmes :

> Il nous faut en outre arracher aux infidèles dont le mépris pour la femme est si grand qu'ils l'enferment dans des harems ; ces barbares dont la jalousie est si vive, si aveugle qu'ils voilent la créature sublime qu'est la femme ; il faut, dis-je, leur arracher le monopole de la vente de la cannelle, du gingembre, des clous de girofle, de la soie, de l'encens, du musc, de l'ivoire… (Dadié, 1970, p. 18)

Cette prétendue volonté de libérer les femmes est sous-tendue par l'argument économique et l'avidité coloniale apparaît ici à travers l'énumération qui semble continuer après l'aposiopèse. Or la volonté de dévoiler les femmes s'inscrit bel et bien dans une logique de prédation sexuelle[28], corollaire de la prédation territoriale. Si la pièce s'ouvre sur un monde entièrement masculin et guerrier, elle s'achève sur les mots de Dona Béatrice appelant à la reconquête d'un territoire pillé. D'ailleurs, l'énumération de ces pillages est close par un court syntagme qui oppose au point de vue masculin et colonial un point de vue féminin et local : « appendice, mine, caverne, réservoir, carrière, grenier pour les autres, *enfer pour nous*[29] » (*ibid.*, p. 146). Cette dernière réplique semble ainsi répondre à l'énumération avide du début de la pièce. Ainsi l'héroïsme de Kimpa Vita porte-t-il à la scène des problématiques écoféministes décoloniales.

---

28 Voir l'ouvrage *Sexe, race et colonies*, Pascal Blanchard et als. (dir.), Paris, La Découverte, 2018 ainsi que le concept d'éroticolonie développé par Sylvie Chalaye dans la série de rencontres du laboratoire SeFeA « Déconstruire l'éroticolonie », Théâtre de la Cité internationale, septembre 2018.

29 Nous soulignons.

CONCLUSION

Nous voudrions ouvrir notre réflexion sur la vitalité de la figure de Kimpa Vita sur les scènes contemporaines. En décembre 2019 à Kombé (Brazzaville), lors de la cinquième édition du festival de danse Boya Kobina, la danseuse Ella Ganga a présenté son solo *Kimpa Vita – Jeanne d'Arc*. Tout en exprimant la peur des hommes, notamment dans le contexte de la guerre de 1993-2002 au Congo, Ella Ganga chorégraphie le passage de l'extrême fragilité de la prophétesse qu'elle incarne à sa révolte puissante dans un cri[30]. On peut également mentionner le travail de la danseuse Cognès Makouyou[31] dont le solo autobiographique s'ouvre sur le constat que la femme n'est pas respectée en général, avant de représenter la façon dont elle est violée puis de montrer comment elle se relève. Même si Cognès Makouyou explique que son solo lui fait mal, elle assure avoir voulu donner de la force par sa danse : « je suis debout et je fais ma route », dit-elle (*ibid.*).

Plus récemment sur la scène française, Béatrice du Congo apparaît dans le spectacle du chorégraphe congolais Delavallet Bidiefono. Intitulé *Sorcières/Kimpa Vita* et programmé au CDN de Rouen à la fin du mois de novembre 2020, il met en scène la danseuse et musicienne ivoirienne Dobet Gnahoré[32]. En outre, un texte du dramaturge congolais Dieudonné Niangouna – alias Dido – intitulé *Kimpa Mvitæ* devait être

30 Dans l'une de ses « Chroniques de Brazza » du 14 décembre 2019, l'écrivaine Valérie Manteau qui s'est entretenue avec la danseuse Ella Ganga, rapporte : « Des spectacles qui traitent de la violence, celle de la guerre de la fin des années 1990 qu'Ella a vécue aux premières loges, dans le Nord, et qu'elle exorcise sur scène. […] Quand elle incarne Kimpa Vita, prophétesse kongo brûlée vive au XVIII^e^ siècle, elle ressent une présence tellement forte qu'elle sort de son personnage de femme muette. "J'ai fait ça souvent sur scène, crier sans voix. Quand tu as envie de dire les choses, quand tu parles mais que les gens n'entendent pas, quand tu cries ils ne te voient pas…" […] » Entretien mené le 12 décembre 2019 à Kombé [Brazzaville], Festival Boya Kobina. En ligne : « https://www.facebook.com/ManteauV/posts/2552431794869851 (consulté le 17/12/2020) ».

31 Voir : Cognès Makouyou, « Conversation entre jeunes artistes chorégraphes », Festival Les Rencontres à l'échelle – Les Bancs Publics, Marseille, 8 décembre 2020 : « https://www.facebook.com/watch/?v=1319346278432721 (consulté le 17/12/2020) ».

32 En raison de la crise sanitaire, ce spectacle a dû être annulé mais des photographies des répétitions témoignent de la force et de la beauté de la chorégraphie. Voir les photographies de Tina Hollard, 24 novembre 2020, sur la page Facebook de l'espace Baning'Art

entendu pendant le spectacle. Il s'agit d'un monologue qui fait également partie de la prochaine création de Dido, *Portrait désir*, mettant en scène des femmes puissantes, et qui s'insère dans un projet auquel l'écrivain travaille depuis longtemps[33]. Dans le titre du spectacle de Delavallet Bidiefono, le passage de la prophétesse à la « sorcière » exprime sans doute une volonté de transposer la lutte de l'héroïne congolaise au présent. En effet, la référence à la sorcière, qui est actuellement mise au jour par les féministes, permet d'évoquer plus précisément les forces de résistance féminines. Peut-être est-ce aussi un moyen de présenter Kimpa Vita autrement que par une référence à la « Jeanne d'Arc » française – surtout que le spectacle devait être joué à Rouen – et d'évoquer plus largement les répressions que les hommes de pouvoir exercent sur les femmes dans le monde. Par ailleurs, la fortune que connaît l'héroïne féminine Kongo dans des créations contemporaines chorégraphiques permettrait non plus tant de célébrer sa parole que de convoquer la puissance de résistance et de renaissance inquiétante du corps féminin[34].

Alice Desquilbet
et Charlotte Laure
Université Sorbonne nouvelle –
Paris 3

---

de Kombé, non loin de Brazzaville : « https://www.facebook.com/baningart/photos/pcb.2786205518310304/2786174958313360 (consulté le 17/12/2020) ».

33 Nous remercions Dieudonné Niangouna d'avoir pris le temps de répondre à nos questions, alors qu'il était occupé par les répétitions de sa mise en scène de la pièce *La Peau cassée* de Sony Labou Tansi. Le spectacle aurait dû être joué au Collectif 12 de Mantes-la-Jolie les 17 et 18 décembre 2020, mais les mesures sanitaires dues à la crise de la Covid-19 l'ont interdit.

34 Par ailleurs, la résurrection artistique de Kimpa Vita pourrait s'expliquer à la fois par l'importance croissante des préoccupations féministes – sans doute proportionnelle aux montants des subventions culturelles accordées aux spectacles qui abordent ces thématiques – et par la symbolique particulière que prend Béatrice dans le contexte politique congolais. Fortement marquée par la dictature du président D. Sassou-Nguesso depuis plus de quarante ans, la République du Congo est en proie à des tensions ethniques (le chef d'État favorise son ethnie Mbochi). Ainsi les représentations artistiques de la défenseuse du Royaume Kongo du XVII[e] siècle pourraient-elles avoir une signification politique particulière en s'inscrivant dans le mouvement de contestation de la dictature de Sassou Nguesso.

BIBLIOGRAPHIE

Albert, Jean-Pierre, « Du martyr à la star. La métamorphose de héros nationaux », *La Fabrique des héros*, dir. Pierre Centlivres, Daniel Fabre et Françoise Zonabend, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1999, p. 11-32 : « https://books.openedition.org/editionsmsh/4002?lang=fr (consulté le 17/12/2020) ».

Balandier, Georges, *Le Royaume de Kongo du XVI^e^ au XVIII^e^ siècle*, Paris, Fayard, 2013.

Bertho, Elara, *Sorcières, tyrans, héros. Mémoires postcoloniales de résistants africains*, Paris, Honoré Champion, coll. « Francophonies », 2019.

Blanchard, Pascal et als. (dir.), *Sexe, race et colonies*, Paris, La Découverte, 2018.

Chalaye, Sylvie, « Jean-Marie Serreau, l'architecte d'un rêve théâtral aux couleurs de l'Afrique », *Jean-Marie Serreau et les scènes de la décolonisation*, *Revue d'Histoire du théâtre*, n° 260, octobre-décembre 2013-2014, p. 351-364.

Coquery-Vidrovitch, Catherine, *Les Africaines. Histoire des femmes d'Afrique noire du XIX^e^ au XX^e^ siècle*, Paris, Desjonquères, 1994.

Dadié, Bernard, *Béatrice du Congo*, Paris, Présence Africaine, 1970.

Descamps, Élodie, « Kimpa Vita, étoile révolutionnaire et "Jeanne d'Arc du Kongo" », *Jeune Afrique*, 07/03/2018.

Despentes, Virginie, *King Kong Théorie*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2006.

Dubreuil, Laurent, *L'Empire du langage, Paris*, Hermann Éditeurs, 2008.

Dworkin, Andrea, *Les Femmes de droite*, [*Right-Wing Women*, 1983], Montréal, Éditions du remue-ménage, 2016.

Garnier, Xavier, *L'Éclat de la figure : Étude sur l'antipersonnage de roman*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Nouvelle Poétique Comparatiste », 2001.

Gilligan, Carol, *Une voix différente*, Paris, Flammarion, 2008.

Glissant, Édouard, *L'Intention poétique*, Paris, Gallimard, 1997 [1969].

Hache, Émilie, « Introduction : Reclaim Ecofeminism ! », *Reclaim ! Anthologie de textes écoféministes*, dir. Émilie Hache, Paris, Éditions Cambourakis, 2016.

Hartog, François, « Comment rouvrir les futurs », propos recueillis par Olivier Mongin et Jean-Louis Schlegel, *Esprit*, n° 431, « Où sont les prophètes ? », janvier 2017, p. 44-51.

Kouvouama, Abel, *Une histoire du messianisme : un « monde renversé »*, Paris, Karthala, 2018.

Kwahulé, Koffi, *Pour une critique du théâtre ivoirien contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1996.

Labou Tansi, Sony, dans « Sony Labou Tansi, écrivant du malaise et de la barbarie », *Al-Maghrib*, 9 septembre 1987, p. 12.

Labou Tansi, Sony, Entretien avec Guy Lenoir [Brazzaville, juillet 1990], *Acteurs Auteurs*, n° 83, octobre 1990, p. 115-138.

Labou Tansi, Sony, *Les Sept Solitudes de Lorsa Lopez*, Paris, Seuil, 1995.

Labou Tansi, Sony, *Encre, Sueur, Salive et Sang*, Paris, Seuil, 2015.

Laugier, Sandra, « Le *care* comme critique et comme féminisme », *Travail, genre et sociétés*, n° 26, 2011/2, p. 183-188 : « https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2011-2-page-183.htm (consulté le 17/12/2020) ».

Laure, Charlotte, « Kimpa Vita – Béatrice du Congo », *Les Parleuses*, 2/09/2019 : « https://lesparleuses.hypotheses.org/1006 (consulté le 17/12/2020) ».

Malanda, Ange-Séverin, « Le Projet littéraire de Sony Labou Tansi », *Le Mois en Afrique*, n° 205-206, février-mars 1983, p. 145-152.

Nahoum-Grappe, Véronique, « La culture contemporaine du viol. Mise en scène, signe de domination, arme en temps de guerre », *Communications*, 2019/1, n° 104, p. 61-177 : « https://www.cairn.info/revue-communications-2019-1-page-161.htm (consulté le 17/12/2020) ».

Ngondzi, Jonas Rémy, « Enfants-soldats, conflits armés, liens familiaux : Quels enjeux de prise en charge dans le cadre du processus de DDR ? Approche comparative entre les deux Congo », thèse de doctorat en Science politique, Université Montesquieu-Bordeaux IV, 2013 : « https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-00958088/document (consulté le 17/12/2020) ».

Paglia, Camille, *Vamps and Tramps*, New York, Vintage, 1992.

Peghini, Julie, Garnier, Xavier, « Sommes-nous sortis du monde, Sony Labou Tansi ? Le théâtre, la scène, la fable », *Études littéraires africaines*, n° 41, 2016, p. 9-22.

Salmona, Muriel, « Chapitre iv. Combattre les stéréotypes, le déni, la culture du viol », *Le Harcèlement sexuel*, Muriel Salmona (éd.), Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2019.

Schwarz-Bart, Simone (avec la collaboration d'André Schwarz-Bart), *Hommage à la femme noire*, 6 t., Paris, Éditions Consulaires, 1988-1989.

Schwarz-Bart, Simone, *Hommage à la femme noire. Héroïnes de l'esclavage*, Petit Bourg (Guadeloupe), Caraïbéditions, 2020.

Tadjo, Véronique, *Reine Pokou, concerto pour un sacrifice,* Arles, Actes Sud, 2004.

Thornton, John, *The Kongolese Saint Anthony : Dona Beatriz Kimpa Vita and the Antonian Movement, 1684–1706*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Vergès, Françoise, « Décolonisons les arts », Université Décolonisons les Arts (UDLA), juillet 2019 : « https://www.r22.fr/antennes/decoloniser-les-arts/universite-decolonisons-les-arts/session-n8-universite-decolonisons-les-arts-hors-serie (consulté le 11/06/2021) ».

Vergès, Françoise, *Un féminisme décolonial*, Paris, La Fabrique, 2019.
Verschave, François-Xavier, *L'Envers de la dette. Criminalité politique et économique au Congo Brazzaville et en Angola*, Marseille, Agone, 2001.
Waku, Alexia, « Béatrice (Dona Kimpa Vita) », chanson de l'album *Made in Congo*, 2019 : « https://www.youtube.com/watch?v=VY4Gkt0Mwfc (consulté le 07/12/2020) ».
Yengo, Patrice, « L'autre du prophétisme congolais », *Continents manuscrits*, nº 12, 2019 : « http://journals.openedition.org/coma/3897 (consulté le 07/12/2020) ».

HOMMAGE À LA FEMME NOIRE DE SIMONE ET ANDRÉ SCHWARZ-BART

Mise en lumière de plusieurs générations d'héroïnes noires

L'*Hommage à la femme noire* est une encyclopédie en six volumes élaborée par le couple d'écrivains André et Simone Schwarz-Bart en 1988-1989. Ils ont, entre autres, été soutenus dans leur travail de recherche par l'historienne Malka Marcovich et l'éditrice Jacqueline Sag qui a réuni de nombreux documents iconographiques.

Cette encyclopédie a été rééditée en 2020 en une version réduite chez Caraïbéditions selon le souhait de Simone Schwarz-Bart, de l'éditeur et de la communauté de lecteurs qui ont manifesté le désir de voir cette œuvre épuisée à nouveau accessible[1]. Cette réédition sous-titrée *Héroïnes de l'esclavage* correspond au tome III de la première version, qui est consacré à la période esclavagiste. Dès son édition originale, l'ouvrage retrace le parcours de femmes noires oubliées, de la préhistoire aux années 1980. Ce vaste projet naît de la constatation d'un vide à combler, l'histoire des femmes noires restant globalement inconnue du grand public. Le couple d'écrivains antillais a ressenti le besoin de les sortir de l'ombre et mettre au jour l'univers référentiel de ses lecteurs et lectrices. Il leur a semblé nécessaire et urgent de se souvenir que la soumission à l'esclavage ne s'est pas faite dans une passivité générale. Ils ont ainsi dressé le portrait de reines africaines qui ont sacrifié leur vie pour la liberté de leur peuple. Cependant, les Schwarz-Bart ne se sont pas contentés d'une écriture de la consolation. Leur plume nuancée n'hésite pas à rappeler que la vision de l'Afrique

1 A. et S. Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire. Héroïnes de l'esclavage*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2020. Le succès de cette réédition a permis d'entreprendre également la réédition du volume VI en 2021 : A. et S. Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire. Héroïnes du XX^e siècle*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2021.

comme un paradis perdu, vision partagée par nombre de caribéens descendants d'esclaves, n'est qu'un mythe.

L'*Hommage à la femme noire* présente cent onze portraits de femmes répartis en six tomes. Le premier revient sur les mythes de la création et évoque les destinées de reines africaines et de descendantes d'esclaves. Le deuxième tome évoque l'histoire de l'esclavage à partir non pas de la traversée océanique comme il est coutume de l'écourter mais de l'Afrique : il est ainsi question des différents réseaux de traite d'esclaves sur le continent africain et du marchandage d'esclaves qui se conclut en Afrique avant la traversée de l'Atlantique. Les auteurs mettent ainsi en lumière aussi bien les figures de résistance et les enclaves non-réduites en esclavage que les intermédiaires complices qui ont contribué au bon déroulement du commerce triangulaire. Le tome III porte quant à lui sur l'esclavage d'un point de vue élargi en évoquant l'exploitation négrière en place dans la Caraïbe, au Brésil et en Amérique du Nord. Dans le tome IV, il est question des Africaines qui ont œuvré pour l'émancipation féminine depuis la fin du XIX^e^ siècle. Le tome V est consacré aux femmes artistes et écrivaines engagées en Amérique du Nord et enfin le tome VI met en lumière les parcours de femmes caribéennes contemporaines lors de la première publication[2]. L'encyclopédie se clôt sur une invitation à poursuivre et actualiser ce travail de recensement et de mémoire.

Nous analyserons ainsi les raisons d'être de ce projet encyclopédique, l'interprétation que font les auteurs de l'histoire mais également les moyens mis en œuvre pour mettre en avant les parcours de ces femmes malgré le peu d'informations dont on dispose au sujet de certaines d'entre elles. Les Schwarz-Bart multiplient les supports pour pallier le manque d'écrits. L'encyclopédie est ainsi constituée de reproductions de gravures, peintures, photographies, de textes d'archives et de passages fictifs donnant voix à ces héroïnes. Cette composition faite de textes d'archives et de fiction ne fait pas l'unanimité. Alain Huetz de Lemps a ressenti une certaine gêne à la lecture : « La valeur des témoignages est inégale et il est souvent difficile de faire la part de ce qui est véritablement historique et de ce qui relève de la légende

2 Les citations seront tirées de cette édition originale en six volumes – A. et S. Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire*, 1988-1989 – et les références apparaîtront dans le texte en indiquant entre parenthèses le volume et les pages concernés.

et de l'imaginaire » (A. Huetz de Lemps, 1991, p. 89). Cet avis nous donnera l'occasion de songer à la portée de cette encyclopédie polymorphe ainsi qu'à la manière d'envisager ce tressage de références historiques et imaginaires.

GENÈSE DE L'*HOMMAGE À LA FEMME NOIRE*

Dans le cadre du documentaire *Simone et André Schwarz-Bart. La Mémoire en partage*, Simone Schwarz-Bart revient en 2018 sur les raisons qui ont motivé l'établissement de l'encyclopédie :

> […] en tant que femme noire il fallait que je trouve dans le passé des exemples exaltants qui m'aident à vivre dans un univers pas toujours motivant – pour décider à me donner pleine valeur en tant que noire – en tant que femme noire. Alors, j'ai voulu créer ma galerie d'ancêtres. J'ai essayé d'écrire une espèce de Bible des femmes noires. Et c'est ainsi que j'ai commencé à glaner des histoires portugaises, des histoires anglaise, des histoires américaines, des histoires brésiliennes, des histoires… Tout ça, je les archivais et j'en avais besoin. [Propos recueillis par Clavel, 2018, je transcris.]

Ces propos témoignent d'un investissement personnel fort de la part de Simone Schwarz-Bart : l'*Hommage* est né, dans le cadre d'une quête identitaire, d'un « besoin » de repères et d'histoires : besoin de se construire une « galerie d'ancêtres » dont elle peut être fière, qui brisera le silence sur l'histoire de la femme noire. Dans le même esprit que l'historien et anthropologue Nathan Wachtel qui a tenté de reconstituer l'histoire des peuples d'Amérique latine dans *La Vision des vaincus* (1971), les Schwarz-Bart ont donc entrepris de réécrire une histoire qui ne soit pas centrée sur le point de vue occidental en regroupant les quelques traces qu'ils ont eues à disposition. À la lecture des chapitres consacrés à Kimpa Vita (tome II) et à la mulâtresse Solitude (tome III), entre autres, le lecteur se détache rapidement des *a priori* historiques autour de la passivité des peuples africains qui se seraient docilement livrés aux esclavagistes. Nous pouvons rapprocher ces deux femmes car, malgré le siècle qui les sépare, leurs parcours tels que narrés par les Schwarz-Bart sont très semblables et elles ont durablement marqué les mémoires collectives alors que rien

ne les y prédestinait. Kimpa Vita venait de M'Bligha, une vallée reculée du Congo. Quant à Solitude, elle était une esclave abandonnée à huit ans par sa mère qui a fui l'habitation (terme dont on désigne ensemble la plantation sur laquelle travaillent les esclaves, la maison du maître et les cases des esclaves). André Schwarz-Bart a imaginé les origines de Solitude qui serait le fruit du viol qu'un marin français aurait commis sur une esclave africaine. Cette mulâtresse incarne ainsi un métissage contraint et lourd à porter. Les Schwarz-Bart précisent : « Dans la condition de l'esclavage, le mélange des sangs a souvent produit des êtres flous, aux contours indistincts, déchirés entre l'Afrique et l'Europe et ne trouvant nul point d'appui en ce bas monde » (t. III, p. 138). Kimpa Vita est également emprunte d'un certain métissage culturel. Habitée par des croyances africaines ancestrales, elle mêle cette spiritualité à la foi chrétienne : elle est guidée par la prophétesse Matuffa tout en étant animée par une vision de Saint Antoine et trouvera sa moitié en la personne de Borro qui n'est autre que la réincarnation de Saint Jean. C'est inspirée par ces influences syncrétiques que Kimpa Vita va guider le peuple, initier des processions et lutter contre la misère. Parallèlement, c'est la situation de Solitude, esclave abandonnée et fruit d'un viol, qui va la pousser à se rebeller et à devenir la dirigeante d'un groupe d'esclaves en marronnage, les survivants de la Goyave. Ces deux meneuses ont pour point commun d'avoir vécu une maternité ambivalente dans le sens où elle a été à la fois l'assurance de leur descendance et de leur condamnation. Les ennemis de Kimpa Vita ont profité du jour de son accouchement pour attaquer le palais royal, l'enlever, la condamner lors d'un simulacre de procès pour enfin la séparer de son fils et la brûler. Avec son accouchement, elle a à la fois assuré sa descendance et baissé la garde, ce qui l'a menée à sa perte. De même, lorsqu'elle et les siens ont été cernés par l'armée française, Solitude a eu quelque temps la vie sauve, le temps que son enfant naisse, pour ensuite subir également une séparation avec sa progéniture devenue propriété de son ancien maître. Les Schwarz-Bart précisent : « l'on a remis l'exécution au lendemain de sa délivrance » (t. III, p. 130). Délivrance et condamnation sont ici intimement liées. C'est lorsque ces deux femmes deviennent mères qu'elles deviennent vulnérables et perdent le pouvoir. On peut voir derrière ces portraits une réflexion sur la maternité, symbole courant du pouvoir de la femme. Cependant, cette faculté de donner la vie effraie

et suscite une volonté de contrôle qui se traduira par différentes formes d'oppression. L'on retiendra également la dignité de ces héroïnes qui après avoir perdu leur progéniture affrontent la mort sans crainte aucune et deviennent des femmes martyrs entrées dans la légende. La sagesse de Kimpa Vita sur le bûcher impressionne et nourrira le mythe autour de sa personne. Elle aurait déclaré lors d'un échange avec le père Laurenzo da Lucca : « Que m'importe de mourir, […], ce pas, j'ai à le faire une seule fois. Mon corps n'est pas autre chose qu'un peu de terre, je n'en fais aucun cas : il sera, tôt ou tard, réduit en cendres » (t. II, p. 20). Quant à Solitude, elle impressionne par le contraste entre sa jeunesse et sa mort toute proche : « Les traits creusés jusqu'à l'os, les cheveux d'un blanc éblouissant au soleil, elle avance paisiblement entre les deux rangées de spectateurs, tandis que le devant de sa chemise de nuit s'auréole, peu à peu, de taches de lait : elle a trente ans… » (t. III, p. 130). Son corps est encore plein de vie – en témoigne sa montée de lait – et sera pourtant bientôt d'une funeste rigidité. Se créé ainsi un effet de contraste entre sa jeunesse, sa sagesse et sa proximité avec la mort (elle affronte « paisiblement » sa mort alors qu'il s'agit d'un être « éblouissant », dans la fleur de l'âge). Avec l'histoire de ces deux héroïnes, la galerie d'ancêtres que Simone Schwarz-Bart appelait de ses vœux prend vie et dissémine en les subvertissant les idées reçues sur la passivité des ancêtres africains et des esclaves qui se seraient laissé coloniser et livrer aux oppresseurs sans fierté aucune.

Cependant, un autre souci habite les auteurs de cette anthologie. Ils précisent à la fin du chapitre consacré à la Mulâtresse Solitude que cette dernière est restée la grande oubliée dans la mémoire collective guadeloupéenne jusque dans les années 1960 contrairement à ses compagnons de lutte masculins[3].

Souvenons-nous que l'*Hommage à la femme noire* a été publié en 1988-1989. Il est donc contemporain de l'*Éloge de la créolité*, manifeste paru en 1989, coécrit par Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant. Dans cet ouvrage, les auteurs martiniquais appellent à la célébration de l'identité antillaise créolisée. Certains reprochent aux

3 « Elle n'est même pas devenue navire, comme son compagnon, le *Commandant Delgrès*, qui deux fois la semaine faisait le va-et-vient entre la Pointe-à-Pitre et l'île de Saint-Barthélémy, d'où il ramenait un peu de viande sur pied », ajoutent les auteurs (A. et S. Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire*, t. III, p. 140).

signataires de ne pas avoir ouvert leur démarche aux femmes du monde culturel caribéen[4]. Plus généralement, les femmes apparaissent souvent comme les grandes oubliées des militants pour l'affirmation culturelle caribéenne. Nous pouvons penser à Suzanne Césaire, épouse d'Aimé Césaire, qui a été une grande penseuse de la Négritude et a tenu la revue fondatrice *Tropiques* publiée de 1941 à 1945, mais qui est restée dans l'ombre. De même, sa contemporaine Paulette Nardal a été à l'initiative de grandes rencontres littéraires parisiennes et est tombée dans l'oubli. À la fin de l'*Hommage*, les Schwarz-Bart expriment à ce sujet le regret de n'avoir pas eu la place de lui consacrer un chapitre. La rédaction de cette anthologie a véritablement été motivée par le souhait de combler un injuste silence : « On fait beaucoup de bruit sur le droit des Noirs, mais pas un mot sur les femmes noires », peut-on lire dans l'*Hommage* (t. III, p. 233). Les Schwarz-Bart écrivent cette anthologie alors que les mouvements féministes commencent tout juste à explorer la question de l'intersectionnalité. Leurs propos font ainsi écho à l'engagement contemporain de militantes féministes comme bell hooks.

Les auteurs ont donc cherché à inverser la tendance en consacrant de nombreuses pages de l'anthologie aux femmes militantes d'Afrique et de sa diaspora. Nous pouvons penser à l'élogieux portrait d'Angela Davis (t. V) ainsi qu'à celui de Winnie Mandela (t. IV) qui occupe une place importante dans cette anthologie : parallèlement à son portrait, ses propos sont rapportés et ponctuent les fins de chapitres du quatrième tome. Les auteurs s'appuient sur le recueil de cette dernière intitulé *Une part de mon âme* (1986) pour illustrer le tome IV consacré aux militantes de l'émancipation féminine. Sont mis en exergue des extraits au cours desquels Winnie loue le combat de son illustre mari mais aussi ceux où elle répond aux regards envieux sur la femme d'un héros national[5]. Elle évoque les lourds sacrifices familiaux faits au nom des ambitions politiques de Nelson Mandela et critique plus généralement l'ANC et sa tendance à écarter les femmes de ses combats. En relayant ces dires,

4 Voir à ce sujet A. Stampfli, « Écrire en "Simone Schwarz-Bart" et en "Maryse Condé"… Les deux grandes dames des lettres guadeloupéennes face au *Manifeste de la Créolité* », *Les Cahiers du Grelcef*, nº 3, 2012 : « http://www.uwo.ca/french/grelcef/cgrelcef_03_numero.htm (consulté le 02/02/2021) ».

5 Winnie Mandela : « Nous n'avons jamais connu aucune sorte de vie dont je puisse me souvenir comme étant celle d'une famille. » Propos cités par les Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire*, *op. cit.*, t. IV., p. 109.

les Schwarz-Bart contribuent à militer pour la légitimité des femmes à s'engager au même titre que les hommes. Ce faisant, ils n'oublient pas d'illustrer ces propos engagés de portraits graphiques de femmes, de proverbes et de chants. Dès le début de l'*Hommage*, le lecteur comprend qu'il a entre les mains un ouvrage engagé, non seulement grave mais aussi ouvert, faisant de nombreux parallèles entre différentes formes d'expression artistiques et différents corps de métiers (il est question de chanteuses, mannequins, cuisinières, femmes politiques…). L'ouverture vers la mythologie a également sa place dans cette réécriture de l'histoire du point de vue des femmes. Il est ainsi précisé dans le tome I consacré aux mythes fondateurs que selon certaines légendes africaines le premier homme aurait été façonné par Mébère, le Créateur, à partir d'un lézard[6]. En découvrant ce récit, le lecteur occidental fait rapidement le rapprochement avec l'épisode biblique de la création de la femme à partir d'une côte d'Adam. Cette conception réductrice de la femme selon la Genèse trouve ainsi son équivalent masculin africain avec ce récit des origines fondé sur un simple reptile. On peut deviner ici une certaine satisfaction de voir une réciproque masculine au récit biblique de la création.

L'*Hommage* ne comporte pas uniquement des textes décrivant des femmes puissantes et affirmées. Quelques passages dressent les portraits de femmes modestes, soumises et conscientes de leur infériorité. Ces extraits détonnent du reste de l'ouvrage et surprennent à la première lecture. Dans le chapitre mettant à l'honneur Tata Ajaché, l'esclave qui devint reine, une page consacrée aux « paroles d'une femme ordinaire » du peuple peul woDaaBe explique longuement l'infériorité féminine :

> Une femme ne t'expliquera pas beaucoup de choses. Une femme ne sait rien. Nous, les femmes, nous ne décidons rien, nous ne pouvons rien. Nous suivons. C'est tout. Si tu veux apprendre beaucoup de choses sur la vie des WoDaaBe, il faut aller voir les vieux. Il faut aller chez les hommes et les écouter. Ce sont eux qui savent tout, qui décident tout, qui peuvent tout. (t. II, p. 73)

Nous notons ici une opposition ternaire des plus assertives (rien-rien-rien/tout-tout-tout). Il est précisé en bibliographie que les Schwarz-Bart ont ici cité des propos recueillis par Angelo B. Maliki. On retrouve

6 A. et S. Schwarz-Bart, *Hommage à la femme noire*, *op. cit.*, t. I., p. 14 : pour citer cette légende, les co-auteurs se sont appuyés sur l'*Anthologie nègre* de Blaise Cendrars.

effectivement en page 13 de *Bonheur et souffrance chez les peuls nomades* la retranscription textuelle de ces propos tenus par une femme woDaaBe. S'affirme donc la volonté de retranscrire fidèlement les propos tenus par une femme peul sans jugement et sans le filtre de nos valeurs occidentales[7]. Cela dit, il semble que ces paroles n'aient pas été sélectionnées par hasard pour figurer dans l'anthologie, car à la fin de l'extrait cité, la femme woDaaBe raconte un renversement : pendant la sécheresse, les hommes ont perdu la maîtrise de la situation et ce sont les femmes qui ont assuré la survie du foyer par leur débrouillardise, en vendant leurs services de coiffeuses, par exemple. Ce témoignage peut faire penser au paradigme wolof de la *soutoura* qui renvoie à la dignité, à la discrétion ou à la décence des femmes qui laissent transparaître une certaine humilité alors que ce sont elles qui assurent la vie du foyer par des stratégies cachées[8].

Par ailleurs, certaines références à l'infériorité des femmes noires semblent être choisies pour alerter au sujet de l'auto-aliénation qui a intégré la vision hiérarchisée de l'homme blanc. Dans « Paroles d'esclaves », les auteurs transposent les propos de Sojourner Truth déjà cités par Gerda Lerner[9] : « Les Blanches sont plus malignes et plus avisées que les Noires. Elles ne savent pas grand-chose, les Noires. Elles ne font que laver le linge – et elles ne peuvent guère monter plus haut [...] » (t. III, p. 233). Il s'agit là des propos d'une militante pour les droits de la femme dont la teneur auto-dépréciative est liée au constat que les femmes noires sont mises en position d'infériorité par la société qui leur refuse l'instruction, alors que cet état de fait peut et doit évoluer. Sojourner Truth confirme son engagement dans ce même passage : « On fait beaucoup de bruit sur le droit des Noirs, mais pas un mot sur les femmes noires [...] Je suis pour qu'on continue à se battre tant que les choses bougent, car si on attend qu'elles se calment, il faudra longtemps pour les remettre en route » (t. III, p. 233).

---

7 De même, le lecteur occidental peut être surpris par une référence ultérieure aux propos de femmes peuls qui affirment qu'en dehors de la maternité, une femme ne vaut rien. *Hommage à la femme noire*, t. II, p. 153 ; A. B. Maliki (propos recueillis par), *Bonheur et souffrance chez les peuls nomades* », *op. cit.* p. 16.

8 Voir l'article de Fatoumata Seck, dans ce volume, pour le développement de cette proposition.

9 Voir son essai : *De l'esclavage à la ségrégation*, Paris, Denoël, 1972.

Cette vision de la femme noire comme un être inférieur est également reprise dans le cinquième volume pour mettre en avant son absurdité. On conçoit ainsi rapidement les paradoxes de la bourgeoisie du Sud des États-Unis pendant la Ségrégation. Le chapitre consacré à Mary McLeod Bethune s'achève sur un témoignage intitulé « Parole de femme » donnant voix à une militante et ces propos non référencés laissent supposer qu'ils proviennent d'un personnage inventé par les Schwarz-Bart bien qu'ils fassent écho aux combats de Mary McLeod Bethune : « Une femme de couleur, si respectable soit-elle, vaut moins qu'une prostituée blanche. La femme blanche du Sud déclarera qu'aucune femme noire n'est vertueuse, et pourtant c'est à ses soins qu'elle confie ses enfants innocents… » (t. V, p. 37). La formulation antiphrastique interpelle le lecteur qui adhèrera d'autant plus aux combats des militants contre la Ségrégation évoqués dans le tome V. Cette « parole de femme » en particulier n'est pas reprise d'un recueil anthologique. Les Schwarz-Bart ont ici imaginé le probable discours d'une femme noire américaine victime de la Ségrégation. Les propos fictifs abondent dans l'anthologie et nous pouvons interroger leur raison d'être.

RECONSTITUER PAR LA FICTION DES PAROLES DE FEMMES
Moyen de combler les béances de la mémoire collective

Avec l'*Hommage à la femme noire*, l'idée était de raconter l'histoire du point de vue des femmes. Pour ce faire, il a fallu combler les vides laissés par les textes officiels relatant le point de vue lacunaire des dominants. Les Schwarz-Bart ont donc choisi de mêler aux textes cités des passages de leur plume imaginant la manière dont les femmes dépeintes se seraient présentées. Ce faisant, ils ont entrepris une démarche analogue à celle de Virginia Woolf qui, dans *Une chambre à soi*, comble l'absence de femmes dramaturges lors de la Renaissance anglaise en inventant Judith Shakespeare, la petite sœur de William. L'ancrage féminin et le thème de la maternité sont les points communs d'une grande

partie de leurs interventions. Il est en effet régulièrement question de grossesse, d'éducation, de déchirantes séparations des mères et de leurs enfants. Les « Paroles d'esclaves » du tome III évoquent, par exemple, les pleurs d'une esclave mère qui sera malgré ses supplications vendue séparément de ses enfants. On note ici la forte charge pathétique et la noblesse des propos décrivant la mère éplorée : « La répétition ne peut réduire l'amertume d'une telle expérience, et c'est quelque chose de si désespérant qu'elle jette sur tout le reste de l'existence une ombre plus noire qu'un voile funèbre » (t. III, p. 63).

L'attention portée au corps et à ses fluides est grande dans l'écriture de la femme qu'esquissent les Schwarz-Bart. Elle naît probablement des paroles et proverbes africains qu'ils ont relevés. Il est rapporté dans le tome I que la valeur du *Togu* (que l'on pourrait définir comme un charme) émane de tout le corps des bonnes personnes : « Nous disons que c'est à cause du sang qui est en eux, des os qui sont en eux, de l'eau qui est partout dans leur corps » (t. I, p. 105[10]). Plus loin, l'on apprend par des proverbes que le bonheur est une « goutte de lait giclée au moment de la traite » (t. I, p. 193) et que « La bouche garde le sang et crache la salive. Si quelqu'un se blesse à la bouche, sa bouche va saigner. Mais s'il crache, il ne crache que de la salive » (t. II, p. 197). Imprégnés par ces images qu'ils ont retranscrites, les Schwarz-Bart ont à leur tour entretenu l'isotopie autour des fluides corporels en évoquant, comme mentionné plus haut, la poitrine tachée de lait de Solitude au moment de sa mort ou encore le sort des esclaves allaitantes dont le lait se mêlait au sang au contact du fouet du maître (t. III, p. 215). Ces images très visuelles peuvent être interprétées comme autant de références à l'énergie vitale et au risque de mort intimement liés dans le quotidien des femmes esclaves.

Les « Paroles de femmes » du tome VI récapitulent à ce sujet les risques funestes encourus par une femme noire au cours de sa vie dans la société esclavagiste et post-esclavagiste. Cette synthèse se fait par l'intermédiaire de citations de passages clés du roman de Simone Schwarz-Bart *Pluie et vent sur Télumée Miracle* (1976). Est ainsi décrite une société marquée par la violence, qu'elle soit conjugale ou patronale. Cependant, ce sort n'est pas une fatalité et Télumée sort plus forte des

10 Propos repris de A. B. Maliki, *op. cit.*, p. 40.

épreuves traversées, comme celle de la tentative de viol par le patron, qu'elle a vaillamment détournée (t. VI, p. 115).

Les propos d'enfants sont également très fréquemment rapportés dans la section « Paroles de femmes » de l'anthologie. Ces filles livrent une version fragmentaire des événements dont elles sont témoins car leur jeunesse ne leur permet pas de comprendre la gravité de la réalité. Ces récits parcellaires mettent ainsi en exergue par contraste la dureté d'une réalité trop difficile à concevoir pour l'assimiler. Nous pouvons, entre autres, penser aux « paroles de femmes » qui relatent rétrospectivement, dans le tome V (p. 125), un souvenir de parade nocturne du Ku Klux Klan. Ce souvenir d'enfance est conté de manière fragmentaire par le biais d'un assemblage d'images choc où la perception de l'inquiétude des parents cachés se mêle aux lumières et sons détonants de la parade.

La figure de l'enfant permet également de mettre en évidence la cruauté des tortionnaires s'exerçant sans distinction sur les adultes et les enfants innocents. Le lecteur se souviendra ainsi des « paroles d'esclave » relatant l'histoire d'une fillette fouettée pour avoir trouvé et mangé un biscuit : « Ensuite, ils ont répandu du sel sur les plaies pour me punir encore plus. J'ai encore les marques aujourd'hui sur mon vieux dos, exactement comme ma grand-mère lorsqu'elle est morte, et je porterai les miennes jusque dans la tombe, comme elle » (t. III, p. 177[11]). Cette précision postérieure crée de l'empathie pour la victime d'un lynchage acharné subi de mère en fille. Ces chaînes de violence ont eu pour effet d'entretenir la méfiance et la haine de la communauté noire envers la communauté blanche, comme en témoigne Winnie Mandela, dont les souvenirs d'enfance marqués par le racisme ont été recueillis dans le tome IV : « Une colère naît en vous, l'enfant, et grandit et détermine la conscience politique de l'homme noir » (p. 38[12]).

Enfin, il faut remarquer que le point de vue enfantin donne l'occasion aux Schwarz-Bart d'introduire une dimension poétique et méditative dans l'anthologie régulièrement marquée par des passages très sombres. Ils introduisent ainsi dans les « paroles de femmes » du tome V des souvenirs de rêveries enfantines sur le chemin du retour de l'église :

11 A. et S. Schwarz-Bart citent ici le témoignage de Jenny Proctor relaté par G. Lerner (*op. cit.*).

12 Le propos est extrait de W. Mandela, *Une part de mon âme*, Paris, Seuil, 1986.

> Nous n'avions pas de jouets et nous nous amusions parfois à attraper des papillons. Grand-père nous disait le nom des belles couleurs sur leurs ailes, et puis nous les laissions partir ; souvent, je les suivais du regard aussi loin que possible, puis je demandais où ils étaient partis ; est-ce qu'il y avait une autre ville comme la nôtre ? Il répondait que oui et il parlait de la grande ville très loin d'ici où il espérait aller un jour. (t. V, p. 85)

Cet ajout de pauses méditatives aux témoignages rapportés fait de l'*Hommage à la femme noire* un ensemble hybride qui représente un défi de taille pour les traducteurs de cette encyclopédie. En effet, si la traduction de propos poétique est toujours délicate, il faut aussi avoir à l'esprit que dans l'*Hommage* les voix de personnages fictifs se mêlent aux témoignages historiques sans que les sources ne soient toujours rappelées. Il semble ainsi ardu pour les traducteurs de faire la part des choses et la voie de la facilité consisterait à cultiver ce flou. Ce n'est cependant pas le parti pris par les traducteurs anglophones dont la transposition sera à présent étudiée.

TRANSPOSITION ANGLAISE DE L'ENCYCLOPÉDIE

Les Presses Universitaires du Wisconsin ont soutenu le projet de traduction de l'anthologie en anglais. L'*Hommage à la femme noire* devient *In Praise of Black Women* sous la plume de Rose-Myriam Réjouis et Val Vinokurov, rejoints par Stephanie Daval pour le volume II et par Stephanie K. Turner pour les volumes III et IV[13]. Le volume IV a été augmenté de quelques présentations par Rose-Myriam Réjouis afin d'actualiser cette galerie de portraits, quinze ans après la première publication.

La tâche n'a pas été évidente. Il leur a fallu restituer de manière équivalente et compréhensive les nombreux proverbes que les Schwarz-Bart

13 L'édition anglaise s'est faite en quatre volumes : le premier volume regroupe les tomes I et II de l'édition française, le volume II correspond au tome III français, le volume III correspond au tome IV français et le quatrième et dernier volume regroupe les tomes français V et VI.

ont recueillis dans l'ouvrage en français d'Angelo B. Maliki. Il s'agissait donc de transposer en anglais des propos qui étaient déjà une transposition du wolof en français. « Quand tu vois la barbe de ton prochain brûler, mouille la tienne ! » (t. I, p. 167) devient ainsi « *When your neighbour's beard is on fire, wet yours* », et « les bonheurs n'ont pas leur campements proches » (t. II, p. 111) : « *Happy things do not camp close together*[14] ». Le verbe de perception du premier proverbe a été élidé et le « bonheur » a évolué en « choses heureuses ». Cela-dit, malgré ces détails, la transposition est fidèle et éclairante.

Lorsque la source sur laquelle les Schwarz-Bart s'appuient est anglaise, les traducteurs peuvent directement reprendre celle-ci. Lorsqu'il y a retour aux sources premières, néanmoins, Rose-Myriam Réjouis et Val Vinokurov se permettent de préciser les noms des personnes citées qui ne figuraient pas toujours dans la version française. On peut penser aux « paroles d'esclaves » qui évoquent l'histoire de Patsey[15]. La version anglaise reprend également certains traits de ponctuation[16] et des expressions argotiques qui n'avaient pas été conservées dans la version française[17]. Enfin, les traducteurs se permettent de préciser que l'accouchement évoqué par Mary F. Smith s'est fait dans les cris contrairement à ce qu'en dit la traduction des Schwarz-Bart[18]. Les auteurs de la version en anglais ont tenté de concilier deux objectifs dans leur démarche : retranscrire la langue poétique des Schwarz-Bart le plus fidèlement possible et rechercher la même précision lorsque ceux-ci citaient des sources externes, conformément à ce qui est exigé des éditions universitaires qui ont publié leur traduction. Val Vinokurov confirme : « *Our goal in the translation was to retain the poetry of the original while lending it somewhat more scholarly credibility as a popular history that*

14 A. et S. Schwarz-Bart, *In Praise of Black Women*, vol. I, p. 139 et vol. II, p. 307.

15 A. et S. Schwarz-Bart, *In Praise of Black Women*, vol. II, p. 161. Source : S. Northup, *Twelve Years a Slave*.

16 On peut penser aux points de suspension dans les propos de Winnie Mandela qui ne sont présents que dans la version anglophone (*In Praise of Black Women*, vol. 3, p. 75).

17 Les traducteurs ont par exemple conservé la formulation apocopée et oralisée des « *Slaves Speak* » empruntés à Jenny Proctor (propos retranscrits par G. Lerner, voir note 32) : « *We didn't have no good beds, jes' scaffolds nailed up to de mall out of poles and de ole ragged beddin' throwed on dem* » (*In Praise of Black Women*, vol. II, p. 173).

18 « *I heard 'A-a-a-a-!'* » (*In Praise of Black Women*, vol. III, p. 153) avait été traduit par : « je n'ai rien entendu » (*Hommage à la femme noire*, t. IV., p. 157). Source : M. F. Smith, *Baba of Karo : A Woman of the Hausa*.

was ultimately co-published by a university press. This is why we used original English sources whenever we could[19] ».

Ce que l'on retiendra surtout, c'est que les traducteurs ont été habités par un souci de préciser leurs sources et d'indiquer comme tels les propos qui ne sont pas les leurs. Les noms des tribus et les emprunts à des langues africaines sont ainsi constamment typographiés en italique alors qu'ils ne l'étaient pas systématiquement dans la version des Schwarz-Bart[20]. Cette volonté de démarcation peut être comprise comme un souci de ne pas laisser de doute, voire comme une volonté de ne pas faire passer le geste de traduction pour un geste d'appropriation des paroles citées. On peut imaginer ici l'influence de Gayatri Chakravorty Spivak qui blâme dans *Can the Subaltern Speak ?* l'indignité consistant à prétendre pouvoir parler au nom des autres.

Les Schwarz-Bart n'ont cela-dit jamais eu cette prétention. André Schwarz-Bart a, à ce sujet, grandement souffert d'attaques l'accusant de s'être approprié l'histoire de la *Mulâtresse Solitude*[21]. Or, il s'inscrivait dans une démarche de libre création littéraire. L'existence de cette esclave marronne n'est attestée que par quelques lignes dans les archives. C'est André Schwarz-Bart qui a pris cette source comme point de départ pour imaginer l'histoire d'une héroïne guadeloupéenne. Son récit est d'une vivacité telle que certains ont confondu fiction littéraire et réalité historique et lui ont reproché de s'être emparé d'un récit qu'il a en réalité inventé. Francine Kaufmann revient sur cet amalgame dans un article où elle regrette que les récentes célébrations autour de la Mulâtresse Solitude à Paris (où un parc a été baptisé en son honneur) n'aient pas reconnu le rôle d'André Schwarz-Bart dans la création de ce personnage héroïque[22]. Simone Schwarz-Bart a également réagi suite à l'inauguration

19 Val Vinokurov : propos tenus lors d'un échange de courriels datant du 29 octobre 2020. Notre traduction : « Notre objectif était de conserver la poésie de l'original tout en lui donnant un peu plus de crédibilité scientifique en tant qu'histoire populaire finalement co-publiée par un éditeur universitaire. C'est pourquoi nous avons utilisé des sources anglaises originales chaque fois que nous le pouvions ».

20 Nous pouvons penser aux références à différents termes exprimant la peur : « *Kulol* », « *pulaaku* », « Words of an Ordinary Woman », *In Praise of Black Women*, vol. I, p. 219. Source : A. B. Maliki, *op. cit.*

21 A. Schwarz-Bart, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1967.

22 Voir, en ligne : F. Kaufmann, « "La Mulâtresse Solitude" : une héroïne de papier statufiée » : « Les chercheurs antillais, la Fondation pour la mémoire de l'esclavage, la Ville de Paris et tous ceux qui honorent Solitude devraient aujourd'hui honorer aussi son auteur,

du jardin parisien en retenant surtout la grandeur de son époux défunt qui a su faire de son récit un mythe universel : « De là-haut, je le sais, tu nous fais un clin d'œil quelque peu amusé : c'est que selon Paul Auster : "Pour pouvoir dire la vérité, il nous faudra une fiction". Et c'est là que la légende devient l'histoire » (S. Schwarz-Bart, 2020).

CONCLUSION

Avec ces propos de l'écrivain américain en tête, nous pouvons conclure que la fiction a servi de socle aux Schwarz-Bart dans leur quête de l'histoire des femmes noires. Ils n'ont pas eu la prétention de parler à la place de quiconque, mais ont fait un travail de création et de construction d'une galerie d'ancêtres en s'appuyant sur tous les supports à leur disposition. S'il y a quelque chose de subjectif dans la démarche de sélection des profils figurant dans l'anthologie, cette subjectivité est assumée. Et l'anthologie doit moins être lue comme un registre historique que comme une « sentimenthèque[23] » regroupant les grandes femmes qui ont façonné le paysage intérieur des Schwarz-Bart. Le recours à la fiction leur a permis de conférer une dimension poétique à cet hommage et de sensibiliser le lecteur par les perspectives abordées ainsi que par leur style qui donne vie à l'histoire.

Simone Schwarz-Bart a exprimé le souhait de voir une relève reprendre cette démarche de mise en valeur de la présence des femmes. Il ne s'agit pas d'un vœu pieux. Les essais mettant à l'honneur des combats de femmes ont le vent en poupe et occupent le devant de la scène littéraire. On peut penser à l'essai *Femmes puissantes* de Léa Salamé (2020), qui dresse le portrait de femmes influentes dans la société contemporaine. Plus proche de la démarche des Schwarz-Bart, l'historienne Audrey Célestine met en lumière le parcours de femmes noires en Europe et en Amérique, de la fin de l'esclavage à la période contemporaine avec le mouvement *Black*

créateur d'une héroïne de roman devenue selon son vœu symbole bien réel de la lutte des femmes et des noirs pour la liberté et pour la reconnaissance de leur dignité. »

23 Cette notion a été créée par Patrick Chamoiseau dans *Écrire en pays dominé* pour désigner la suite de notes qu'il dresse par ordre alphabétique sur les auteurs et artistes qui ont marqué son univers d'écriture.

Lives Matter. Tout comme les Schwarz-Bart qui ont révélé des femmes de l'ombre, le livre d'Audrey Célestine *Des vies de combat – Femmes noires et libres* évoque autant des femmes très médiatisées comme Michelle Obama ou Beyonce que des oubliées dont le combat mérite d'être mis en avant, parmi lesquelles l'artiste martiniquaise Darling Légitimus à qui Audrey Célestine réserve de belles pages de son essai.

Anaïs Stampfli
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

Bernabé, Jean, Chamoiseau, Patrick, Confiant, Raphaël, *Éloge de la créolité*, Paris, Gallimard, 1989.

Célestine, Audrey, *Des vies de combat. Femmes noires et libres*, Paris, L'Iconoclaste, 2020.

Cendrars, Blaise, *Anthologie nègre*, Paris, Denoël, TADA 10, 2005 [1921].

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

Clavel, Camille, *Simone et André Schwarz-Bart. La mémoire en partage*, INA, avec la participation de France Télévisions, la CNC, la Commission Régionale du Film de Guadeloupe, 2018, 52 minutes.

Huetz de Lemps, Alain, « Schwarz-Bart, S. *Hommage à la femme noire* », *Les Cahiers d'Outremer*, nº 173, 1991, p. 89-90 : « swww.persee.fr/doc/caoum_0373-5834_1991_num_44_173_3383_t1_0089_0000_2 (consulté le 02/02/2021) ».

Kaufmann, Francine, « "La Mulâtresse Solitude" : une héroïne de papier statufiée », *Mabatim.info* : « https://mabatim.info/2020/10/02/la-mulatresse-solitudenbspnbsp-une-heroine-de-papier-statufiee/ (consulté le 02/02/2021) ».

Lerner, Gerda, *De l'esclavage à la ségrégation*, Paris, Denoël, 1972.

Maliki, Angelo B. (propos recueillis par), *Bonheur et souffrance chez les peuls nomades*, Paris, Conseil International de la langue française, 1984.

Mandela, Winnie, *Une part de mon âme*, Paris, Seuil, 1986.

Northup, Soomon, *Twelve Years a Slave*, Auburn-N.Y., Derby and Miller, 1853.

Salamé, Léa, *Femmes puissantes*, Paris, France Inter, Les Arènes, 2020.

Schwarz-Bart, André et Simone, *Hommage à la femme noire*, 6 vol., Paris, Éditions Consulaires, 1988-1989.

Schwarz-Bart, André et Simone, *Hommage à la femme noire. Héroïnes de l'esclavage*, Le Lamentin (Martinique), Caraïbéditions, 2020.

Schwarz-Bart, André et Simone, *In Praise of Black Women*, 6 vol., trad. par Stephanie Daval, Myriam-Rose Réjouis, Stephanie K. Turner, Val Vinokurov, Madison, The University of Wisconsin Press, 2001, 2002, 2003, 2004.

Schwarz-Bart, André, *La Mulâtresse Solitude*, Paris, Seuil, 1967.

Schwarz-Bart, Simone, *Pluie et vent sur Télumée Miracle*, Paris, Seuil, 1972.

Schwarz-Bart, Simone, « "La Mulâtresse Solitude", quand la légende devient l'histoire », *Mabatim.info* : « https://mabatim.info/2020/10/01/la-mulatresse-solitude-quand-la-legende-devient-lhistoire/ (consulté le 02/02/2021) ».

Smith, Mary F., *Baba of Karo : A Woman of the Hausa*, New Haven, Yale University Press, 1981.

Spivak, Gayatri Chakravorty, « Can the Subaltern Speak ? », *Marxism and the interpretation of Culture*, dir. Cary Nelson et Larry Grossberg, Urbana, Chicago, University of Illinois Press, 1988, p. 271-313.

Stampfli, Anaïs, « Écrire en "Simone Schwarz-Bart" et en "Maryse Condé"… Les deux grandes dames des lettres guadeloupéennes face au *Manifeste de la Créolité* », *Les Cahiers du GRELEF*, nº 3, 2012 : « http://www.uwo.ca/french/grelcef/cgrelcef_03_numero.htm (consulté le 02/02/2021) »

Wachtel, Nathan, *La Vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la conquête espagnole (1530-1570)*, Paris, Gallimard, 1971.

PRÉSENCE OBJECTIVE DES CORPUS ET PROCESSUS SUBJECTIF DE *REMEMORY*

selon Jean-Marie Volet et Margaret Busby

L'étude de textes écrits par des auteurs et des autrices africains ou afro-descendants impose comme une évidence la nécessité d'interroger la littérature hors des cadres nationaux, selon une dimension globalisée, telle qu'elle a été marquée par les legs problématiques de l'histoire coloniale. Ce caractère transversal a été conforté et motivé en 2018 par l'arrivée à la Bibliothèque Cantonale et Universitaire de Lausanne (BCUL) d'une bibliothèque et d'archives légués par l'enseignant-chercheur d'origine suisse Jean-Marie Volet, au terme de sa carrière académique passée à l'Université de Western Australia à Perth. Au moment de prendre sa retraite, celui-ci a en effet décidé de transmettre à la BCUL ses 3'500 volumes de littérature africaine francophone subsaharienne écrite par des femmes ainsi qu'une riche documentation épistolaire nourrie de ses échanges avec les écrivaines. Les imprimés ont rejoint la collection de littérature francophone du Sud de la BCUL qui, depuis plus de trente ans, n'a cessé de croître, tandis que les lettres et autres documents liés au fonds ont été classés au département des manuscrits. Ces ressources impressionnantes sont à l'origine du projet *Africana*. Celui-ci a aussi suscité une exposition, accompagnée d'une plaquette où Jean-Marie Volet livre un texte expliquant l'origine et la constitution de sa collection. Il s'amuse notamment de son caractère apparemment étrange car, il s'en doute, elle risque d'être vue par certains comme ayant le tort de ne pas intégrer spontanément les catégories traditionnelles de nos enseignements ou de nos bibliothèques universitaires :

> Ma carrière académique – tout comme l'acquisition des livres et documents accumulés au cours des années – s'inscrit dans le prolongement de cette découverte, en terre anglophone, de tout un pan de la littérature d'expression française rejetée à la marge de l'univers littéraire qui m'était familier. Dans ce

> contexte, l'émergence des romancières et femmes de lettres d'origine africaine, leur succès sur le plan de l'édition, en France et dans le monde, l'intérêt de leurs écrits, leur entrée dans les programmes d'enseignement universitaire, le degré d'autonomie du lecteur par rapport au texte… sont autant d'éléments qui m'ont incité à me lancer dans une exploration multidirectionnelle d'un univers mal connu[1].

Sa collection et, partant, la reconnaissance en général de nouvelles façons d'instituer, en termes universitaires, l'étude de la littérature en français est donc passée par un pays anglophone. Lui, l'enseignant suisse francophone, a « découvert » en Australie dès les années 1980 une littérature écrite dans sa propre langue, qui, jusque là, avait échappé, en quelque sorte, à sa vision du monde, et aurait continué d'y échapper s'il n'avait pas été contraint de lire Mongo Beti ou Mariama Bâ par la Prof. Ormerod, cheffe du département de littérature française dans lequel il s'était inscrit, à l'autre bout du monde, au cœur d'un environnement linguistique qui n'était pas le sien.

Le « fonds Jean-Marie Volet » est représentatif du tournant épistémologique qui a affecté les universités dans le contexte des sciences humaines et de la littérature à la fin du XX^e^ siècle. Cette collection impose comme une évidence tangible le fait que l'étude de la littérature issue d'Afrique ou de l'Afro-diaspora s'est avérée inséparable de la déstabilisation de nos habitudes académiques de classement des études littéraires en fonction des cadres nationaux ou, pour ce qui est de la littérature d'expression française, d'un centre normatif parisien : d'emblée elle impose une approche critique de la constitution des canons en fonction desquels s'est déployé l'enseignement littéraire en Occident au cours du XX^e^ siècle, et au sein desquels une langue nationale était censée correspondre à une littérature nationale. Alors que les auteurs de Suisse romande n'en finissent pas de réfléchir à leur sort inconfortable en termes de centre et de périphérie dont les conséquences pèsent sur le travail et la réception[2], la situation des auteurs africains soulève des questions plus fondamentales encore, voire douloureuses, par rapport

1 Jean-Marie Volet, « Constitution et historique de la collection léguée à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne », *Africana, Figures de femmes et formes de pouvoir*, plaquette de l'exposition, BCUL et Université de Lausanne, 2020, p. 8.

2 Voir : Daniel Maggetti, *L'Invention de la littérature romande 1830-1910*, Lausanne, Payot, 1998 ; Jérôme Meizoz, *Le Droit de « mal écrire ». Quand les auteurs romands déjouent le « français de Paris »*, Genève, Zoé, 1998 ; Pascale Casanova, *La République mondiale des Lettres*, Paris,

au potentiel effaçant d'une littérature française dite universelle. Les conditions d'existence de leur écriture, celles de la publication et de la réception des écrivaines et écrivains africains sont marquées par les legs d'une histoire globale dont les déséquilibres ont affecté le rapport à la langue et à la littérature françaises. Parmi ces legs figurent évidemment l'exploitation du continent africain par l'Europe par le biais de la traite et de la domination coloniale ; à cela s'ajoute, sur le plan culturel, un dialogue demeuré inégal entre doxa métropolitaine et, d'autre part, une diversité de langues et de cultures autochtones longtemps restées invisibles ou caricaturées selon le prisme universaliste européo-centré.

La littérature francophone d'Afrique existe comme le fruit d'une hybridation culturelle non choisie, que les acteurs et actrices qui l'ont subie décrivent aujourd'hui eux-mêmes, selon des termes qui se veulent les leurs, par le biais de langues-monde léguées par le passé colonial. Écrire, lorsqu'on est un auteur africain implique donc d'envisager l'Afrique et l'Europe dans leur rapport historique problématique de dépendance mutuelle et d'inégalité, que ce soit sur les plans matériel ou symbolique. Comme le rappelle Léonora Miano :

> Les peuples établis depuis des millénaires dans la région du monde appelée *Afrique* n'ont découvert ce terme qu'en faisant connaissance avec les Européens. (Miano, 2019, p. 25)

Une situation historique définie par l'hybridité, les rapports coloniaux et des réalités diversement perçues sur le territoire du continent africain dessinent ainsi les contours d'un corpus littéraire spécifique, « francophone subsaharien », en s'appuyant sur d'autres critères que ceux qui subdivisent la littérature européenne en objets d'étude en fonction de littératures dites nationales. En outre, répondant aux mêmes interrogations empiriques et historiques sur les conditions d'accès à la littérature, le genre féminin/masculin fut aussi à Perth, pour Jean-Marie Volet comme pour ses collègues anglo-américains, une catégorie centrale de l'analyse et de l'histoire littéraire. La constitution de corpus par le biais de listes bibliographiques ou d'anthologies s'imposait alors comme une évidence, sur la base des critères historicisés de la culture et du genre,

---

Seuil, 1999 (notamment p. 298-306 sur Ramuz) ; Roger Francillon, *De Rousseau à Starobinski, Littérature et identité suisse*, Lausanne, PPUR, 2011.

afin d'inscrire les œuvres de manière durable et si possible égalitaire dans un panorama littéraire qui se voulait plus inclusif et plus représentatif.

Pour une enseignante féministe en littérature anglaise de ma génération, ayant accompli études et doctorat entre 1984 et 1996, la question s'est constamment posée de savoir ce qui est préférable : que les œuvres de femmes intègrent les anthologies et histoires littéraires « classiques » après avoir été « redécouvertes » ou, au contraire, qu'on les maintienne « à part » pour interroger les biais androcentrés qui avaient présidé à l'élaboration des corpus « universels ». Pour ce qui est des auteurs et des autrices africaines, ainsi que le suggère Jean-Marie Volet, « découvrir » leurs œuvres signifiait, pour sa génération universitaire suisse, découvrir aussi qu'on les avait ignorés et, par conséquent, jeter un regard critique sur les implications de ces zones aveugles produites et transmises en tant que telles par nos enseignements. Cette prise de conscience par rapport à un regard *européo-centré* faisait certes écho à la prise de conscience féministe au sujet du caractère *androcentré* de la littérature européenne classique, mais elle avait de quoi déstabiliser plus fondamentalement encore l'alternative entre présence ou absence des canons nationaux car elle remettait plus directement en cause la pertinence même de tels ensembles naturalisés par l'usage. Tandis que des féministes comme Elaine Showalter aux États-Unis ou Janet Todd en Grande-Bretagne se sont interrogées, dès les années 1970, sur l'inclusion des femmes dans le cadre des canons nationaux de la littérature[3], il est évident que les questions soulevées par l'existence et la reconnaissance des autrices africaines allaient s'inscrire dans un cadre émancipé de tels repères canoniques, inopérants pour décrire des corpus littéraires élaborés au gré de processus liés à l'impérialisme, à l'exil et à la perte, au fil des colonisations et décolonisations subies par toutes les régions du continent africain.

Étudier les œuvres des autrices et auteurs africains nécessite une perspective globale et empirique. Cela exige également de rendre explicites

3 Elaine Showalter a écrit une histoire genrée du roman anglais qui a fait date, sous le titre *A Literature of Their Own, British Women Novelists from Brontë to Lessing* (Princeton University Press, 1977) et, plus récemment, une histoire de la littérature américaine : *A Jury of Her Peers, American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx* (Virago, 2009) ; Janet Todd est notamment l'auteure de *Feminist Literary History* (Cambridge, Polity Press, 1988) et de *The Sign of Angellica*, *Women, Writing and Fiction, 1660-1800* (London, Virago, 1989) ; elle est également l'éditrice de *A Dictionary of British and American Women Writers 1660-1800* (London, Methuen, 1984).

les termes en fonction desquels sont élaborés les corpus. En outre, ceux-ci impliquent un rapport diversifié avec *des* langues et *des* littératures, ce qui se reflète dans la structure des bibliographies et anthologies consacrées aux femmes, dont l'Afrique constitue un dénominateur commun plutôt qu'un récit national aux contours attendus. Il a donc fallu apprendre à changer de perspective ou à se décentrer intellectuellement, ce qui a imposé, sur le plan de la recherche, la prise en compte de nouvelles catégories empiriques, à l'image de celle rendue explicite par Jean-Marie Volet dans le titre de sa thèse : « romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne[4] ». Rien n'est pris pour acquis car rien ne va de soi dans le choix de son corpus en 1993, clairement articulé en fonction de trois facteurs : un commun recours au français « hors-sol », un lieu (Afrique sub-saharienne), et un genre (féminin).

La manière de constituer des sélections et des anthologies pour la littérature issue d'Afrique et de l'Afro-diaspora ne répond donc pas tout à fait aux questions qui se sont posées initialement à la critique littéraire féministe européenne ou états-unienne à partir de ce qui était devenu l'implicite des études littéraires, les corpus nationaux. La bibliographie de Beverley Ormerod et Jean-Marie Volet – *Romancières africaines d'expression française. Le sud du Sahara* (1994) – ou, publiée deux ans plus tôt, l'anthologie constituée par Margaret Busby – *Daughters of Africa* (1992) – existent en fonction de lignes de filiation qui ne correspondent pas aux critères universitaires dont nous avions hérité jusqu'ici, car leur contenu se déploie indépendamment de l'élément aveuglément fourni, jusqu'à la fin du XX^e^ siècle, par le lien national, traditionnellement central et structurant. Le lien entre corpus d'anthologie et création littéraire s'y veut également différent. Qu'il réponde initialement à la nécessité académique d'élaborer un ensemble de références afin de nourrir des enseignements comme la bibliographie de Volet et Ormerod ou qu'il entende constituer, comme l'anthologie de Busby, « *a contribution to the cause of reclaiming for women of African descent a place in literary history* » (Busby, 1992, p. XXX), ces deux ouvrages engagent aussi de plus larges enjeux. Les échanges épistolaires désormais conservés à la BCUL entre Jean-Marie Volet et les romancières recensées – qu'il a souvent rencontrées – tout comme les propos de Margaret Busby suggèrent l'importance

4 La thèse de Jean-Marie Volet paraît en 1993 sous le titre *La Parole aux Africaines, ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne.*

existentielle de telles bibliographie ou anthologie pour l'existence de la littérature auprès des autrices elles-mêmes. Leurs ouvrages revendiquent d'ailleurs un rôle de stimulation des œuvres à venir et celui tout aussi nécessaire de légitimation et de renforcement d'une présence féminine africaine en mal de visibilité. Comme le dit clairement Busby en préface de son anthologie de 1992, si l'effet de celle-ci est d'inciter d'autres femmes d'origine africaine à en faire plus, « *it will have achieved its purpose* » (*ibid.*). Dans la deuxième livraison de l'anthologie récemment parue, élaborée en fonction des mêmes choix éditoriaux, mais offrant une sélection complètement différente de la première – *New Daughters of Africa* (2019) –, Busby cite la poète Philippa Yaa de Villiers, dont les propos sont émotionnellement et symboliquement représentatifs des réactions engendrées par la première édition :

> *We were behind the bars of apartheid – we South Africans had been cut off from the beauty and majesty of African thought traditions, and* Daughters of Africa *was among those works that replenished our starved minds, connecting us to the Black planet of memory and imagination, correcting the imbalance of information and awakening our own potential in ourselves…* (Busby, 2019, p. xxix)
>
> « Nous vivions derrière les barreaux de l'apartheid – nous Sud-Africains avions été coupés de la beauté et de la majesté des traditions africaines de pensée, et *Daughters of Africa* a fait partie de ces œuvres qui ont rassasié nos esprits affamés, en rétablissant le lien avec notre planète de la mémoire et de l'imagination noire, en rectifiant le déficit de connaissance et en ébranlant en nous nos propres ressources… » [Nous traduisons]

Busby évoque également la valeur d'inspiration de *Daughters of Africa* telle qu'elle a pu se mesurer à travers quelques effets concrets : son anthologie est ainsi devenue un cadeau voire un talisman partagé à plus de quarante exemplaires par les membres de l'association « FEMRITE » des écrivaines ougandaises ; elle a également libéré la romancière somalienne Nadifa Mohamed du blocage qui la paralysait jusque-là face à la page blanche[5]. Il n'est pas surprenant dès lors que la préface de 2019 s'inscrive dans l'exacte continuité des propos tenus dans l'édition de 1992, Busby se déclarant toujours aussi déterminée – et même « *undeterred* » – dans son projet de « prosélytisme » pour une visibilité toujours plus grande des écrivaines d'origine africaine (Busby, 2019, p. xxxii).

5 Voir : Busby, 2019, p. xxix.

Critère d'analyse évident en Australie comme dans le monde anglophone en général, c'est sur les conseils de sa professeure Beverley Ormerod que Jean-Marie Volet va, dans le cadre de sa recherche doctorale, consacrer spécifiquement ses travaux à des « œuvres de femmes », catégorie pertinente à Perth mais franchement « *outlandish* » dans la Suisse francophone des années 1980-1990, où le genre féminin/masculin peinait encore à s'inscrire dans l'arsenal critique des études universitaires. L'anthologie originale consacrée par Doris Jakubec en 1990 aux *Femmes écrivains suisses de langue française*, par exemple, est révélatrice de la difficulté d'aborder alors la littérature sous l'angle du genre féminin/masculin en Suisse romande : au moment même où la critique de type genre ou féministe est en plein essor dans le monde anglophone, une bonne partie des autrices à qui on avait donné la possibilité de s'exprimer sur la nature de l'entreprise en rejetaient en fait les prémisses – dans la seconde édition publiée en 1997 – au nom d'un idéal neutre et universel de la littérature. Alors que la dimension androcentrique de celle-ci était en voie avancée de déconstruction dans le monde anglo-saxon, l'hypothèse de l'écriture féminine évoquait souvent, auprès des écrivaines romandes, la crainte d'être stigmatisée ou tenue à l'écart du registre légitimant. Pour illustrer ce long soupçon francophone vis-à-vis du genre comme catégorie d'analyse, il suffit de se souvenir, par exemple, du *Rire de la Méduse* (1975) d'Hélène Cixous, dont le geste révolutionnaire de déstabilisation générale de l'édifice symbolique est longtemps demeuré marginalisé en français, alors même que l'essai a immédiatement et durablement marqué les études littéraires en anglais[6]. Or, en porte-à-faux avec l'opinion alors dominante dans la critique académique francophone, Volet produit en 1994, avec Beverley Ormerod, le plus naturellement du monde serait-on tenté de dire, une bibliographie consacrée aux *Romancières africaines d'expression française*, loin de la France et de la Suisse romande, dans le cadre d'une université australienne.

6 Longtemps ignoré ou même jugé inadéquat dans le monde académique francophone, l'essai de Cixous a immédiatement connu un grand succès dans le monde anglo-américain : traduit et repris aujourd'hui dans diverses anthologies, il est étudié dans les cours comme un classique incontournable de la critique ; voir : *The Norton Anthology of Theory and Criticism* (2001), p. 2035-2056 ; *Feminisms, An Anthology of Literary Theory and Criticism* (Rutgers, 1997), p. 347-362 ; *Literary Theory : An Anthology* (Blackwell, 1998) de Julie Rivkin et Michael Ryan, où se trouve un extrait de *The Newly Born Woman* (1975) aux p. 348-354.

S'appuyant sur des contacts établis par courrier, renforcés parfois par des rencontres, au gré de nombreux voyages effectués pour dénicher et se procurer des ouvrages distribués exclusivement en Afrique, la bibliographie compilée avec Beverley Ormerod recense les romancières francophones sur une période de production relativement brève d'environ vingt ans : « L'activité littéraire féminine remonte grosso modo à l'époque des Indépendances » et prend son envol à partir du « milieu des années soixante-dix » (Ormerod et Volet, 1994, p. 11 et p. 12). Chronologie, rapport à l'éducation, à l'expression écrite et à la vie publique discriminent ainsi de manière évidente le rapport des femmes et des hommes subsahariens à la littérature. Le projet d'Ormerod et Volet répond dans un premier temps aux exigences de l'enseignement :

> [...] le Département de français de l'Université de Western Australia offre depuis plusieurs années un cours consacré aux littératures africaines. Pendant plusieurs années seuls des auteurs masculins ont figuré au programme. L'arrivée des romancières africaines [...] sur la scène littéraire rendait nécessaire une révision des auteurs étudiés. La décision d'introduire quelques romans écrits par des femmes s'est heurtée cependant à de nombreuses difficultés d'ordre pratique : livres inaccessibles, coûteux, épuisés, non répertoriés... Les femmes d'Afrique qui avaient été maintenues à l'écart du monde littéraire à l'époque coloniale pour des raisons socio-culturelles semblaient vouées à devoir subir le même sort une seconde fois pour des raisons socio-économiques ou d'intendance. (Ormerod et Volet, 1994, p. 13)

Pour parvenir à leurs fins et établir un programme renouvelé de leurs cours, Ormerod et Volet se sont donc efforcés de combler les lacunes qui rendaient impossible et même invisible la production littéraire des femmes. Mais ce qui a commencé pour eux comme une mise à jour d'un programme d'enseignements donne vite lieu à des échanges dont les implications dépassent le cadre pédagogique initial.

Ainsi la recherche sur les femmes d'Afrique et leur filiation littéraire s'opère au contact des paradigmes critiques plus généralement prisés par le monde académique anglo-américain à la fin du XX^e^ siècle, tout en ouvrant une catégorie, celle des œuvres de femmes, que l'on hésite encore à considérer en tant que telles en Europe francophone. Ce croisement fertile, Volet en a fait profiter ses recherches en établissant des questionnaires qu'il envoyait aux autrices pressenties et qui devaient servir de base aux notices consacrées à chacune des 73 écrivaines décrites

dans la bibliographie de 1994. Plus complets que ce que pouvaient en retenir les pages définitives du livre, ces questionnaires fournissent une évidence empirique de la pertinence d'une qualification critique de la littérature des femmes. Recueillis en 1991 auprès d'écrivaines nées entre 1920 et 1970, envoyés et retournés sous enveloppes souvent superbement timbrées, juste avant la dématérialisation des échanges par la communication internet, ces questionnaires scrupuleusement remplis ont souvent débouché sur des correspondances chaleureuses et des rencontres entre Jean-Marie Volet et les autrices africaines lors de ses nombreux périples entre l'Australie et l'Afrique, dont il revenait immanquablement les valises garnies de livres, parfois aux dépens de ses effets personnels abandonnés sur place.

Les questionnaires rendent compte notamment de la manière évidente dont les écrivaines perçoivent elles-mêmes le genre féminin/masculin comme un élément structurant de leur rapport à l'écriture : célébré ou subi, les autrices interrogées témoignent de la manière dont, en effet, les assignations de sexe et leur position en tant que femmes ne sauraient être dissociées de leur créativité, de leurs possibilités d'expression et de publication. Elles expriment souvent un souci de formuler un vécu féminin encore absent de la mémoire écrite collective, une nécessité de partager une perspective faisant défaut à la littérature écrite.

Bien que se limitant à des œuvres écrites en français, la façon dont Volet et Ormérod posent la question depuis Perth, en fonction du genre féminin/masculin, fait écho à la première version de l'anthologie publiée en 1992 par Margaret Busby, dont le titre intégral ambitieux se veut programmatique : *Daughters of Africa, An International Anthology of Words and Writings by Women of African Descent from the Ancient Egyptian to the Present*. Cette anthologie diffère, par son ampleur, du projet francophone de Volet et Ormérod, car Busby choisit de réunir des autrices du monde entier, quelle que soit leur langue d'écriture, mais ayant toutes l'Afrique en commun, comme point d'ancrage ancestral ou comme lieu de vie, entre l'Égypte ancienne et le moment présent. Le livre d'Ormerod de 1985 – *An Introduction to the French Caribbean Novel* – figure d'ailleurs dans la bibliographie de l'anthologie (Busby, 1992, p. 1048), signe de la parenté intellectuelle entre l'approche de Busby et celle d'Ormerod et Volet. Au sein de l'anthologie de Busby, l'anglais est considéré comme une langue d'usage pour des textes en provenance non seulement de

plusieurs aires anglophones mais aussi de régions francophones, hispanophone ou lusophone, traduits en anglais. En fin de volume, Busby fournit une « Liste géographique des auteurs (par région de naissance et/ou association ou lieu de résidence) » (Busby, 1992, p. 1064), fort intéressante car elle propose, de fait, une nouvelle forme de filiation et de classement. En effet, l'anthologie de Busby impose de considérer le rapport à la langue comme secondaire au sein d'une nouvelle manière de cartographier la littérature, ce qui s'avère troublant pour celui ou celle qui est habitué à considérer la langue originale d'écriture comme caractéristique fondamentale d'un écrivain.

Ainsi les autrices recensées dans l'anthologie apparaissent dans un ordre chronologique, en fonction de leurs pays de résidence, regroupés en quatre aires continentales : Afrique & Caraïbes, Amérique latine & Amérique du Sud ; Europe ; Amérique du Nord. Même si la bibliographie des autrices indique les titres en langue originale, la liste des « *Copyrights and Permissions* » (Busby, 1992, p. 1069) suggère que l'éditrice s'est appuyée sur des textes déjà disponibles en anglais, indépendamment des versions originales en français, espagnol ou portugais citées en bibliographie. Et, à moins que la traduction ne revête quelque signification personnelle, elle n'est pas thématisée dans la présentation des extraits. À propos de Maryse Condé, par exemple, Busby se contente de mentionner entre parenthèse que ses œuvres ont été traduites par son mari Richard Philcox[7]. Les enjeux de la traduction des textes ne sont d'ailleurs pas thématisés dans l'introduction générale car l'importance, voire l'urgence, en 1992, est clairement ailleurs :

> *The former "invisibility" of women writers of African descent makes it significant that many early anthologies of African writing or African-American, for example, seemed able to find only a few, if any, women they deemed worthy of inclusion. The under-representation is only in recent years being corrected.* (Busby, 1992, p. L-LI).
>
> « L'"invisibilité" des écrivaines d'origine africaine qui a prévalu jusqu'ici doit nous fait réfléchir au fait que bon nombre des premières anthologies d'écrits africains ou afro-américains, par exemple, prétendaient ne trouver que très peu ou même point de femmes jugées dignes d'être répertoriées. Ce n'est que depuis quelques années que leur sous-représentation est en voie d'être rectifiée. » [Nous traduisons]

7 « *She lives in Guadeloupe with her husband Richard Philcox (who has translated her work into English), having spent much of her life in Africa, and lectures widely in the USA.* » Voir : Busby, 1992, p. 478.

Ce propos sur l'urgence du recensement d'œuvres de femmes reflète parfaitement les propos de Volet et Ormerod sur la situation francophone.

Le lien entre le recensement des textes de femmes et, d'autre part, la possibilité d'un déploiement de la création en écriture est d'emblée envisagé comme un aspect fondamental de telles entreprises qui, les autrices en témoignent, dépassent largement le cadre pédagogique initial. Le lien entre histoire littéraire et écriture, entre présence objective des sources et essor d'une représentation renouvelée, prise en charge par des subjectivités revendiquant justesse et justice, correspond à une dynamique inhérente à la constitution de ces corpus. Les sources mises à disposition par les travaux de Busby ou Orménod et Volet nourrissent la création de manière directe en répondant aux questions que peuvent se poser les autrices africaines ou afro-descendantes par rapport aux représentations conventionnelles et inadéquates qui les ont longtemps minées et réduites au silence.

Un détour par les propos tenus par Toni Morrison permet de mesurer l'importance de la mise à disposition des sources pour l'essor de l'écriture. Dans un article datant de 2002 intitulé « The Foreigner's Home », celle-ci évoque l'impact qu'a eu sur elle, alors jeune écrivaine, la lecture du roman *Le Regard du roi* (1954) de l'auteur ghanéen Camara Laye. Ce roman lui révèle un rapport symbolique à l'Afrique inédit et nécessaire, distinct des représentations états-uniennes ou britanniques dans lesquelles elle ne se reconnaissait pas. Lisant Camara Laye en traduction anglaise (*The Radiance of the King*, 1965), Toni Morrison y découvre « un vocabulaire sophistiqué avec un répertoire d'images complètement africain, d'où entamer une négociation discursive avec l'Occident[8] ». Un tel répertoire se distingue des représentations binaires et simplistes fournies jusqu'ici par la culture anglo-américaine dominante : « Roman après roman, nouvelle après nouvelle, l'Afrique était simultanément innocente et corruptrice, sauvage et pure, irrationnelle et sage[9]. » Les représentations existantes ne permettaient donc pas *d'imaginer* un rapport égalitaire de « négociation » culturelle. L'Afrique vue des États-Unis était profondément tributaire, selon Toni Morrison, de l'image renvoyée par la charité des

8 Voir : Morrison, 2019, p. 10 : « *a sophisticated, wholly African imagistic vocabulary from which to launch a discursive negotiation with the West* ».

9 Voir : Morrison, *ibid.* : « *In novel after novel, short story after short story, Africa is simultaneously innocent and corrupting, savage and pure, irrational and wise.* »

églises chrétiennes. Le plateau de la collecte servant à recueillir les dons en pièces de monnaie des paroissiens nord-américains en vient ainsi à symboliser sous sa plume l'Afrique elle-même : « récipient en attente de recevoir n'importe quelle petite monnaie de bronze ou d'argent que l'imagination daignait y déposer[10] ». Cette Afrique définie par les pratiques de la paroisse imaginaire de Morrison correspond d'ailleurs à celle élaborée par les écoles du dimanche protestantes du canton de Vaud. Leur usage de la collecte pour « aider l'Afrique » a aussi participé à cette dynamique décrite par Toni Morrison dans le cadre des États-Unis, puisqu'il s'agissait d'une construction symbolique déséquilibrée, aboutissant « à entretenir un large éventail d'impératifs littéraires et/ou idéologiques » au profit des Occidentaux[11].

Cette révélation par la lecture – telle que présentée par Morrison – est significative du rôle déterminant qu'ont pu jouer les recensements pratiqués par Busby ou Volet et Ormérod. Il fallait, pour que des œuvres d'écrivaines africaines et afro-descendantes puissent exister, récupérer et même dénoncer les représentations inadéquates de l'Afrique qui avaient dominé le paysage culturel du XX^e^ siècle :

> *Although the sound of the name, "Africa", was beautiful it was riven by the complicated emotions with which it was associated. […] Africa was both ours and theirs ; intimately connected to us and profoundly foreign.* (Morrison, 2019, p. 8)
>
> « Même si le nom, "Afrique", résonnait de manière magnifique, il était déchiré par les émotions compliquées dont il était inséparable. […] L'Afrique était en même temps nôtre et leur, intimement partie de nous-mêmes et profondément étrangère. »

En 2019, dans *Ce qu'il convient de dire*, Léonora Miano fait écho à l'aporie mise à nu par Morrison :

> Afrique est le nom d'un espace modifié Par l'Europe pour l'Europe
> Afrique est le nom de frontières méticuleusement tracées Pour éventrer des cultures Mutiler des peuples Étouffer dans l'œuf Les plus petites possibilités
> AFRIQUE est le nom des violences perpétrées hier et aujourd'hui
> AFRIQUE est le nom De la férocité De la cupidité européennes

10 Voir : Morrison, 2019, p. 9 : « *a vessel waiting for whatever copper and silver imagination was pleased to place there* ».

11 Voir : Morrison, *ibid.* : « *to support a wide variety of literary and/or ideological requirements* ».

> Afrique est un rouage de la machine Europe
> Afrique est le nom D'une commotion D'un indicible bouleversement
> Afrique est le nom de mille pertes
> Afrique est le nom d'une terre dont les habitants ne sont que les locataires
> AFRIQUE est l'errance intérieure (Miano, 2019, p. 30-31)

Les travaux de chercheurs comme Volet ou d'éditrices comme Busby ont soutenu la volonté des autrices africaines de fixer elles-mêmes les termes pour décrire l'imbroglio culturel de l'héritage colonial et esclavagiste en faisant résonner des voix forcément subversives parce que sans précédent.

Dans un fragment non daté intitulé « *Rememory* » – lié à la réception de son inoubliable roman *Beloved* (1987) – Morrison évoque avec humour mais profondeur sa condition d'écrivaine afro-américaine. Pour elle la question de la race et celle de l'appartenance culturelle sont, pour le meilleur et pour le pire, inévitables, alors même que bien des lecteurs peinaient encore à en prendre la mesure à la fin du XX^e^ siècle :

> *It is both an intolerable and inevitable condition. I am asked bizarre questions inconceivable if put to other writers : Do you think you will ever write about white people ? Isn't it awful to be called a black writer ?* (Morrison, 2019, p. 322)
>
> « C'est une condition simultanément intolérable et inévitable. On me pose des questions bizarres, qu'il serait inimaginable de soumettre à d'autres écrivains : pensez-vous que vous écrirez un jour sur des personnages blancs ? Est-ce que ce n'est pas horrible de se faire qualifier d'écrivain noir ? » [Nous traduisons]

De fait, la question de la race est tout simplement impossible à ignorer, car cela équivaudrait, pour Morrison, à s'interdire de penser à la condition la plus déterminante de sa vie et de son existence sociale[12]. Au terme de la « négociation » appelée de ses vœux, ce n'est plus à elle de s'adapter mais à certains lecteurs de revoir leurs attentes aveuglément universalistes. Elle n'est pas en position de s'offrir le luxe, en quelque sorte, d'adopter une attitude d'observatrice « cool et objective » (Morrison, 2019, p. 323) à l'image de ceux qui lui posent ce type de questions. Et elle ne saurait réduire l'enjeu de la race à un objet d'érudition car elle est écrivaine, non chercheuse, se décrivant comme « assoiffée d'écrire

12 Voir : Morrison, 2019, p. 323 : « *that would erase one […] most impinging fact of my existence and my intelligence* ».

sur les gens[13] ». C'est en cela que le roman de Camara Laye, dans le cas de Morrison, ou les recensements pratiqués par Ormérod et Volet ou Busby s'avèrent d'une importance capitale pour celles et ceux qui créent la littérature, et non seulement pour le commentaire *sur* la littérature : anthologie et bibliographie participent au renouvellement nécessaire et décentralisé des représentations que des autrices comme Toni Morrison recherchaient depuis les années 1970.

Le roman *Beloved* contribue à ébranler les certitudes de l'idéal objectif, à en renégocier les absences de l'histoire érudite. L'écriture de Toni Morrison repose sur un type de mémoire que l'on pourrait qualifier de subjective puisqu'elle se rapporte à la création littéraire plutôt qu'à un savoir objectif. Mais sa manière de définir mémoire (ou travail mémoriel) et histoire (en général écrite par les instances dominantes et légitimes du savoir) suggère qu'elle voit une différence politique entre les deux types d'écriture (fiction et histoire), plutôt qu'une opposition formelle :

> *First was my effort to substitute and rely on memory rather than history because I knew I could not, should not, trust recorded history to give me the insight into the cultural specificity I wanted. Second, I determined to diminish, exclude, even freeze any (overt) debt to Western literary history.* (Morrison, 2019, p. 323)
>
> « D'abord, mon effort consista à remplacer l'histoire par la mémoire et à m'appuyer sur cette dernière parce que je savais que je ne pouvais pas, que je ne devais pas, me fier à l'histoire établie pour me permettre d'accéder à la spécificité culturelle qui m'intéressait. Deuxièmement, j'ai décidé de réduire, d'exclure, même de bloquer toute dette (délibérée) à l'histoire littéraire occidentale. » [Nous traduisons]

Un rapport subjectif à l'histoire et une méfiance vis-à-vis des productions symboliques dominantes se révèlent la seule manière d'écrire l'histoire racialisée des siens. Morrison affirme le caractère incontournable de l'expérience vécue, alors qu'à la fin du XX^e^ siècle, la question de la race est encore, pour certains, exclue du monde du savoir. Toni Morrison décide ainsi de compter sur d'autres sources – ne relevant pas de l'histoire au sens académique du terme – et d'assumer sa subjectivité, entre autres avec l'usage de la première personne : « mon propre héritage littéraire de récits d'esclaves[14] ». Ainsi, plutôt que des sources

13 Voir : Morrison, 2019, *ibid.* : « *hungry to write about [people]* ».
14 Voir : Morrison, 2019, *ibid.* : « *my own literary heritage of slave narratives* ».

matérielles trop rares, l'écrivaine recherche « un accès à de tels territoires par l'imaginaire », faisant en sorte que « la mémoire se métamorphose en métaphores et en ressources d'images[15] ». La mémoire est inséparable d'une dynamique de création littéraire et d'une réécriture de l'histoire, ce qu'elle synthétise avec le concept de « *rememory* » qui signifie le récit de ce que l'Histoire « objective » n'a justement pas encore raconté. À propos de son roman historique *Beloved*, qui relate une histoire de l'esclavage vécue de l'intérieur, Morrison détaille le processus de son écriture des faits par le biais de la fiction, de sa construction du passé et du rôle de sa mémoire de romancière :

> *History versus memory, and memory versus memorylessness. Rememory as in recollecting and remembering as in reassembling the members of the body, the family, the population of the past. And it was the struggle, the pitched battle between remembering and forgetting that became the device of the narrative. The effort to both remember and not know became the structure of the text.* (Morrison, 2019, p. 324)

> « Histoire contre mémoire, et mémoire contre absence de mémoire. "*Rememory*" comme on dit recueillir, et remembrer comme on dit remettre ensemble les membres du corps, de la famille, de la population du passé. Et c'était la tension, le point de friction entre le souvenir et l'oubli qui est devenu le principe du récit. L'effort à la fois de se souvenir et de ne pas savoir est devenu le principe structurant du texte. » [Nous traduisons]

La romancière doit recomposer ou réassembler des personnages oubliés, caricaturés ou carrément démembrés par la mémoire collective des récits historiques légitimes. C'est pourquoi, dans la perspective de Morrison, les silences et les ellipses sont également nécessaires à la constitution des personnages afin de mettre en évidence ce qui est absent des récits hégémoniques. Il n'y a pas, dit Morrison, de compte rendu historique ou journalistique fiable concernant les personnages qu'elle tient à faire revivre :

> *[…] because they are living in a society and a system in which the conquerors write the narrative of their lives. They are spoken of and written about – objects of history, not subjects within it.* (Morrison, 2019, p. 324)

> « […] parce qu'ils vivent dans une société et dans un système au sein desquels les conquérants écrivent le récit de leurs vies. On parle d'eux et on écrit sur eux – objets d'histoire, non pas sujets dans l'histoire. » [Nous traduisons]

15 Voir : Morrison, 2019, *ibid.* : « *I urged my memory to metamorphose itself into the kind of metaphorical and imagistic associations I described at the beginning of this talk […]* ».

L'écriture des intrigues implique donc nécessairement, pour la romancière puis pour ses lecteurs, d'interroger la constitution de la mémoire, ses silences et ses déformations. L'écart avec l'histoire existante, implicite dans le processus de « *rememory* », s'avère nécessaire pour compléter un savoir collectif lacunaire à cause des rapports de pouvoir qui forgent l'Histoire, notamment celle des Africains et des Afro-descendants. Dans le nouveau contexte globalisé des littératures plurielles, écrire ne saurait consister à se souvenir sans réfléchir aux conditions du souvenir : écrire consiste au contraire à occuper une place restée trop longtemps interdite et inaccessible, pratiquement et symboliquement, pour les femmes africaines et afro-descendantes. Écrire, dit encore Toni Morrison, c'est une façon d'agir[16].

Les réflexions et initiatives de cette grande romancière à propos de son roman historique *Beloved* permettent de saisir la portée des travaux de Jean-Marie Volet ou Margaret Busby, car la collection du premier et les anthologies de la seconde ont fait bouger les lignes de nos habitudes critiques sur les langues et sur le partage des genres entre l'histoire et la fiction. Et ils participent encore à la transformation de nos savoirs en inscrivant les œuvres des écrivaines africaines et afro-descendantes au cœur de pratiques académiques qui, sans cela, seraient demeurées inadéquates ou sourdes à ces voix féminines.

Valérie Cossy
Université de Lausanne

16 Voir : Morrison, 2019, p. 323.

BIBLIOGRAPHIE

BUSBY, Margaret (éd.), *Daughters of Africa, An International Anthology of Words and Writings by Women of African Descent from the Ancient Egyptian to the Present*, London, Jonathan Cape, 1992.

BUSBY, Margaret (éd.), *New Daughters of Africa*, Oxford, Myriad Editions, 2019.

CIXOUS, Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Préface de Frédéric Regard, Paris, Galilée, 2010 [1975].

JACUBEK, Doris, en collaboration avec MAGGETTI, Daniel, *Solitude surpeuplée, Femmes écrivains suisses de langue française*, Nouvelle édition, Lausanne, Éditions d'en bas, 1997.

MIANO, Léonora, *Ce qu'il faut dire*, Paris, L'Arche, 2019.

MORRISON, Toni, *Mouth Full of Blood : Essays, Speeches, Meditations*, London, Chatto & Windus, 2019 [en particulier le texte de 2002 intitulé « The Foreigner's Home », p. 5-13, et l'inédit non daté intitulé « Rememory », p. 322-325].

MORRISON, Toni, *Beloved*, London, Vintage, 1997 [1987].

VOLET, Jean-Marie, *La Parole aux Africaines, ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, Amsterdam, Rodopi, 1993.

VOLET, Jean-Marie, ORMEROD, Beverley, *Romancières africaines d'expression française : le Sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1994.

VOLET, Jean-Marie, « Constitution et historique de la collection léguée à la Bibliothèque cantonale et universitaire de Lausanne », *Africana, Figures de femmes et formes de pouvoir*, plaquette de l'exposition, BCUL et Université de Lausanne, 2020, p. 8-15.



Fig. 1 – Seni Awa Camara, *Sans titre*, 1996 :
Terre cuite (141 x 35 x 33 cm). © Seni Awa Camara,
courtesy The Jean Pigozzi Collection of African Art.

TROISIÈME PARTIE

POUVOIR DE CHOISIR

PERFORMANCES MÉDIATIQUES, PICTURALES ET CINÉMATOGRAPHIQUES

LA *SUTURA* DANS L'INTERCASE

Goorgoorlou et le travail des femmes

La bande dessinée *Goorgoorlou*[1], d'Alphonse Mendy (alias TTFons), met en scène le personnage éponyme créé en 1987, figure emblématique du père de famille en proie aux crises de l'ajustement structurel au Sénégal[2]. Quand Goorgoorlou, surnommé Goor, perd son emploi suite aux mesures d'austérité, ce père de famille désargenté devient désormais un « *góor-góorlu* », c'est-à-dire quelqu'un qui tire le diable par la queue, qui se débrouille tant bien que mal pour subvenir aux besoins de la famille[3]. Tous les jours, il s'aventure dans les rues de Dakar à la recherche perpétuelle de la dépense quotidienne nommée « DQ[4] ». Son nom est un emprunt lexical du wolof dont la racine, « *góor* », signifie « homme » (Schiavone, 2017, p. 153 ; Seck, 2018, p. 263[5]). Son épouse Diek, un

---

1 Nous tenons à remercier Alphonse Mendy pour son autorisation de reproduire les images ci-dessous, ainsi que le *Clayman Institute for Gender Research* de l'Université de Stanford. Nous remercions aussi Marame Gueye, Beth Packer et Jonathon Repinecz de leurs observations, comme les évaluateurs et évaluatrices anonymes de cet article.

2 Les aventures de Goorgoorlou ont fait l'objet d'adaptations télévisées, réalisées par Moussa Sène Absa en wolof. Les épisodes diffusés sur la chaine de télévision nationale sont à l'origine de la popularisation du personnage qui, à sa naissance sous forme de bande dessinée, était plutôt accessible à un public alphabétisé en français. Un volume en italien rassemblant neuf histoires a été publié en 2008.

3 Nous avons choisi de garder l'orthographe utilisée par Mendy pour les noms des personnages et autres noms propres et d'utiliser le système de transcription des mots en wolof, tel qu'il a été codifié par Arame Fal, pour tous les autres mots tels que « *sutura* » par exemple. Le mot « *góor-góorlu* » ne sera écrit ainsi que lorsqu'il renvoie au mot lui-même et non pas au nom du personnage. Il en sera de même pour « *jekk* » qui veut dire « élégant, convenable » et « *jeeg* » qui signifie « dame, femme » au lieu de « Diek » le nom du personnage.

4 La Dépense Quotidienne est tout simplement « la somme destinée à l'achat de provisions pour une journée » (Corréard, 2006, p. 171). En théorie, elle s'élève à 1000 francs CFA (Diouf, 1992, p. 82) mais en pratique, les personnages n'ont aucun contrôle sur la fluctuation des prix des denrées de première nécessité, un des thèmes principaux des histoires.

5 Dans cette étude, les mots, valeurs et préceptes dits « wolof » sont plus indicateurs d'identités composites que d'une identité ethnique unique. Plusieurs études indiquent que l'usage répandu de cette langue trans-ethnique et véhiculaire s'inscrit dans un processus de « wolofisation »

autre emprunt lexical du mot « *jekk* » qui peut signifier « dame » ou « élégant » entre autres sens, est souvent dépeinte comme dépendante des maigres sommes qui font office de DQ. Une lecture attentive de la bande dessinée montre toutefois que le travail reproductif de Diek, dépasse, à bien des égards, le rôle qu'elle prétend occuper.

Sur cette image, se déroule une scène assez familière que nous retrouvons, à quelques différences près, dans presque tous les volumes qui constituent les aventures de Goorgoorlou.



Fig. 1 – Diek quitte la maison à la recherche de la dépense quotidienne. « Tout baisse » (*1993, l'année Goorgoorlou*, 1994, p. 47). © Alphonse Mendy.

Après une journée difficile à la recherche de la dépense quotidienne, Goor rentre avec une somme insuffisante pour couvrir les frais nécessaires au repas du jour. Il incombe donc à Diek, son épouse, de compléter les 350 francs CFA qu'il vient de lui remettre. Il se dit, alors que cette dernière quitte leur domicile d'un pas résolu, « Je connais Diek, elle va se débrouiller pour compléter » (Mendy, 1994, p. 47). Les lecteurs et lectrices avisés s'interrogeront à ce moment-là sur la manière dont Diek compte s'y prendre. Dans bon nombre d'histoires, nous la voyons quitter la maison ou tout simplement disparaître de la vignette de la bande dessinée, sans savoir où elle va, ni ce qu'elle compte faire[6]. Elle réapparaît souvent avec

en Sénégambie, et ce, depuis le XVI^e siècle (O'Brien, 1979 ; Diouf, 1994 ; McLaughlin, 1995, 2008). On parlera ainsi d'un processus de « détribalisation » (Dumont, 1983) et de « *de-ethnicization* » (McLaughlin, 2008), et même de « nationalisation par le bas » (Smith, 2010). Pour une analyse du processus de « fabrication de groupe ethnique » dit wolof, voir : Irvine, 2015.

6 Une scène similaire clôture le premier court métrage d'Ousmane Sembène *Borom Sarret* (*Le Charretier*, 1963) poussant les critiques tels que David Murphy (2002) et Kenneth Harrow

un plat fumant que la famille et d'éventuels invités surprise s'empressent de déguster. Le schéma narratif se décline de la manière suivante : Goor prononce le « débrouille-toi ! » habituel ou une injonction similaire, s'ensuit l'image de Diek quittant la maison ou sa disparition de la vignette pour réapparaître quelques heures plus tard avec le plat fumant[7].

Ce repas servi laisse toutefois les lecteurs et lectrices sur leur faim. La solution qu'apporterait la femme n'est-elle donc pas digne d'une scène ? Ou peut-être n'est-ce tout simplement pas le sujet de l'histoire ? Le mot « *góor-góorlu* » nom du personnage principal, qui veut dire littéralement « se comporter comme un homme » (Havard, 2001, p. 37), signifie entre autres sens « se débrouiller », « faire des efforts » (J.-L. Diouf, 2003, p. 148 ; Seck, 2018, p. 263), suggérant ainsi une affinité entre la débrouillardise et l'homme[8]. L'art de la débrouille au féminin, bien qu'important, n'est pas le thème principal des aventures de Goorgoorlou. Ainsi, il n'est pas surprenant que les stratégies de Diek soient souvent présentées comme secondaires par rapport à celle de Goor, comme le suggère l'expression, « le goorgoorlou des femmes » souvent utilisée par l'auteur[9]. Pourtant, force est de constater que si le travail reproductif de Diek, ainsi que sa participation à la marche des femmes, aux journées internationales et quinzaines de la femme, entre autres manifestations, sont représentés sur les planches de la BD[10], les stratégies féminines sont moins visibles que leurs résultats, symbolisés par le repas fumant à la fin des histoires[11]. De plus, les contributions fréquentes de Diek à la DQ sont souvent perdues dans la critique des dépenses encourues par celle-ci lors des cérémonies familiales et dans les scènes où elle utilise à contrecœur ses revenus pour la DQ. Pour un public non avisé, Diek pourrait sembler indifférente aux effets de la crise voire même irresponsable[12].

(2012) à spéculer sur la nature des activités de la femme du charretier. Ils supposent qu'elle aura recours à la prostitution.

7 Ce schéma bien que commun n'est qu'une facette de la division du travail entre Goor et Diek. La fictionnalisation des rapports entre hommes et femmes pendant la crise, proposée par Mendy, s'inscrit dans un cadre complexe et en mutation où les rapports entre conjoints sont constamment redéfinis suite à l'ajustement structurel, entre autres facteurs qui le précèdent.

8 Voir aussi : Mbaye (2002), Warner (2012), Schiavone (2017), Simioni (2019).

9 À propos du « goorgoorlou des femmes », voir Simioni (2019).

10 Nous choisissons l'acronyme usuel « BD » pour « bande dessinée ».

11 Pour « la marche des femmes » du 14 mars 1988, voir Diop et Diouf (1990).

12 Colette Le Cour Grandmaison notait dans son article de 1979 que « La participation féminine aux dépenses du ménage ne peut être que transitoire. C'est ainsi que l'entendent

Cependant, en examinant de près le traitement expéditif auquel les stratégies féminines ont souvent droit, nous avons remarqué que dans plusieurs histoires, les interstices de la BD fonctionnent comme des espaces privilégiés de la débrouille au féminin et donc du travail reproductif des femmes. Les interstices correspondent aux espaces blancs entre les vignettes ou entre les cases de la BD, plus communément appelés l'intercase, ou encore « la gouttière ou le caniveau » pour reprendre une expression de Scott McCloud (2007, p. 68). Le sémiologue Pierre Fresnault-Deruelle (1976) et le théoricien de la bande dessinée Thierry Groensteen (1999) parlent, quant à eux, d'espace blanc inter-iconique. Les disparitions de Diek dans l'intercase, suivies de ses réapparitions avec le repas fumant dans les cases de la BD, invitent à chercher, entre les vignettes, les stratégies mises en œuvre par cette dernière pour remplir la marmite.

Il y a ici une pratique socio-culturelle qui nous aiderait à mieux appréhender l'usage des interstices sur les planches de la BD. Nous proposons d'utiliser le concept de *sutura*[13], qui veut dire discrétion, ou respect de la vie privée, un précepte moral qui provient de la langue arabe et a été adapté aux codes de conduite des Wolof (Mills, 2011, p. 1[14]). Le terme est souvent invoqué dans le cadre de la gestion des finances

les femmes et qu'elles perpétuent cette pratique fondée, d'une part, sur la tradition africaine où propriété personnelle du produit du travail et absence de communauté de biens entre époux sont la règle ; d'autre part, sur le devoir qu'impose au mari la règle islamique de subvenir à l'entretien de sa famille. Fortes de ce droit traditionnel et de cette obligation religieuse imposée ultérieurement par l'adhésion à l'islam, les femmes veillent sur leur pécule et gèrent jalousement leurs biens » (p. 160). Concernant les dépenses liées aux cérémonies familiales, Beth Buggenhagen, dans son étude sur l'économie des femmes mourides au Sénégal, remarque un certain ethos du secret qui entoure l'argent des femmes et leurs activités sociales appelées « *affaire-u-jiggeen* » ou « affaires de femmes ». Cette dernière souligne que la distance que prennent les hommes par rapport à ces « affaires de femmes » n'est pas un signe d'indifférence mais plutôt de reconnaissance de la complexité de ces transactions (Buggenhagen, 2011, p. 722).

13 Dans des articles et ouvrages rédigés en français, les auteurs ont privilégié tantôt le masculin, tantôt le féminin pour accompagner le mot « *sutura* ». Nous avons choisi de suivre l'usage du féminin à l'instar d'Assane Sylla dans la *Philosophie morale des Wolof* (1978) et suivant d'autres concepts en langue wolof plus répandus tels que la « *teraanga* » (l'hospitalité).

14 Mills souligne en plus la racine « *satr* » du mot (*ibid.*, p. 167). Plusieurs mots qui dérivent de cette racine en arabe nous rapprochent des multiples sens qu'il revêt tels que « *satara* » ou « *sataru* », qui veut dire « recouvrir » ou « voiler » et a également pour sens « dissimuler » et « protéger » ou « faire bouclier » mais aussi « pardonner » ou « tolérer, fermer les yeux sur quelque chose » (voir : *Dictionnaire arabe-anglais* de Wehr).

entre conjoints et ce, notamment lorsque le rôle du soutien de famille est davantage occupé par la femme. La *sutura* ainsi que d'autre préceptes moraux tels que *muñ* et *kersa* découlent d'un « humanisme wolof » (Lecarme, 1999, p. 264) ou d'un « code d'honneur wolof » (Mills, 2011, p. 2). Elle s'inscrit dans un mécanisme qui régit plusieurs aspects du « vivre ensemble sénégalais » (Packer, 2019, p. 87). Ivy Mills, dans une étude rigoureuse et novatrice, entièrement dédiée à la *sutura* dans la littérature et la culture populaire au Sénégal, soutient que ce précepte s'applique *a priori* autant aux hommes qu'aux femmes mais a été « progressivement féminisé » (Mills, 2011, p. 3). Ainsi, dans le cadre de l'économie domestique, nous définissons la *sutura* comme un accord tacite de non-divulgation, accompagné de tout acte nécessaire pour sauvegarder les apparences. Ce contrat de confidentialité concernant les finances du couple s'applique plus aux femmes qu'aux hommes. C'est un contrat dont les conséquences matérielles passent souvent inaperçues de par la nature dissimulatrice et euphémisante de la *sutura*.

Au Sénégal, les politiques d'ajustement structurel ont influencé les rapports de pouvoir entre les sexes. Les vagues de licenciements, les compressions salariales, la hausse des prix et la dévaluation du franc CFA, entre autres facteurs, touchent les ménages et forcent davantage de femmes à quitter la sphère domestique pour soutenir les époux au chômage et pallier les effets de la crise[15]. On note une « crise de la masculinité » dans le monde rural (selon le titre de l'article de Donna Perry, 2005) de même que dans le monde urbain (Adjamagbo et als., 2004, p. 259). Selon Fatou Sow, la crise a « accentué le désir de travailler des femmes […]. Les nouvelles difficultés les ont amenées à agrandir et à diversifier leurs activités » (Sow, 1993, p. 102[16]). La bande dessinée met en scène le défi quotidien des ménages et propose une perspective masculine de la débrouillardise, nous laissant tout de même entrevoir le rôle des femmes dans cette conjoncture. La présente

15 Au Sénégal, les femmes ont traditionnellement, à différentes échelles, travaillé hors de la sphère domestique (voir : Le Cour Grandmaison, 1979). La crise de l'ajustement a précipité la croissance et la diversification de leurs activités économiques : voir les articles de Fatou Sow et Cadou Bop, le chapitre collectif d'Agnès Adjamagbo et als., et le livre de Fatou-Bintou Dial.

16 De plus, les ONG et initiatives de micro-finance ciblaient essentiellement les femmes (voir : l'article de Beth Buggenhagen), ce qui n'a pas manqué d'accentuer les tensions dans les couples où la femme aurait accès à plus de ressources financières que l'homme.

étude examine de près un des nombreux aspects de cette représentation, à savoir l'ambivalence qui entoure le portrait des femmes sur les planches de la BD.

La discrétion dont ferait preuve une femme dans le but d'éviter que son conjoint ne se sente émasculé n'est pas en soi propre aux cultures sénégalaises. Il s'agira ici de se servir du concept de *sutura* comme instrument heuristique, ce qui nous permettra d'adopter un point de vue émique aux questions analysées. À ce propos, Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí souligne que de telles approches « *convey intrinsic meanings, self-concepts, and differentiated identities that counter assumptions of uniformity*[17] » (2005, p. 5). Cela s'avère utile dans le sens où elle nous permet d'analyser un aspect jusqu'ici ignoré des histoires de la BD. Autrement dit, notre lecture propose d'examiner comment les stratégies féminines, l'argent des femmes et leur pouvoir au sein des ménages sont présentés, autant dans l'expérience de lecture que dans le sens et le contenu des histoires, à travers la *sutura*. Une telle lecture soulignerait ainsi comment la forme et la structure de la BD informent le contenu des récits tout en élargissant leurs champs d'interprétation. Il ne s'agira pas ici de spéculer sur l'intention de l'auteur. Nous nous intéressons plutôt au rôle crucial du critique, qui consiste à lire entre les lignes, ou en l'occurrence entre les cases, et de faire remonter à la surface les aspects moins saillants des représentations.

Dans son analyse des caricatures camerounaises des années 1990, Achille Mbembe invite à prendre en compte « le contexte historique » et « le statut anthropologique » de ces images pour mieux appréhender leur portée politique et sémiologique utile aux études portant sur les « cultures urbaines postcoloniales » (Mbembe, 1996, p. 144). Ainsi, pour démontrer comment la *sutura* se matérialise au niveau de la structure et du contenu, afin d'éclairer notre analyse de la représentation de Diek et de son rôle économique dans la BD, notre analyse se concentrera tout d'abord sur l'onomastique qui est le premier plan sur lequel se joue l'acte de maintenir les apparences et les comportements normatifs attendus des hommes et des femmes

17 « Ces approches véhiculent des significations particulières, des concepts de soi et des identités différenciées qui vont à l'encontre des attentes d'uniformité » [traduction libre].

dans la société dakaroise des années 1990[18]. Ces rôles normatifs sont représentés à travers des figures archétypiques et remis en question à travers un renversement des stéréotypes par le biais de la satire.

Ensuite, il s'agira d'analyser quelques histoires où l'art de la débrouille de Diek, tant adulé lorsque mis en scène chez son conjoint, se manifeste de manière implicite dans les interstices. Notre approche se concentrera plus sur la surface de la planche que sur le riche contenu des vignettes pour illustrer le mécanisme par lequel la débrouille au féminin, quoique partie intégrante du quotidien de Goor et de Diek, se retrouve souvent entre les cases de la BD. Cet emplacement réservé au travail de la femme attire notre attention sur l'aspect métafictionnel et les implications de genre des interstices[19].

LA *SUTURA* ENTRE TRAVAIL REPRODUCTIF ET « VERTU FÉMINISÉE »

Dans *La Philosophie morale des Wolof*, Assane Sylla définit la *sutura* comme :

> [...] ce qui cache aux yeux du public les faiblesses et les défauts de quelqu'un pour ne laisser paraître que ce qui le rend respectable. [...] Un précepte moral fondamental veut que l'on respecte la *sutura* des autres, [...]. Ainsi selon la pensée wolof, chacun de nous a besoin de ce voile d'indulgence qui cache nos petites défaillances, péchés, incompétence, infirmité masquée, pauvreté etc. il est donc souhaitable que l'on sache taire les tares des autres, ce qui est d'ailleurs un important facteur de paix sociale. (Sylla, 1994, p. 89)

18 Ces rôles varient suivant la caste, le groupe ethnique, et la classe sociale etc. Mais dans son désir de façonner un personnage à l'image du Sénégalais moyen avec lequel ce dernier peut s'identifier, l'auteur met plus l'accent sur les différences entre les Sénégalais et les ressortissants des nations voisines, telles que la Mauritanie et la Gambie, que sur les différences entre Sénégalais (voir : Seck, 2018).

19 À propos de l'aspect métafictionnel des interstices, voir les articles de Michel Rio et Richard Saint-Gelais.



FIG. 2 – Alors qu'il est au chômage depuis toujours, Goorgoorlou refuse de se lancer à la recherche habituelle de la dépense par solidarité pour des travailleurs en grève. Face à cette situation incongrue, Diek force Goor à sortir de la maison afin de remplir son rôle de pourvoyeur. Invoquant son statut de chef de famille, ce dernier demande à son épouse de faire preuve de *sutura*. « Une grève peut en cacher une autre » (*1993, l'année Goorgoorlou*, 1994, p. 35). © Alphonse Mendy.

Si le mot *sutura*, écrit « soutoura » dans une des bulles de la figure 2 n'est pas traduit dans la note de bas de page, force est de souligner que sa pratique se décline à bien des instances dans la BD et que ce mot est de plus en plus usité dans les analyses des cultures populaires sénégambiennes[20]. Ismaël Moya, qui analyse la *sutura* dans le cadre de l'économie domestique, souligne le côté discursif de sa mise en pratique. Il parlera ainsi de la *sutura* comme étant des « belles paroles » et une manière de garder les apparences à travers le *rafetal*, une pratique visant à « rendre belle [...] une relation par le discours » (Moya, 2015, p. 186). Si la *sutura* repose en effet sur un désir de maintenir une certaine image, il n'empêche que l'économie de la parole est aussi importante que les

20 En wolof, le verbe « *sutural* » signifie garder le secret de quelqu'un. Ainsi, « *am-sutura* » (faire preuve de *sutura* ou être discret) s'opposera à « *ñak sutura* » (manquer de *sutura*) (J.-L. Diouf, p. 50 ; Mills, p. 3). Selon Mills, manquer de *sutura* et donc se comporter d'une manière peu honorable a souvent pour résultat une forme de mort sociale ou la remise en cause du statut d'homme ou de femme d'un sujet donné (Mills, p. 3). La polysémie du terme reflète les multiples manières dont ce précepte est mis en pratique. La *sutura* se matérialise dans la vie quotidienne par une économie de la parole et de l'information, le respect de l'intimité et de la vie privé de son prochain mais aussi à travers la décence du style vestimentaire, la posture, le comportement (voir : les thèses d'Ivy Mills, Beth Packer et Gretchen Pfeil, le livre de Francesca Castaldi, et les articles d'Ayo Coly et de Babacar M'baye).

belles paroles. Marame Gueye soulignait déjà cette ambivalence dans son analyse du poème panégyrique « Fatou Gueye », en définissant le concept comme consistant en un jeu de faux-semblants ou dans le fait d'être discret (Marame Gueye, 2011, p. 68). Elle souligne aussi que l'importance de sauvegarder les apparences implique une contribution financière de la part des femmes pour combler d'éventuels manques de trésorerie du mari (*ibid.*[21]).

Une facette du concept souvent ignorée est que *sutura* peut aussi signifier « bien-être » (Fal et als., 1990, p. 284). Cet usage du mot sous-entend un aspect économique du concept car ayant trait au confort matériel de l'individu. En effet, si la *sutura* nous permet de mieux appréhender les questions d'économie morale, c'est parce qu'en plus de son usage fréquent dans les questions d'économie domestique, le sens même du mot s'y prête. Quand il est utilisé devant un adjectif possessif par exemple, « *sama sutura* » (ma *sutura*) le mot peut signifier « mon moyen de subsistance/mon gagne-pain[22] ». Dans ce sens, c'est la *sutura* même de Goor qui est menacée suite aux politiques d'ajustement structurel. Diek, en complétant les DQ ou en se substituant à son conjoint en toute discrétion, éviterait que sa situation financière soit mise à nu[23]. L'étude des noms dans la section ci-dessous insiste sur cet aspect du concept.

La *sutura* s'inscrit au cœur de l'économie car elle est l'un des principaux codes qui régissent les échanges entre conjoints et entre les membres de la communauté. Dans un contexte où l'honneur, le statut social et une bonne réputation favorisent l'accès à certains réseaux d'épargne, et donc l'insertion dans des circuits d'échanges, la capacité des femmes à maintenir les apparences, en passant sous silence ou en palliant les difficultés financières du ménage est aussi un moyen de « maintenir la

21 Nous notons quelques études sociologiques et anthropologiques qui rapportent ce fait sans nécessairement nommer la *sutura*. On parlera ainsi d'« une grande diplomatie et discrétion », d'« un devoir de discrétion pour tout ce qui n'est pas conforme à la norme » qui consiste à « sauver les apparences » (Adjamagbo et als., p. 16) et même de « comédie » pour « sauver la face » (Bop, 1996, p. 142).

22 Par exemple, le proverbe « *ku ëmb sa sanqal, ëmb sa sutura* » (celui qui tient les cordons de la bourse ou la main qui vous nourrit vous permet aussi de garder votre dignité). Le mot *sanqal* signifie semoule de mil. Une traduction littérale du proverbe, serait « celui qui détient votre semoule, détient votre *sutura*/bien être ».

23 Nous utilisons ici une métaphore différente du voile protecteur qui serait déchiré par le manque de *sutura* d'une épouse, traduit par le mot « *xoti* » (déchirer) selon Mills et Pfeil. L'expression « *xàwwi* » (découvrir, mettre à nu), « *xàwwi sutura* » ou révéler un secret est plus appropriée à la *sutura* dans l'économie domestique.

solvabilité » de la famille au sein de la communauté (Buggenhagen, 2011, p. 161[24]). Ainsi, la *sutura* peut parfois fonctionner comme bouclier contre l'opprobre, d'où la métaphore souvent utilisée par Assane Sylla du « voile d'indulgence » ou, chez Ivy Milly et Gretchen Pfeil, du « voile protecteur » qui renvoie à la fonction protectrice du précepte. Les femmes l'utilisent comme outil de négociation dans leur quotidien, rappelant un des principes de base du « négo-féminisme » d'Obioma Nnaemeka, à savoir le compromis qui s'impose suivant les exigences d'un contexte donné (Nnaemeka, 2004, p. 361). Elle est arrimée au travail reproductif de la femme, incarné par le dicton « *liggéeyu ndey : añub doom* » qui signifie « le travail de la mère est un gage de la réussite des enfants ». Cette phrase sous-entend une définition plus large du mot « travail » qui se réfère *grosso modo* au respect des rôles normatifs et des normes sociales par la femme, à son travail reproductif et à sa résilience, entre autres « vertus » qui établissent son autorité dans la sphère domestique et lui assurent l'image de « l'épouse vertueuse » au sein de la communauté[25]. Ce dicton est porteur d'une conception du travail féminin solidement ancrée dans l'imaginaire social des cultures sénégalaises. Quand la *sutura* est définie comme une vertu, sa valeur matérielle est de moins en moins visible. Parlant du « travail » des femmes, Lecarme identifie un processus de « déplacement du matériel vers l'immatériel » (Lecarme, 1999, p. 258). Tout comme la débrouillardise de Diek souvent déplacée dans les interstices de la BD.

---

24 Sur le sujet, voir aussi le livre de Lisa McNee, *Selfish Gifts : Senegalese Women's Autobiographical Discourses* (2000).

25 Ce dicton est aussi le titre d'un recueil de contes en wolof par Mame Ngoye Cissé. Nous trouvons plusieurs définitions et applications du dicton dans plusieurs analyses littéraires, études sociologiques et anthropologiques concernant le travail productif et reproductif des femmes. Dans son étude sur les marchandes dakaroises, Mireille Lecarme souligne l'usage fréquent du mot « fatigue » et l'expression « j'ai fatigué » dans le français d'Afrique de l'Ouest pour se référer au poids du travail de la femme. Elle parlera ainsi de « fatigue de la femme » pour souligner « une lassitude physique et morale, une charge mentale et psychologique » ayant pour cause « le poids du travail domestique et extra-domestique, la cohabitation, souvent difficile, avec une ou des coépouses, une belle-mère, une belle-famille, mais aussi la charge de la procréation et des enfants » (p. 255) ; Adjamagbo et als. évoquent la différence « entre "travailler" (exercer un activité à l'extérieur de la maison) et "bien travailler" (œuvrer pour l'avenir radieux de ses enfants en s'occupant correctement du mari et de sa belle-famille) » (p. 247).

L'ONOMASTIQUE ENTRE STÉRÉOTYPES ET ARCHÉTYPES

Dans son étude des noms proustiens, Roland Barthes attirait déjà notre attention sur l'importance « de distinguer le signifié du référent » (Barthes, 2018, p. 153). Nous notons de façon similaire que dans la bande dessinée, la subversion qu'effectue Mendy à travers ces noms renvoie à l'importance de chercher, autant dans les vignettes que dans les interstices, comment le signifié diffère du référent. L'auteur ne se limite pas à reproduire des stéréotypes, il les utilise pour montrer, à travers la satire, les tensions auxquelles ces rôles de genre sont soumis dans le contexte de la crise. Ces noms stéréotypés, à connotation genrée (Goor pour homme et Diek pour femme/dame) semblent indiquer que l'auteur joue avec ces clichés. En effet, la valeur de Diek n'est pas juste mesurée à sa beauté et à ses talents culinaires, mais également à sa capacité à gérer les ressources avec parcimonie, à ses stratégies astucieuses – bien que moins souvent représentées – par rapport à l'argent et aux provisions à crédit qu'elle arrive à se procurer malgré la crise.

Dans le contexte de la crise de l'ajustement, le retrait de l'État providence de la sphère publique est à l'origine d'une suppression de services de bases et d'une vague de privatisations et de liquidations d'entreprises. Les secteurs tels que l'assainissement, l'éducation, et la santé ont été gravement affectés[26]. À la gestion du foyer plus difficile suite au retrait des services de base, viennent s'ajouter une dépendance croissante aux activités économiques des femmes. Ainsi, l'acte de se substituer au mari, tout en respectant les codes de conduite attendus d'une « bonne épouse », se négocie souvent autour d'un usage stratégique de la *sutura*. Dans la BD, cela se traduit par un Goor pris aux pièges des rôles normatifs et une Diek qui tente en vain de maintenir son statut de « subalterne » par souci de devoir hériter *de facto* de toutes les responsabilités financières du couple pendant une crise qui s'éternise. Ces aspects éclairent notre analyse de l'onomastique car le nom de Diek semble, en bien des points, synonyme d'un idéal féminin

26 Sur les enjeux de la crise, voir l'article de Makhtar Diouf.

essentialiste et monolithique, tandis que ses actions contredisent cette image. Diek navigue en eau trouble, devant choisir entre les opportunités d'émancipation que présentent ces transformations sociales et l'importance accrue du travail reproductif des femmes et de la mainmise sur leur argent. C'est pourquoi toute critique de la BD qui s'intéresse à la manière dont le travail des femmes, leur argent et leurs stratégies sont présentés devra aller au-delà des apparences.

À ce propos, Mbembe soutient dans son analyse des caricatures camerounaises que :

> [...] la grande coupure épistémologique – et donc aussi sociale – n'était pas entre ce que l'on voit et ce que l'on lit, mais entre ce que l'on voit (le visible) et ce que l'on ne voit pas (l'invisible) ; [...] Dans la mesure où la réalité devait chaque fois être transformée en signe et le signe constamment comblé de réalité, le problème qu'affrontaient tous ceux dont l'activité principale consistait à déchiffrer publiquement le monde était d'en interpréter, simultanément, et l'endroit et ce que l'on pourrait appeler son négatif, c'est-à-dire son envers. (Mbembe, 1996, p. 145-146)

Comme nous l'avons souligné au début de cette analyse, la racine du mot *góor-góorlu* est *góor* : [go:r], qui signifie « homme » et est aussi le surnom du personnage. Il est composé du suffixe verbalisant « *lu* » associé au redoublement de la base nominale « *góor*[27] ». En langue wolof une telle structure a souvent pour vocation de signifier l'acte de s'efforcer. Il y a derrière ces mots l'idée d'essayer d'atteindre un certain état ou un statut. Ainsi, le verbe « *góor-góorlu* » en plus de vouloir dire se débrouiller, se comporter en homme et faire de son mieux, est aussi un substantif pour désigner un homme aux prises avec des difficultés financières. En empruntant ce verbe à la langue wolof pour en faire le nom propre de son personnage, Mendy l'a transformé en nom commun de personne employé pour désigner tout individu (particulièrement un homme) en situation financière difficile et qui fait de son mieux pour s'en sortir. D'après Mendy, « il ne faut pas comprendre cette expression dans le seul sens de quelqu'un qui a perdu son travail, elle englobe aussi toutes ces personnes qui se battent pour améliorer leur vécu quotidien[28] ». Ainsi, à travers le mot « *góor-góorlu* » Mendy dépasse le lien important entre

27 Selon le *Dictionnaire wolof-français* de Fal, Doneux et Santos.

28 Propos rapporté par Maïmouna Gueye dans son article « TTFons, l'auteur de "Goorgoorlou" des planches au petit écran », *Scoop*, 29 novembre 2001, p. 4.

la masculinité et le travail, pour englober les aspirations matérielles, et autres aspects financiers qui contribuent au bien-être de l'individu. Grâce à ce personnage emblématique et à son succès auprès du public sénégalais, Mendy élargit le sens premier du mot et en fait donc un « néologisme sémantique » (Simioni, 2019, p. 210). Si c'est par le biais du personnage que « le goorgoorlouisme » commence à « s'ériger en doctrine » (Mendy, 1991, p. 11), sa popularisation est due en grande partie à son adaptation en série télévisée. L'auteur expliquait en 2001 que « ce sont les gens qui ont fait du personnage ce qu'il est devenu » (Maïmouna Gueye, 2001, p. 4). L'élargissement du champ référentiel du mot *góor-góorlu* s'est effectué dans un contexte où le besoin d'avoir recours au *góor-góorlu* était nécessaire à la survie des familles. Devenir un *góor-góorlu*, c'est aussi la crainte de ceux qui décident d'émigrer dans l'espoir de trouver du travail (Grysole, 2018, p. 334). Cette figure étant associée à la précarité, ceux qui vivent à l'étranger redoutent aussi le spectre du « goorgoorlouisme » s'ils en venaient à échouer (Mendy, 1992, p. 3). Même s'il ne correspond pas à la définition d'un héros *stricto sensu*, le personnage de Mendy est un honnête homme qui représente, à bien des égards, « le cri du peuple » (Robert, 2002, p. 19). La polysémie du nom illustre la lutte perpétuelle du personnage, ce dernier étant tiraillé entre la figure du *góor* (l'homme et les rôles normatifs qui lui incombent dans sa société) et celle du *góor-góorlu* (le débrouillard qui arrive à peine à joindre les deux bouts).

Si le nom de Goor révèle les tensions entre sa masculinité et sa situation financière, le nom de Diek est, quant à lui, un paradoxe. L'image de Diek qui tend la main attendant que son époux lui remette la DQ est assez récurrente sur les planches de la BD. Pourtant, Diek est celle qui complète souvent les sommes que Goor se procure au jour le jour, et celle qui s'endette auprès de la voisine quand son époux rentre bredouille. Elle s'improvise marchande de poisson, ou commerçante à la Foire internationale de Dakar. Diek est parfois forcée d'emprunter des petites sommes à son groupe d'épargne ou au Groupement d'intérêt économique auquel elle participe avec d'autres femmes du quartier, et ce, à l'insu des autres membres.

Suivant les normes orthographiques conventionnelles, deux mots wolof « *jeeg* » ou « *jekk* » peuvent correspondre à la transcription phonétique « Diek » utilisée par l'auteur. *Jeeg* [je:k] signifie une dame,

une femme mariée ou qui l'a déjà été dans le passé (J.-L. Diouf, 2003, p. 164). L'adjectif « *jekk* » [jɛ:kkə] quasi-identique phonétiquement peut signifier quelqu'un ou quelque chose de convenable ou d'élégant (*ibid.*, p. 166). Cette paronymie enrichit la représentation du personnage[29]. Si son nom a aussi une connotation genrée, le lien avec le travail semble, *a priori*, inexistant[30]. Elle est présentée tout d'abord, comme l'archétype de la « femme modèle » de classe modeste, épouse dévouée[31]. Diek, de par son nom et ses qualités, est à bien des égards une personnification d'un idéal de « la femme sénégalaise ». Cet idéal souvent véhiculé à travers la littérature, la chanson et le théâtre populaire, les journaux, les magazines et le discours idéologique de l'État renvoie entre autres à la figure de la mère nourricière, à l'allégorie de la femme-nation, celle qui transmet les valeurs de la société aux jeunes générations, la compagne fidèle qui assiste son conjoint dans la construction de la nation[32]. Ce travail reproductif de la femme, va de pair avec la figure de la femme résiliente qui s'échine au travail pour le bien-être futur de ses enfants, figure qui s'illustre à travers la conception du « travail de la mère ».

Dans la préface du premier volume, Pape Samba Kane décrit Diek comme la « compagne stoïque de toutes les misères » (Mendy, 1991, p. 11). Dans la liste des préceptes moraux, cette image éloquente correspond à la notion de *muñ* qui signifie « s'armer de patience, endurer » (J.-L. Diouf, 2003, p. 229). Il faut souligner, dans le cadre de notre étude, que ces différents éléments ont souvent renforcé l'importance de

29 L'expression « *jekk tank* » signifiant littéralement « jolis pieds », est utilisée par Goor dans une des histoires pour s'adresser à Diek. C'est une expression affectueuse utilisée par les époux pour s'adresser à leurs épouses (J.-L. Diouf, 2003, p. 166).

30 Dans les premières histoires parues dans le satirique *Le Cafard Libéré*, le nom de l'épouse de Goorgoorlou était Madjiguene qui est un nom propre qui renvoie aussi au genre féminin de par la racine *jiggéen* (femme). Mendy emploie « *dieg* » et « *diek* » de façon interchangeable dans le premier volume *Goorgoorlou pour la Dépense Quotidienne* avant de choisir définitivement « diek ».

31 Nous voyons toutefois quelques histoires où elle menace de quitter Goor à cause de ses DQ insuffisantes. Le mot « *diekdieklou* », utilisé dans l'histoire « La Korité dévaluée », n'est en aucun cas la version féminine du mot *góor-góorlou*. Quand Tapha, le meilleur ami de Goor, complimente Diek sur sa tenue à l'occasion de l'*Eid el Fitr*, cette dernière répond « *diekdieklou rek* avec de vieux habits », se référant ainsi au fait qu'elle essaie tant bien que mal de rester élégante malgré le fait qu'elle ait remis de vieux vêtements (Mendy, 1995, p. 12).

32 Sur les représentations du féminin, voir Lisa McNee, *Selfish Gifts* […] (2000), la thèse de Thomas Fouquet, « Filles de la nuit […] » (2011), et l'article de Ruth Bush « Mesdames il faut lire ! […] » (2016).

la *sutura* dans le couple. Comme nous l'avons déjà expliqué, la notion de *sutura* entre autres qualités appréciées chez une « bonne épouse » est une « vertu féminisée » (Mills, 2011, p. 28). Cette cristallisation des codes de conduite wolof s'inspire de préceptes musulmans sous-tendant les normes qui légitiment le rôle de l'homme comme chef de famille. À ce « modèle islamo-wolof[33] » qui s'est érigé en modèle dominant s'ajoute la loi qui attribue le rôle de pourvoyeur à l'époux[34]. Ainsi, le résultat d'un alliage entre les préceptes musulmans et les codes moraux, dits traditionnels, deviennent progressivement des « valeurs morales considérées comme "vraiment sénégalaises" » (Fouquet, 2011, p. 208). Cet archétype de la Sénégalaise comme « épouse modèle » et maîtresse de maison accomplie n'était pas le seul produit de ces codes moraux. Cette image de la femme était centrale à l'expansion coloniale et s'inscrivait dans les projets d'exploitation économique des familles « indigènes » de la colonie et par la suite des politiques de développement dans la postcolonie[35]. La conception d'un tel archétype de la femme sénégalaise ne prenait point en compte les hiérarchies sociales imposées par le système de caste, et encore moins celles des classes sociales[36].

Les contradictions relatives à la figure de Diek sont autant présentes dans la case que dans l'intercase. Diek est visible à travers une lecture attentive qui ferait la différence entre sa dépendance de façade, souvent contredite par les multiples compliments que lui fait Goor pour son travail fréquemment enfoui dans les interstices. À travers ces compliments, on note la foi inébranlable de Goor en la capacité de Diek à toujours trouver

33 L'expression est celle utilisée par Mamadou Diouf dans le titre de son livre en 2001.

34 Codou Bop note que le « Code de la famille, entré en vigueur en 1973, […] ne reconnaît les femmes comme chefs de famille que dans des cas très limités. Estimant que la charge du ménage et l'éducation des enfants reviennent au mari, il consacre dans son article 152 le principe de la direction de la famille par le mari sauf s'il est hors d'état de manifester sa volonté (absence ou maladie) » (Bop, 1996, p. 137).

35 Les politiques coloniales ont bouleversé l'ordre préétabli en reconfigurant la division des tâches entre les hommes et les femmes. Ces dernières ont été reléguées aux rôles domestiques tandis que les hommes ont été favorisés dans les activités génératrices de revenus (Goerg, p. 106 ; Bouche, p. 115). Dans la même lancée, les politiques coloniales ont favorisé la scolarisation des garçons, ce qui a eu un impact considérable sur l'accès des femmes au travail salarié. Celles qui avaient accès à l'école française étaient, pour la plupart, principalement formées dans le but d'accomplir « le travail de la bonne ménagère » (Bouche, 1974, p. 411). À cet égard, le curriculum reflétait les aspirations des politiques coloniales (Griffiths, 2010, p. 149).

36 Sur le système de caste chez les Wolof et la *sutura* consulter la thèse d'Ivy Mills et le livre de Jonathon Repinecz.

une solution, soulignant ainsi la substitution du travail reproductif par la vertu féminisée : « les femmes sont pleines de ressources », dit Goor à Tapha alors que Diek sort compléter la DQ ; « donne l'argent à ta femme, tu verras, elle règlera le problème », dit-il encore ; « vive le goorgoorlou des femmes, *mag a la yarr* ![37] » dit-il alors qu'il déguste le fameux plat fumant préparé par Diek avec des revenus cédés à contrecœur (Mendy 1997, p. 47[38]). Comme le démontrent l'onomastique et l'analyse des interstices, la BD de Mendy nous invite autant à décrypter le contenu de la planche qu'à compléter des allusions que contiennent les vignettes.

LA *SUTURA* DANS L'INTERCASE

Si l'espace blanc inter-iconique est propice à un travail d'interprétation de la narration fragmentée que représente la BD, il est aussi une invitation à compléter le récit en comblant les espaces blancs. Pourtant, Thierry Groensteen soutient que :

> La bande dessinée n'existe comme forme narrative satisfaisante qu'à la condition que, malgré que l'énonciation soit discontinue et la monstration intermittente, le récit ainsi produit forme, lui, une tonalité ininterrompue et intelligible. Le « blanc » entre deux vignettes n'est donc pas le siège d'une image virtuelle, il est le lieu d'une articulation idéelle, d'une conversion logique, celle d'une suite d'énonçables (les vignettes) en un énoncé unique et cohérent (le récit). (Groensteen, 1999, p. 133)

Si, comme l'entend Groensteen, le récit est autant présent dans les vignettes que dans les interstices, et l'idée qui est développée dans la vignette n'est pas interrompue par l'espace blanc, ce dernier s'inscrit

37 L'expression « *mag a la yarr* ! » littéralement « tu as été élevée par une personne âgée » et traduite par « tu as compris ! » dans la note de bas de page, illustre l'argument de la « vertu féminisée » selon la thèse d'Ivy Mills (2011, p. 28). Il est ici sous-entendu que Diek comprend ce qui est attendu d'une « bonne épouse ».

38 Un exemple parlant est l'histoire intitulée « Diek » où son travail domestique représente l'aspect visible et physique de la fatigue mais ne nous montre pas l'autre versant qui est toutefois annoncé à la fin de l'histoire quand Goor lui propose comme solution de lui trouver une coépouse. Ce dernier reçoit des coups et la fin fera rire jaune la lectrice qui reconnaîtra une part de vérité dans les paroles du caricaturiste.

parfaitement dans la continuité de la narration. Il n'empêche que face à cette « monstration intermittente », les lecteurs et lectrices accompagnent l'artiste et complètent mentalement ce que ce dernier laisse entendre, ce qui fait partie de la trame du récit mais n'est pas représenté en images. Pour McCloud, le caniveau est l'espace d'imagination mais aussi d'interprétation et de spéculation par excellence. C'est ainsi qu'il l'entend dans sa définition du terme « *closure* », qui est traduit dans la version française de son célèbre ouvrage *L'Art invisible*, par le mot « ellipse ». Il s'agit ici d'un « contrat silencieux et secret » entre l'auteur et son public (McCloud, 2007, p. 77). La traduction suggestive de « *closure* » par « ellipse » et l'image du contrat silencieux rejoignent notre définition de la *sutura* dans le cadre de l'économie domestique comme contrat tacite de non-divulgation qui s'applique plus aux femmes qu'aux hommes. Comme l'explique McCloud, les lecteurs et lectrices deviennent ainsi complices de l'artiste : « Tout ce qu'un dessinateur couche sur le papier reçoit l'aval d'un complice silencieux, d'un partenaire dont la responsabilité est aussi lourde : le lecteur » (*ibid.*, p. 76). Si McCloud, dans sa définition du caniveau, se concentre sur la participation des lecteurs et lectrices au processus de narration, Groensteen, lui, met en exergue le rôle de l'auteur en montrant comment ce dernier articule le récit et donc influence le processus de lecture suivant son choix de juxtaposition des cases. Vu sous cet angle, l'ellipse de McCloud et « l'articulation idéelle » de Groensteen seraient, à bien des égards, plus complémentaires que contradictoires. En clair, le fait que l'artiste structure le récit à travers un usage calculé des interstices n'empêche pas les lectrices et lecteurs de participer, de façon conscience ou inconsciente, à l'interprétation des espaces blancs.

Les choix esthétiques de l'auteur sont autant visibles dans son coup de crayon que dans son choix de découpage du récit. Nous pensons, à l'instar d'Eisner, que l'espace blanc contient en effet des idées et des actions, mais dans notre lecture, leur emplacement est indicateur d'une pratique socio-culturelle. Dans notre analyse des histoires, la *sutura* fonctionne comme un sous-texte logé dans les interstices. Cet espace s'inscrit à la fois dans le récit et en dehors de ce dernier car il nous rappelle, à travers les contraintes du médium et la nécessité d'un découpage stratégique, un « versant métafictionnel de la BD » (Saint-Gelais, 1991, p. 8 ; Rio, 1976, p. 94). Dans le cas de Diek, en plus de penser les interstices comme

un espace où se déploie la *sutura*, le caniveau est aussi là où le lecteur est forcé de reconnaître que la planche est un récit fictionnel, né de la subjectivité d'un artiste. Cet espace nous invite à prendre en compte l'aspect construit du texte. C'est un espace qui permet de remettre en question l'exclusivité de la quête de la DQ par les pères de famille et d'interroger ainsi la réalité à travers une représentation fictive et donc subjective de celle-ci.

Dans l'épisode intitulé « Terrorisé par le mouton de Tabaski » (Mendy, 2001a), Goorgoorlou demande à Diek de se procurer du poulet pour leur invité, Abdallah le boutiquier, dans le but de convaincre ce dernier de leur faire crédit d'un mouton pour la fête de la Tabaski. Nous voyons encore une fois Diek quitter la maison sans un sou en poche et se présenter quelques heures plus tard avec le repas fumant.



FIG. 3 – Diek sort de la maison et disparaît de la vignette. « Terrorisé par le mouton de Tabaski » (*Goorgoorlou, les années hip 1996-1997*, 2001, p. 65). © Alphonse Mendy.

Ici, l'espace inter-iconique fonctionne comme un espace spatio-temporel dans lequel Diek se débrouille[39]. Elle s'est probablement rendue au marché, s'est procuré du poulet d'une manière ou d'une autre et a préparé le repas. L'auteur indique d'ailleurs le temps qui s'est écoulé. Dans la première case, Goor promet à Abdallah qu'elle sera de retour dans cinq minutes avec son plat préféré, le *sombi guinaar.* Diek se procure le poulet et prépare un repas qui permettra à Goor d'obtenir un mouton à crédit. Ainsi, l'échange du plat de poulet contre le mouton à crédit est possible grâce au travail reproductif de Diek, le tout dans la *sutura* la plus absolue, avec pour seul témoin l'intercase.



FIG. 4 – « Terrorisé par le mouton de Tabaski »
(*Goorgoorlou, les années hip 1996-1997*, 2001, p. 65). © Alphonse Mendy.

La vignette suivante présente une image de Diek avec un plat fumant où trône un poulet accompagné du récitatif : « des heures plus tard… ». Diek disparaît des autres cases où Goor et Abdallah échangent quelques mots autour du délicieux repas. Goor en profite pour demander à Abdallah de lui faire crédit en utilisant le *sombi guinaar* comme outil de persuasion. Le boutiquier accepte à condition que Goor le laisse manger, à lui seul, le plat entier. La succession d'images entre Diek qui sort de la maison et Diek qui se présente devant Goor et Abdallah avec le plat fumant montre comment, suivant le choix d'emplacement des interstices, l'auteur arrive à exprimer une certaine idée. Ici le saut dans le temps d'une vignette à l'autre montre que Diek satisfait la demande de Goor,

39 Pour un autre exemple de l'usage de l'intercase comme ellipse, voir aussi l'analyse de « La visite de Wolofson » dans Seck (2018).

sans s'appesantir sur la stratégie mise en œuvre pour y parvenir. Si comme l'affirme l'auteur, cette BD représente les réalités du quotidien des familles en proie aux crises de l'ajustement, déplacer le travail des femmes dans les interstices peut être lu comme une fictionnalisation de la *sutura* telle qu'elle est déployée par les femmes dans leurs foyers, ou comme une invitation à considérer l'aspect métafictionnel de l'intercase. L'espace blanc où se logerait la *sutura* est un espace qui reflète la situation de bien des femmes dakaroises pendant les politiques d'ajustement : l'augmentation de leur charge physique, mentale et financière doublée de l'euphémisation de cet état de fait. Faire attention au découpage de l'histoire et à la manière dont la *sutura* s'articule à travers les interstices, c'est aussi souligner qu'entre les deux vignettes, Diek travaille au sens le plus étendu du terme, en assurant la *sutura* de sa famille – ici bien-être – car elle permet à Goor d'obtenir le mouton à crédit.



FIG. 5 – « Le monde rude râle »
(*Goorgoorlou, survivant de la dévaluation*, 1999, p. 14).
© Alphonse Mendy.

La vignette ci-dessus donne une idée d'une des sources potentielles de revenus qui servent de roue de secours à Diek. Dans l'histoire « Le monde rude râle », Goorgoorlou reçoit la visite de son oncle qui vient du village. Ce dernier représente le monde rural dans les aventures de Goorgoorlou, et se rend souvent chez son neveu quand il est de passage à Dakar afin de solliciter son aide financière pour se procurer des semences ou pour l'achat d'un mouton pour la Tabaski. Seulement voilà : Goorgoorlou n'a jamais dit à son oncle qu'il était devenu chômeur suite à la crise de l'ajustement. Diek, tenue par le respect de la *sutura*, ne révèle pas le secret de Goor. Mais quand celui-ci lui demande d'emprunter de l'argent à sa PME pour dépanner l'oncle, Diek refuse, avant de céder à sa requête. Nous la voyons sur la vignette suivante quitter la maison, contrariée, en direction du marché. La case suivante montre la fameuse image du repas fumant, cette fois partagé entre Goorgoorlou et son oncle. Contrairement à l'histoire précédente où elle présente son plat fumant, Diek a complètement disparu de la planche. Nous ne voyons que Goor et son oncle déguster le fruit de son travail, financé par un emprunt non autorisé à la PME qu'elle co-dirige avec d'autres femmes. Encore une fois, l'auteur indique que le temps s'est écoulé à travers le récitatif qui représente la voix du narrateur omniscient : « plus tard, à l'heure du déjeuner ». Cet aspect souligne le niveau extradiégétique du récit qui signale la complicité entre l'artiste et son audience, laquelle comprend que Diek travaille en toute discrétion. Goor n'a pas trop d'appétit ; il pense déjà au moyen de rembourser Diek et de se procurer la somme demandée par l'oncle. Comme nous l'avons indiqué dans l'introduction, une interprétation du texte à travers la *sutura* serait une manière de déceler comment les représentations du travail de la femme relèvent d'un processus de déplacement. Ainsi, le jeu des intercases n'efface pas vraiment le travail fourni en amont pour couvrir ou compléter les DQ. C'est plutôt la nature des stratégies qui est moins accessible aux lecteurs et lectrices. Ces histoires poussent donc à penser, au-delà de la fiction, aux différents mécanismes qui empêchent d'appréhender dans toute leur complexité les contraintes imposées aux femmes par l'ajustement structurel.

Fidèles au thème principal de ce volume, nous souhaitons conclure avec quelques contre-exemples qui feront l'objet d'une étude future. Diek menace de quitter Goor à plusieurs reprises : « je suis fatiguée des DQ

incertaines », dit-elle dans « La révolte de Diek » (Mendy, 1999, p. 27). Plusieurs vignettes montrent Diek saisissant Goor par le col pour l'obliger à remplir sa part du contrat. Mendy célèbre les manifestations telles que la quinzaine de la femme par un travestissement de ses personnages. Diek habillée en homme s'apprête à quitter la sphère domestique tandis que Goor vêtu d'un pagne reste à la maison pour s'occuper des enfants et du repas. Ces images lourdes de sens suggèrent un désir, de la part de l'auteur, d'inviter son public à une réévaluation des rôles normatifs que la société attribue aux hommes et aux femmes. Une des rares instances où Diek tente de rompre le contrat de non-divulgation qu'est la *sutura* est l'histoire intitulée « La conférence sur les femmes », dans laquelle Diek déclare à son audience féminine : « Il nous faut prendre la relève, les hommes n'assurent plus rien. Ils ne sont plus ce qu'ils étaient. Mon mari *moom* n'assure plus la DQ qu'une fois par semaine… que les hommes nous donnent leurs pantalons et *thiayas*[40] » (Mendy, 1995, p. 43). C'est alors que Goor fait irruption au milieu de ce discours et remet à Diek 20 000 francs pour la DQ. Il revient en effet d'une journée où la vente de poisson s'est avérée fructueuse. Il prévoyait d'utiliser les bénéfices pour assurer la dépense sur plusieurs jours mais ne peut résister à l'envie de contredire Diek en public. Sa *sutura* est ainsi préservée. La rupture de l'accord de confidentialité par Diek est ici sanctionnée. Sidérée, elle s'exclame « 20 000 f ! En 20 ans de mariage je n'ai jamais reçu ça ! », tandis que son audience féminine répète toute aussi ahurie, « 20 000 f de DQ ! » (*ibid.*, p. 43). Cette histoire, comme contre-exemple, nous invite à appréhender dans toute sa complexité la place ambiguë et parfois contradictoire qu'occupe la femme dans les cultures sénégalaises. Ont échappé au déplacement dans l'intercase quelques rares histoires où l'auteur nous donne des pistes concernant les stratégies de Diek. Nous la voyons, avec la complicité d'une figure mystérieuse surnommée « la belle divorcée », dissimuler l'argent de leur tontine à Goor. La voisine Coumba, qui fait souvent crédit à Diek, indique l'existence d'un réseau féminin d'entraide. Dans d'autres histoires, nous apercevons des femmes d'un statut social supérieur, nommées « les commerçantes », employer Goor. Les lectrices et lecteurs apprennent à la fin de l'histoire et à la surprise de Goor qu'elles s'avèrent être des associées de Diek. À l'exception

40 Traduit par « un pantalon bouffant comme celui que porte Goor » (Mendy, 1995, p. 43).

de Coumba, ces personnages n'apparaissent qu'une ou deux fois dans la totalité des volumes. Leur présence nous permet toutefois d'affirmer que l'œuvre de Mendy contient des esquisses, quoique timides, de figures féminines qui ont accès à des ressources financières importantes. Ces réseaux, qui ne sont pas au centre des histoires, laissent sous-entendre un pan inexploité d'une version féminine de la débrouille, laquelle présenterait un portrait plus complexe des femmes dans la BD. Ainsi, en interprétant l'espace entre les cases comme un espace où se déploie le travail de la femme sous « le voile protecteur » de la *sutura*, nous invitons la lectrice et le lecteur à une exhumation métaphorique du travail reproductif de Diek.

Fatoumata Seck
Stanford University

BIBLIOGRAPHIE

Adjamagbo, Agnès, Philippe, Antoine, Dial, Fatou Binetou, « Le dilemme des Dakaroises : entre travailler et "bien travailler" », *Gouverner le Sénégal : entre ajustement structurel et développement durable*, dir. Momar Coumba Diop, Paris, Karthala, 2004, p. 247-272.

Barthelemy, Pascale, « La formation des Africaines à l'École normale d'institutrices de l'AOF de 1938 à 1958 : Instruction ou éducation ? », *Cahiers d'études africaines*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, vol. 43, nº 1-2, 2003, p. 371-388.

Barthes, Roland, « Proust et les noms », *To Honor Roman Jakobson : Essays on the Occasion of His 70 Birthday, 11 October 1966*, Berlin-Boston, De Gruyter Mouton, 2018 [1967].

Bop, Codou, « Les femmes chefs de famille à Dakar », *Femmes du Sud, chefs de famille*, dir. Jeanne Bisilliat, Paris, Karthala, 1996, p. 129-149.

Bouche, Denise, *L'Enseignement dans les territoires français de l'Afrique occidentale de 1817 à 1920 : mission civilisatrice ou formation d'une élite ?*, Reproduction des Thèses d'État Lettres, Paris, 1974, fac-similé 1975.

Buggenhagen, Beth, « Are Births just "Women's Business" ? Gift Exchange, Value, and Global volatility in Muslim Senegal », *American Ethnologist*, nº 38, 2011, p. 714-732.

Bush, Ruth, « "Mesdames, il faut lire !" Material Contexts and Representational Strategies in Early Francophone African Women's Magazines », *Francosphères*, nº 5, 2016, p. 213-236.

Castaldi, Francesca, *Choreographies of African Identities : Négritude, Dance, and the National Ballet of Senegal*, University of Illinois Press, 2006.

Coly, Ayo, « The Invention of the Homosexual : The Politics of Homophobia in Senegal », *Gender and Sexuality in Senegalese Societies : Critical Perspectives and Methods*, dir. Babacar M'Baye et Besi Brillian Muhonja, Lanham, Lexington Books, 2019, p. 27–52.

Correard, Geneviève Ndiaye, *Les Mots du patrimoine : le Sénégal*, Paris, Éditions des archives contemporaines – Equipe IFA-Sénégal, 2006.

Dial, Fatou Binetou, *Mariage et divorce à Dakar : itinéraires féminins*, Paris, Karthala, 2008.

Diop, Momar Coumba, Diouf Mamadou, *Le Sénégal sous Abdou Diouf : état et société*, Paris, Karthala, 1990.

Diouf, Jean-Léopold, *Dictionnaire wolof-français et français-wolof*, Paris, Karthala, 2003.

Diouf, Makhtar, « La Crise de l'ajustement », *Politique Africaine*, n° 45, 1992, p. 62-85.
Diouf, Makhtar, *Le Sénégal : les ethnies et la nation*, Paris, L'Harmattan, 1994.
Diouf, Mamadou, *Histoire du Sénégal : le modèle islamo-wolof et ses périphéries*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
Dumont, Pierre, *Le Français et les langues africaines au Sénégal*, Paris, Karthala, 1983.
Fal, Aram, Doneux, Jean Léonce, Santos, Rosine, *Dictionnaire wolof-français : suivi d'un index français-wolof*, Paris, Karthala, 1990.
Fouquet, Thomas, « Filles de la nuit, aventurières de la cité : arts de la citadinité et désirs de l'Ailleurs à Dakar », thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2011.
Fresnault-Deruelle, Pierre, « Du linéaire au tabulaire », *Communications*, *La Bande dessinée et son discours*, n° 24, 1976, p. 94-107.
Goerg, Odile, « Femmes africaines et politique : les colonisées au féminin en Afrique occidentale », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, n° 6, 1997, p. 7-22.
Griffiths, Claire, *Globalizing the Postcolony : Contesting Discourses of Gender and Development in Francophone Africa*, Lanham-MD, Lexington Books, 2010.
Groensteen, Thierry, *Système de la bande dessinée*, Paris, PUF, 1999.
Grysole, Amélie, « Placer et déplacer ses enfants. Stratégies transnationales de mères sénégalaises aux États-Unis, en Italie et en France », thèse de doctorat, Paris, EHESS, 2018. [Disponible en ligne à partir du 13 septembre 2023].
Gueye, Maïmouna, « TTFons, l'auteur de *Goorgoorlou* des planches au petit écran », *Scoop*, 29 novembre 2001, p. 4.
Gueye, Marame, « Ode to Patriarchy : The Fine Line Between Praise and Criticism in a Popular Senegalese Poem », *Gender Epistemologies in Africa : The Gendering of Traditions, Spaces, Social Institutions, and Identities*, dir. Oyèrónké Oyewùmí, New York, Palgrave Macmillan, 2011, p. 63–83.
Harrow, Kenneth, *Trash : African Cinema from Below*, Bloomington, Indiana University Press, 2012.
Havard, Jean-François, « *Goorgoorlou* di TTFons, figura sociale del Senegal contemporaneo », *Africa E Mediterraneo : Cultura E Società*, 2001, p. 37-41.
Irvine, Judith T., « Language as Cultural "Heritage" : Visions of Ethnicity in Nineteenth-Century African Linguistics », *Politics of Heritage in Africa : Economies, Histories, and Infrastructures*, 2015, p. 191-208.
Lecarme, Mireille, « La "fatigue" des femmes, le "travail de la mère" en milieu populaire dakarois », *Femmes plurielles : les représentations des femmes, discours, normes et conduites*, dir. Danielle Jonckers, Renée Carré et Marie-Claude Dupré, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1999, p. 255-270.

Le Cour Grandmaison, Colette, « Contrats économiques entre époux dans l'Ouest Africain », *Homme*, nº 19, 1979, p. 159-170.
Mbaye, Babacar, « Afropolitan Sexual and Gender Identities in Colonial Senegal », *Humanities*, vol. 8, nº 4, 2019, p. 166-182.
Mbaye, Massamba, « Goorgoorlu : une singulière stratégie de survie en période de crise », *Afrik'arts, Le Magazine des Arts Visuels*, 2007, p. 28-33.
Mbembe, Achille, « La "chose" et ses doubles dans la caricature camerounaise », *Cahiers d'Études Africaines*, nº 36, 1996, p. 143-170.
McCloud, Scott, *L'Art invisible*, trad. de l'anglais par Dominique Petitfaux, Hachette, Guy Delcourt Production, 2007.
McLaughlin, Fiona, « Senegal : The Emergence of a National Lingua Franca », *Language and National Identity in Africa*, dir. Andrew Simpson, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 79-97.
McLaughlin, Fiona, « Haalpulaar Identity as a Response to Wolofization », *African Languages and Cultures*, nº 8, 1995, p. 153-168.
McNee, Lisa, *Selfish Gifts : Senegalese Women's Autobiographical Discourses*, Albany, State University of New York Press, 2000.
Mendy, Alphonse, *Goorgoorlou, pour la dépense quotidienne*, Dakar, Sogedit, 1991.
Mendy, Alphonse, *Goorgoorlou et Serigne Maramokho Guissané*, Dakar, Sogedit, 1992.
Mendy, Alphonse, *1993, l'année Goorgoorlou*, Dakar, Atelier Fons, 1994.
Mendy, Alphonse, *Goorgoorlou et la dévaluation*, Dakar, Atelier Fons, 1995.
Mendy, Alphonse, *Goorgoorlou, la fin du P.A.S*, Dakar, Atelier Fons, 1997.
Mendy, Alphonse, *Goorgoorlou, survivant de la dévaluation*, Dakar, Atelier Fons, 1999.
Mendy, Alphonse, *Goorgoorlou, les années hip 1996-1997*, Dakar, Atelier Fons, 2001a.
Mendy, Alphonse, *Goorgoorlou, les années hop 1998-2000*, Dakar, Atelier Fons, 2001b.
Mills, Ivy, « *Sutura* : Gendered Honor, Social Death, and the Politics of Exposure in Senegalese Literature and Popular Culture », PhD dissertation, University of California, Berkeley, 2011, *eScholarship :* « https://escholarship.org/uc/item/7x37t9qs (consulté le 22/12/2020) ».
Moya, Ismaël, « L'esthétique de la norme : discours et pouvoir dans les relations matrimoniales et maraboutiques à Dakar », *Autrepart*, vol. 73, nº 1, 2015, p. 181-197.
Murphy, David, « An African Brecht : The Cinema of Ousmane Sembène », *New Left Review*, nº 16, 2002, p. 115-129.
Nnaemeka, Obioma, « Nego-Feminism : Theorizing, Practicing, and Pruning Africa's Way », *Signs*, vol. 29, nº 2, 2004, p. 357-385.

O'Brien, Donald B. Cruise, « Langue et nationalité au Sénégal : l'enjeu politique de la wolofisation », *Année Africaine*, 1979, p. 319-335.
Oyewumi, Oyèrónkẹ́, *Gender Epistemologies in Africa : Gendering Traditions, Spaces, Social Institutions, and Iidentities*, New York, Palgrave Macmillan, 2011.
Packer, Beth, « Hors-jeu dans le football féminin au Sénégal : genre, Islam et politique du corps », thèse de doctorat : sociologie, Paris, EHESS, 2019 : « http://www.theses.fr/2019EHES0036 (consulté le 30/12/2020) ».
Perry, Donna, « Wolof Women, Economic Liberalization, and the Crisis of Masculinity in Rural Senegal », *Ethnology : an International Journal of Cultural and Social Anthropology*, vol. 3, nº 44, 2005, p. 207-226.
Pfeil, Gretchen, « Sarax and Sutura : Alms and the Value of Discretion in Dakar, Senegal », PhD dissertation, The University of Chicago, 2020.
Repetti, Massimo, « African Wave : Specificity and Cosmopolitanism in African Comics », *African Arts*, nº 40, 2007, p. 16-35.
Repinecz, Jonathon, *Subversive Traditions : Reinventing the West African Epic*, East Lansing, Michigan State University Press, 2019.
Rio, Michel, « Cadre, plan, lecture », *Communications*, *La bande dessinée et son discours*, nº 24, 1976, p. 94-107.
Robert, Anne-Cécile, « *Goorgoorlou*, le Cri du Peuple », *Le Monde Diplomatique*, nº 575, 2002, p. 19-20.
Saint-Gelais, Richard, « Entre les cases (quelques effets fictionnels des interstices en bande dessinée) », *Urgences*, nº 32, 1991, p. 7–17.
Schiavone, Cristina, « Les Mots du patrimoine au Sénégal : une perspective lexiculturelle pour une francophonie africaine diversitaire de facto et de jure », *Le Français en Afrique*, nº 31, 2017, p. 147-159 : « http://hdl.handle.net /11393/241698 (consulté le 25/09/2019) ».
Seck, Fatoumata, « Goorgoorlou, the Neoliberal Homosenegalensis : Comics and Economics in Postcolonial Senegal », *Journal of African Cultural Studies*, vol. 30, nº 3, 2018, p. 263-278.
Simioni, Elena, « Se débrouiller à Dakar : langue(s) et culture(s) urbaines dans la bande dessinée *Goorgoorlou* de TTFons », *Il Tolomeo*, nº 21, 2019, p. 207-230.
Smith, Etienne, « La Nationalisation par le bas : un nationalisme banal ? Le cas de la wolofisation au Sénégal », *Raisons Politiques*, nº 37, 2010, p. 37-65.
Sow, Fatou, « Les Initiatives féminines au Sénégal : une réponse à la crise ? », *Africa Development / Afrique et Développement*, vol. 3, nº 18, 1993, p. 89-115.
Sylla, Assane, *La Philosophie morale des Wolof*, Dakar, IFAN, Université de Dakar, 1994 [1978].
Warner, Tobias, *The Limits of the Literary : Senegalese Writers Between French, Wolof and World Literature*, PhD dissertation, University of California

Berkeley, 2012 : « http://digitalassets.lib.berkeley.edu/etd/ucb/text/Warner_berkeley_0028E_12569.pdf (consulté le 22/12/2020) »

Wehr, Hans, *A Dictionary of Modern Written Arabic : (Arabic-English)*, Wiesbaden, Otto Harrassowitz, 1994.

PHÉNOMÈNE *DRAG KING* EN AFRIQUE

Le discours féministe différentialiste soutient que rien ne justifie la domination masculine sur les femmes, et encore moins le prétexte naturaliste qui conçoit les hommes comme naturellement plus forts[1]. Pourtant l'histoire de l'Afrique subsaharienne témoigne de femmes humiliées à cause des conflits politiques[2] (l'apartheid en Afrique du Sud, le génocide du Rwanda, etc.) ou de certaines traditions (excision, mariage forcé, etc.). Dans une approche phénoménologique qui tient compte de l'expérience perceptive du corps dans son rapport au monde environnant, il sera question de jeter la lumière sur des femmes qui ont eu l'intuition de se rendre visibles en jouant le rôle de l'homme dominant dans son indéfectible solipsisme. Moyen subversif par excellence, le travestissement ou le *drag* consiste à mettre à mal l'approche essentialiste et à interpréter empiriquement la ridicule position sociale des sexes dans le schéma hiérarchique, à travers la caricature de l'archétype mâle (*drag king*) ou femelle (*drag queen*). La théorie *queer*, qui représente depuis le début du XXIe siècle une branche importante des études de genre, porte loin la réflexion sur les sexualités marginales et mutantes mais également sur ces hommes et femmes hétérosexuels qui se travestissent pour se moquer des identités figées et pour pointer du doigt là où, culturellement, le bât blesse[3]. Nous nous focalisons, dans ce travail, sur ces femmes créatrices d'une identité sociale non-conventionnelle, qui font de la ressemblance une résistance et qui performent le genre de manière à le troubler et à lever le voile sur ses apories. En partant du constat que la masculinité est moins une question d'organes qu'un symbole rendu sacré dans les sociétés paternalistes d'Afrique, le but est

1 Voir : Florence Binard (2016).

2 Voir : S. Tanella Boni (2011). D'après l'auteure, lors des guerres et autres conflits politiques, les femmes africaines ont été les principales victimes des violences physiques et psychiques. Durant le génocide au Rwanda, par exemple, le viol était monnaie courante.

3 Voir : Marie-Hélène Bourcier (2008).

de voir comment des femmes se sont ingéniées à montrer que le genre relevait davantage de catégories mentales que de catégories sexuelles et de prouver que la représentation que l'on se fait publiquement du masculin et du féminin relève du fantasmagorique.

Dans un premier temps, nous nous intéresserons, sur la base de documents ethnographiques, à ces femmes africaines qui ont été sollicitées par le passé, au nom des rites, à se déguiser en hommes et à vivre cette transformation comme une épreuve physio-psychique qu'elles ont pour fonction de perpétuer mais dont elles ne sortent pas indemnes. Il s'agit par la suite d'étudier comment les femmes « sapeuses » de la République démocratique du Congo expérimentent avec dérision l'intersubjectivité en prouvant subtilement à travers un réseau de signes révélateurs, leur capacité à s'identifier au sexe fort. Nous conclurons par une immersion dans l'univers musical et aborderons le cas de ces chanteuses sud-africaines qui font de leur art une performance pour lutter contre les stéréotypes de genre et qui concurrencent l'homme sur scène à travers une manifestation effective de la masculinité et en s'érigeant en véritables *drag kings*.

LES TRAVESTIES DE L'HISTOIRE
Ces premières *drag kings*

Dans le monde artistique et littéraire, il y a des femmes qui s'expriment par le verbe et d'autres qui parlent avec le corps, « son vocabulaire et son langage » (Talih, 2018, p. 22). Les atteintes à l'intégrité des femmes dans les sociétés marquées par des rapports inégalitaires de genre provoquent l'émergence de corps en révolte qui disent l'indicible et racontent, par la médiation des signes, des récits de vie. Une réflexion sur la corporéité qui suscite, chez certaines, le désir de travestissement qui semble permettre cet épanchement dans une connivence singulière entre l'esprit et le corps dans sa matérialité. Luca Greco consacre son dernier livre à ces femmes européennes ou américaines qui dénoncent, dans des ateliers ou sur scène, le conditionnement culturel des sexes à travers le déguisement et la parodie du modèle masculin. Des actrices

qui rompent, le temps d'un jeu de rôle, avec leur identité normative et mettent en spectacle les habitudes routinières des hommes en tant qu'elles sont des actions répétitives, instinctives et intériorisées.

Dans les cultures d'Afrique subsaharienne, pétries de symboliques et marquées par de fortes traditions, le travestissement des femmes en hommes revêt une dimension plus codifiée. Dirigé par un puissant principe d'appartenance, le corps féminin s'est loyalement plié à la doxa pour être l'incarnation d'attentes et d'idéaux sociaux. C'est ainsi qu'à travers l'histoire, à l'occasion de certains rites, des femmes sont passées par des transformations physiques révélatrices d'une androgynie prompte à brouiller la frontière des genres. Cette polarité leur aurait permis de faire parade d'attributs masculins qui leur sont habituellement étrangers. L'historien et sexologue américain Vern L. Bullough s'est intéressé au décloisonnement des identités genrées et des manifestations spectaculaires de travestissements auxquelles il a donné lieu sur le continent. Il avance, entre autres, l'exemple de ces jeunes filles Zulu[4] qui empruntent le vêtement de leurs frères et s'occupent du bétail à leur place pendant une journée en signe d'oraison pour provoquer la pluie (Bullough, 1993, p. 17[5]). Dépassant la simple prétention d'imiter l'homme, ces déguisements en viennent à exprimer une forme complexe de spiritualité, un vœu ou une prière qui ne peut s'exaucer qu'à condition de recourir à l'image incarnée du masculin. Dans une logique butlérienne, ces femmes sont donc programmées pour imiter cette représentation perçue comme cohérente dans le schéma hiérarchique des rapports de genre dans lequel l'homme détiendrait naturellement la position dominante.

Ces pratiques traditionnelles, culturellement admises et unanimement acceptées, confèrent un caractère dramaturgique aux événements et cérémonies surtout lorsqu'elles s'accompagnent de mouvements corporels. Thomas Louis-Vincent évoque le cas de ces danses funéraires exécutées par les *Uki*, femmes issues de la société diola en Afrique de l'Ouest, qui

4 Ou « Zoulou » d'après une autre transcription. Peuple d'Afrique du Sud dont la présence remonterait à huit ou neuf siècles mais que l'apartheid a disloqué. Voir : Sylvain Guyot (2006), pour la référence historique.

5 Précisons que pour Vern L. Bullough, il faut une force masculine pour provoquer la pluie mais il arrive également aux hommes, lors de rituels similaires, d'emprunter aux femmes leurs apparats pour faire fructifier la terre et rendre fertile le sol. Cette androgynie, ou transfert des caractéristiques, viendrait de l'idée selon laquelle la complémentarité des deux énergies masculines et féminines est nécessaire pour préserver la vie.

« habillées en hommes pour l'occasion (le casque colonial suffit parfois) », « dansent le *nyukul*[6] de l'après-midi comme le font les hommes ailleurs » (Louis-Vincent, 2013, p. 359). Cette chorégraphie masculine, ainsi interprétée par les femmes, semble défier la mort par la synergie des émotions qu'elle suscite et par la solidarité qu'elle crée entre les proches du défunt. À la manière de la culture *drag*, ces femmes reproduisent les rôles communément perçus de genre et se situent du côté de la performance quitte à s'accaparer tous les aspects de la masculinité par une appropriation parfois extrême de ses caractéristiques. En effet, les femmes masculinisées prennent symboliquement, en l'absence d'hommes, le statut privilégié de « *male daughters* » (Amadiume, 2015, p. 90) ou se voient encore attribuer la fonction singulière de « *husband* » (*ibid.*). Or, souvent, il s'agit moins d'une pratique transgressive[7] que d'une responsabilité politique susceptible de leur permettre d'asseoir leur autorité ou de prendre le contrôle sur leur destin de femmes. Tel aurait été le cas des « *female kings* » (Achebe, 2011, p. 23) du Nigéria, dont Ahebi Ugbabe élue « *warrant chief*[8] » (*ibid.* p. 105) durant le protectorat franco-britannique (1914-1960) et qui aurait été célèbre pour avoir porté durant son règne un « *helmet, which she wore as a crown* » (*ibid.* p. 90) et pour avoir « *married wives* » (*ibid.* p. 39[9]). Devenir père ou mari c'est concéder que l'état de masculinité est un gage de notoriété et un chemin sûr d'accès au pouvoir pour les femmes mais aussi admettre, implicitement, que leur aspiration à la visibilité et au succès en est tributaire.

CES *DRAG KINGS* « SAPÉES COMME JAMAIS[10] »

Vers la fin du XX^e^ siècle, les études de genre[11] ont souligné le manque d'intérêt que la sociologie accordait à la construction du masculin au

6 Danse très symbolique pratiquée en toutes occasions.
7 Exception faite des pratiques homosexuelles. Voir : Christophe Broqua (2012).
8 Nous traduisons : chef de guerre.
9 Nous traduisons : « un casque qu'elle portait en guise de couronne » et « épousé des femmes ».
10 En référence à la chanson *Sapés comme jamais* (2016) de Maître Gims. Le verbe « se saper » qui signifie « s'habiller » en français populaire.
11 Notons également l'émergence de la branche « études sur les hommes » qui traite exclusivement de la question du masculin dans la société. Voir : Daniel Welzer-Lang (2000).

profit d'une réflexion soutenue autour du féminin. Cet appel au décentrement s'est accompagné d'une volonté de repenser le triptyque sexe/race/classe en tenant compte du masculin dans sa pluralité et sa diversité. Une approche qui met en évidence les différences hiérarchiques entre les hommes soumettant les uns au joug des autres. En Afrique, la politique colonialiste a contraint des indigènes de sexe masculin à obéir aux hommes blancs, provoquant des disparités fondées sur la race ou « ce qu'il est convenu d'appeler les séquelles du colonialisme » (Gandoulou, 1989, p. 21). Aujourd'hui, les jeunes Congolais qui adhèrent à la « sape » (acronyme pour « société des ambianceurs et personnes élégantes ») tentent de retourner cette mémoire à travers une réussite sociale éclatante et surtout « s'évertuent à imiter l'aspect extérieur des gens arrivés au sommet de l'échelle [...] » (*ibid.*, p. 18). À la dimension sérieuse de ce mouvement[12] s'ajoute un aspect créatif qui fait également ressortir un désir de distinction identitaire nourri par une imagination féconde et un esprit de compétition. D'ailleurs tout aurait commencé, semble-t-il, par une rivalité entre des hommes du Congo Kinshasa, et plus précisément « une société initiatique [...] » (Makouezi, 2013, p. 67) et ceux du Congo Brazzaville qui se seraient lancé entre eux le défi de gagner la réputation du peuple le plus chic. Force est alors de constater chez les femmes qui s'adonnent à la sape ce même air de fierté grandiloquente. Et parce que : « *far from being an imitation of maleness, female masculinity actually affords us a glimpse of how masculinity is constructed as masculinity*[13] » (Halberstam, 1998, p. 2), les sapeuses *drag kings* reconstruisent cette masculinité tant convoitée par leurs homologues hommes avides de reconnaissance sociale. En se juchant sur leur piédestal, elles font le choix de ressembler aux hommes influents et, corrélativement, de prendre leur distance avec le commun des femmes reléguées socialement à un plan inférieur.

En revanche, cette image qu'elles font miroiter relève du paradoxe et présente des failles. Les femmes sapeuses, dussent-elles imiter fanatiquement l'aspect ainsi que les faits et gestes de leurs compatriotes masculins, contestent dans l'exubérance le rapport de pouvoir entre les sexes et deviennent le miroir déformant de la sape. Ainsi accordent-elles

12 Il va sans dire que le mouvement de la sape est pris très au sérieux par ses membres au point d'être considéré comme une religion. Elvis Guérite Makouezi consacre, à ce propos, quelques pages au sapeur Ya Francos qui serait vénéré et traité comme un dieu par ses pairs.

13 Nous traduisons : « loin d'être une imitation de la masculinité, la masculinité féminine donne en fait un aperçu de la manière dont la masculinité est construite en tant que masculinité ».

une attention singulière à leur apparence même en étant parées d'habits connotés virils. Elles défilent dans des costumes masculins hauts en couleur lors de festivités ou dans la rue mais tout en étant heureuses de donner à voir leurs atours féminins desquels elles ne se départissent pas, car à côté de la cravate, de la coupe garçonne et de la pipe, elles affichent spontanément leurs formes (hanches et poitrine) et se maquillent pour se mettre en valeur. Elles « désidéalisent » à travers des expressions corporelles pour le moins troublantes le cliché de la masculinité qu'elles chargent d'une tonalité risible. Remarquons que l'humour africain « affectif » est considéré comme différent de l'humour occidental plus « intellectuel » (Mongo Mboussa, 1998, p. 5). Arme puissante contre la souffrance, le rire en Afrique relèverait davantage de l'émotionnel. Il s'emploie à adoucir la colère accumulée à force de guerres et de violences. Si les sapeurs hommes sont connus pour leur « sens de l'humour » (Makouezi, 2013, p. 35) bien masculin fait de « piques » et de « provocations » (*ibid.* p. 120), les sapeuses femmes performent plutôt dans un esprit parodique décapant.

Leurs performances et mises en scène tournent aisément à la caricature et remplissent une fonction subversive. Dans une société dominée par les hommes, elles deviennent l'incarnation visuelle d'une masculinité au carrefour des genres. Il faut dire que dans le raffinement de leur « dandysme » (Moudileno, 2006, p. 148), les sapeurs hommes laissent miroiter une conception féminine de la beauté physique à travers l'appropriation d'accessoires fétiches et de vêtements flamboyants. Il y a, de ce fait, transgression de normes genrées chez les sapeurs et les sapeuses qui se présentent comme des identités plastiques. Par une transposition subtile des caractéristiques, l'esthétique des hommes semble s'opposer à l'éthique des femmes. Tandis que les sapeurs mâles paraissent mettre l'accent sur la beauté extérieure, les sapeuses, en devenant des hommes par défaut, donnent l'impression de triompher de leur condition sociale. En somme, en parfait exutoire, la double pratique du *drag* et de la sape permet aux femmes de s'auto-construire une identité en marge du conventionnel, et de remettre subtilement en cause la culture machiste ambiante.



FIG. 1 – *Young black woman in male drag* /
Jeune femme noire en drag king. © ValaGrenier-Getty Images.

DRAG KINGS ET UNIVERS MUSICAL
Une exigence du masculin

En Afrique, la musique, tel l'humour, remplit une double fonction culturelle et de catharsis. Dans ce contexte, le rap est considéré comme un remède puissant à la fois contre les maux de la société contemporaine et contre un passé colonial lourd de ressentiment. Il représente la revanche d'une jeunesse en quête de liberté, tentant de s'affranchir de cette « mémoire de l'esclavage [...] » (Puig, 2019, p. 60) qui s'avère pesante. Dans l'imaginaire collectif, le rappeur par sa détermination, son langage cru et son audace, s'érige comme le porte-parole d'une population qui aspire à un futur épanoui. Ce regard exigeant porté sur le rap et le rappeur fait inévitablement de ce style musical le domaine masculin par excellence. Les qualités féminines semblent s'opposer systématiquement à la représentation archétypale du rappeur, en Afrique et notamment au Gabon où « le rap est aussi décrit et considéré comme une musique d'hommes » (Aterianus-Owanga, 2017, p. 100). Tout l'enjeu des *drag kings*, ou des artistes femmes masculinisées, consiste alors à relever le défi de se frayer un chemin et de gagner en visibilité dans cet univers à la connotation virile. Une identification qui demande d'autant plus de cran que « la démonstration d'une masculinité puissante, [...] se caractérise entre autres par une rhétorique de l'insulte ou par des attitudes de défi et d'agressivité » (*ibid.*, p. 101). De ce fait, elles s'assignent une identité d'après les normes de reconnaissances socio-culturelles réclamées par le milieu, à l'image de *drag kings* occidentales qui se teintent le visage de noir pour ressembler aux rappeurs d'origine africaine, pratique qu'il est commun d'appeler *black face*.

La sociologue et militante *queer* Hélène Bourcier rapporte le cas de ces femmes d'origine française qui, sous le nom de King du Berry, performaient le *black face* en « empruntant la gestuelle, la musique et les vêtements des rappeurs noirs, du *hip hop* et du *bling bling* » (Bourcier et Moulinier, 2008, p. 11). De même pour les rappeuses de l'Afrique subsaharienne, tout devient prétexte pour une ascension sociale et hiérarchique réussie dans l'univers musical des hommes, ce que traduit parfaitement le choix de leurs paroles et de leur apparence qui rappelle

le mauvais garçon ou le hors la loi. Un style de banlieue porté à son plus haut niveau par le *gangsta rap*, ou le rap des clans, qui a d'abord connu une effervescence dans les milieux populaires américains et plus précisément « *in South Central Los Angeles and Compton during the 80s* » parmi une jeunesse enflammée et concernée par des problèmes sociaux comme la misère et ses déploiements : « *poverty, violence, drugs, and gangs* » (Parrillo, 2008, p. 388). En revanche, la féministe afro-américaine bell hooks déplore la tendance des Blancs à percevoir le rap dans sa version africaine comme particulièrement misogyne : « *Without a doubt black males, young and old, must be held politically accountable for their sexism*[14] » (hooks, 2015, p. 135). Lassées par ce discours, les rappeuses africaines de sexe féminin tentent de renverser la tendance et de donner à voir une image plus valorisante du genre sur la scène artistique. C'est dans ce contexte que la rappeuse Catherine Saint Jude, originaire de l'Afrique du Sud et initiatrice du collectif *Bro's Before Ho's*[15], se travestit en homme mais tout en laissant s'exprimer sa féminité à travers des paroles de chansons rigoureusement choisies. Tout en portant avec ostentation des accessoires empruntés à l'univers de la *gangsta* comme les menottes métalliques, les lunettes noires et le perfecto, ce « légendaire blouson en cuir qui fut l'apanage des motards, des rockeurs puis des punks » pour incarner le cliché du *bad boy* (Zingoula, 2015, p. 69), elle se projette aussi dans ses clips comme le symbole d'une femme battante bravant les interdits.

Les paroles de ses chansons donnent un vaste aperçu des manières des femmes d'appréhender le monde dans lequel elles vivent. Et parce que tout acte de parole implique une action, Catherine Saint Jude entend opérer, grâce à sa prose, un changement de mentalité en faveur de l'émancipation féminine. Son tube *Grrr like* (2018) se présente comme une suite d'énoncés performatifs à travers lesquels elle assume son identité féminine : « *I'm like my mama* / *I'am a grrrl*[16] », mais tout en s'appropriant l'espace public masculin qu'elle fait sien : « *My bike's a Honda* / *Cash money for the game on the streets*[17] ». Telle Catherine Saint Jude, de nombreuses rappeuses *désubstantialisent* les rapports de genre,

14 Nous traduisons : « Sans aucun doute, les hommes noirs, jeunes et vieux, doivent être tenus politiquement responsables de leur sexisme ».

15 Qui réunit exclusivement des rappeuses femmes masculinisées.

16 Nous traduisons : Je suis comme ma maman / Je suis une fille.

17 Nous traduisons : Ma moto est une Honda / Argent liquide pour le jeu dans la rue.

déconstruisent les poncifs relatifs au mode de socialisation des sexes et militent pour l'insertion entière des femmes dans l'univers artistique africain à l'instar de l'Ivoirienne Andréa Sahouin qui a sorti un album bousculant les topoï, intitulé *Le rap n'a pas de sexe* (2019) ou encore la Kényane Muthoni Ndouga célèbre pour ses chansons féministes dont *Power* (2020) qui rend hommage à l'héroïsme des femmes et à leur courage en temps de conflits politiques.

CONCLUSION

C'est au XX^e^ siècle, en Occident, que le phénomène *drag*, dans sa double articulation de *queen* et de *king*, est apparu pour la première fois. Il est né du besoin de générer un malaise et de troubler les normes sociales pour mieux les rééquilibrer. Les femmes qui incarnaient ce rôle étaient amenées à réfléchir sur leur condition, leurs corps, mais aussi sur l'effet que l'appropriation du genre masculin dominant est susceptible de produire sur elles. Si cette performance semble nouvelle en Afrique, le travestissement a toujours existé et a été pratiqué au nom des rites et des coutumes. Bien qu'il ait connu des changements perceptibles au cours des siècles, l'enjeu symbolique du travestissement au féminin n'a jamais cessé de tourner autour de l'ambition des femmes d'accéder à un degré de reconnaissance équivalente à celle des hommes. Pendant longtemps, elles ont puisé dans cette énergie masculine qu'on leur a présentée comme sacrée pour réclamer le droit à l'abondance ou à la dignité.

Sur une tonalité qui mêle l'ironie à l'humour, les sapeuses du Congo sortent du lot et négocient le partage du pouvoir avec les hommes qu'elles imitent pourtant jusqu'à la caricature. L'image exubérante et paradoxale qu'elles affichent en coupe garçonne et poitrine imposante leur permet de tourner le genre en dérision dans une ambiance festive. Les sapeuses jouent avec des symboles à la fois féminins et masculins comme pour montrer que « tout est dans la tête ». Quant aux rappeuses, elles portent loin cette recherche de la masculinité et en font un marqueur identitaire. Elles se frayent une voie dans le monde rude

du rap mettant ainsi symboliquement à mal l'injustice qui découle de la hiérarchie sociale du genre.

Bien que la culture *queer* n'appartienne pas à l'héritage africain, il nous a semblé plausible de considérer ces femmes qui se travestissent comme remplissant les caractéristiques majeures d'un *drag king* à l'occidentale. Constamment soumises à des tensions extérieures, elles ont fini par transformer leurs corps en un espace discursif dénonçant implicitement l'injustice et la discrimination basées sur le genre. Une tentative de libération qui ne passe pas seulement par l'imitation de l'idéal masculin mais aussi par son altération. Par le biais de cette performance fondamentalement hétérosexuelle, elles cherchent moins à être une copie conforme de l'homme que le miroir déformant d'une société qui déconsidère le rôle de la femme.

Hanane Raoui
Université Ibn Tofail, Kénitra

BIBLIOGRAPHIE

Achebe, Nwando, *The Female King of Colonial Nigeria, Ahebi Ugbabe*, Bloomington, University of Indiana Press, 2011.

Amadiume, Ifi, *Male Daughters, Female Husbands, Gender and Sex in an African Society*, London, Z Books, 2015.

Aterianus-Owanga, Alice, *Le rap ça vient d'ici ! Musiques, pouvoir, identités dans le Gabon contemporain*, Paris, La Maison des sciences de l'homme, 2017.

Binard, Florence, *Les Mères de la nation, féminisme et eugénisme en Grande-Bretagne*, Paris, L'Harmattan, 2016.

Boni S., Tanella, *Que vivent les femmes d'Afrique ?*, Paris, Karthala, 2011.

Bourcier, Marie-Hélène et Molinier, Pascale, « Introduction », *Les Fleurs du mâle, masculinités sans hommes*, Paris, L'Harmattan, *Cahiers du Genre*, nº 45, 2008, p. 5-15.

Broqua, Christophe, *La Question homosexuelle et transgenre*, Paris, Kathala, 2012.

Bullough, Vern L., *Cross Dressing, Sex and Gender*, Philadelphia, University of Pennsylvanie Press, 1993.

Gandoulou, Justin, *Au cœur de la sape, mœurs et aventures des Congolais à Paris*, Paris, L'Harmattan, 1989.

Greco, Luca, *Dans les coulisses du genre, la fabrication de soi chez les Drag Kings*, Paris, L'Harmattan, 2018.

Guyot, Sylvain, *Rivages zoulous. L'Environnement au service du politique en Afrique du Sud*, Paris, Karthala, 2006.

Halberstam, Jack, *Female Masculinity*, Durham, Duke University, 1998.

hooks, bell, *Outlaw Culture, Resisting Representations*, New York, Routledge, 2015.

Louis-Vincent, Thomas, *Cinq Essais sur la mort africaine*, Paris, Karthala, 2012.

Makouezi, Elvis Guérite, *Dictionnaire de la sape, société des ambianceurs et personnes élégantes*, Paris, Publibook, 2013.

Mongo Mboussa, Boniface, « Le Pleurer-rire des écrivains africains », *Rires d'Afrique*, nº 12, 1998, p. 5-11.

Moudileno, Lydie, *Parades postcoloniales, La Fabrication des identités dans le roman congolais*, Paris, L'Harmattan, 2006.

Parrillo, Vincent N., *Encyclopedia of Social Problems*, California, SAGE Publications, 2008.

Puig, Stève, « Éduquer en zone dominée, culture urbaine et fait colonial », *Éduquer en pays dominé (Afrique, Amérique, Europe)*, Paris, Karthala, 2019, p. 53-70.

TALIH, Chorok, *Chorégraphie, l'art d'écrire avec le corps*, Paris, L'Harmattan, 2018.
WELZER-LANG, Daniel (éd.), *Nouvelles Approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presse Universitaire du Mirail, 2000.
ZINGOULA, Richard, *Sape et appropriation technologique*, Paris, Publibook, 2015.

OTAGES.
DES FEMMES DANS L'HISTOIRE

À partir de Sembène Ousmane

UN DIPTYQUE : OTAGES

Emitaï (1971) et *Ceddo* (1976) constituent une sorte de diptyque dans l'œuvre de Sembène Ousmane[1]. Tous deux partent en effet de situations similaires : un village se trouve confronté à un tournant historique majeur. D'une certaine façon, il s'agit de choisir entre la résistance et la résignation, mais le formuler ainsi trahit déjà une partie de la complexité des œuvres, laissant supposer que Sembène serait, de manière univoque, du côté de la défense des traditions ancestrales contre la violence des colonisateurs (la France dans *Emitaï*, les religions monothéistes dans *Ceddo*). Or la condamnation sans appel de la brutalité des envahisseurs se déploie sur le fond d'une critique presque aussi profonde des systèmes traditionnels qui auront permis à cette violence de s'ancrer, et poussé finalement ces systèmes à participer à leur propre ruine et, peut-être, à la mériter.

Contrairement à d'autres œuvres de Sembène, ces deux films n'ont pas les conditions imposées aux femmes pour préoccupation centrale, sauf à le reformuler ainsi : Sembène y interroge les conditions imposées aux femmes dans le mouvement de l'histoire, la place qu'on leur a laissée, mais aussi le rôle qu'elles ont joué. Et Sembène par deux fois reprend le même modèle : que ce soit dans le système colonial établi ou au moment de ses prémices, la seule fonction historique que l'on accorda aux femmes fut celle d'otage.

---

1 Sembène a toujours fait précéder son nom de famille à son prénom dans les génériques de ses films. Je reconduis ici son choix.

Emitaï et *Ceddo* explorent alors cette figure, le diptyque se constituant en miroir où se matérialisent deux configurations symétriques[2]. Dans *Emitaï*, ce sont toutes les femmes du village qui sont prises en otage par l'armée des colonisateurs. Dans *Ceddo*, une seule femme est enlevée par un guerrier ceddo refusant l'asservissement et la conversion forcée à l'islam – mais c'est une princesse. Par ailleurs, les autres femmes sont obstinément absentes du film : laissées en arrière-plan, elles n'ont voix à aucun chapitre, ne participent à aucun conseil, transparentes à ce qui se joue.

L'otage est donc, dans l'histoire, la position féminine. C'est le rôle que l'on veut bien voir les femmes jouer : réduites au silence, leur corps mis en joue, menacées, finalement sauvées bien sûr. Sembène nuance cette dichotomie, puisque *Emitaï* s'ouvre sur des enlèvements de jeunes hommes, et sur la prise en otage d'un ancien. On enrôle ainsi de force les hommes du village : les tirailleurs, cachés en embuscade comme des brigands, emmènent contre leur volonté les garçons qui allaient tranquillement leur chemin. L'un d'eux manquant, le sergent Badji a décidé d'exposer son père, Kabebe, entravé assis au soleil. Il ne sera libéré, dit-il aux personnes qui l'entourent, que si son fils se rend. Le film établit ainsi d'emblée cette économie de l'échange où les personnes peuvent être monnayées comme les choses. *Ceddo* en explicitera et en radicalisera les enjeux, puisque le film de 1976 porte sur l'émergence non pas de l'esclavage en tant que tel – le film est clair sur ce point : si l'esclavage a pris à ce moment-là, c'est selon Sembène parce qu'il s'est greffé sur une culture de l'assujettissement, du droit de vie et de mort, qu'il n'a qu'exploité –, mais sur celle de l'esclavage *comme économie de marché*.

Autour de Kabebe assis de force au soleil et de son bourreau Badji, des hommes, des femmes surtout, et quelques enfants, restent immobiles, observant silencieusement. La longueur des plans sur ces personnes attroupées en cercle autour de l'événement énonce déjà ce qui sera l'un des points centraux du film : la prise d'otages correspond à ce moment historique parce qu'elle engendre une paralysie. Refuser ou céder, c'est toujours malheur et humiliation, celle du père ou celle du fils. La prise

2 Les deux films ont déjà été rapprochés par Kindem et Steele (1991) à propos de la représentation des femmes chez Sembène ; mais ils ne mentionnent pas cette question de l'otage.

d'otage crée également un blocage parce qu'elle transgresse les lois du combat digne, parce qu'elle mobilise comme monnaie et comme arme ceux qu'il faudrait protéger. Badji est le premier gradé de l'armée coloniale à apparaître dans le film ; il est tout aussi crucial que ce ne soit pas un Blanc mais au contraire, comme il sera ensuite souligné, qu'il vienne de ce village même. Cela s'observe à plusieurs reprises : seuls, les Blancs ne seraient pas vraiment dangereux, malgré leur brutalité folle, froide, aussi dénuée de compassion que de réelle cruauté. Ils n'en savent pas assez sur les tactiques et les ruses locales. C'est par Badji toujours que le pire arrive, et le commandant blanc le sait : les traîtres comme lui finissent tous empoisonnés, ce sera son cas.

Des spectateurs soudain deux femmes s'éloignent. On les suit pendant un long trajet en barque et à pied jusqu'à un jeune homme caché. Il ne veut pas participer à la guerre des Blancs, dit-il. Mais l'une des femmes lui explique la situation : s'il ne se rend pas, le père ira en prison à sa place. L'autre femme le bouscule et le force à les raccompagner, sans prononcer un mot : la suite le confirmera, cette femme – jouée par Mbissine Thérèse Diop – est muette. Arrivant près du père, le fils défait ses liens, et se rend : le père quitte la place au bras de ses deux filles.

Ce sont donc deux femmes qui prennent la décision permettant de sortir du blocage. Elles ne tergiversent pas, mais ne s'expliquent pas non plus ; elles ont simplement pesé les malheurs respectifs : la prison pour le père est pire que l'enrôlement du fils. Elles prennent leur résolution en silence.

PAROLE, CHANT, SILENCE

Le personnage – sans nom, mais aucune des femmes n'a de nom dans *Emitaï* – joué par Mbissine Thérèse Diop est donc muet. Cela ne change pas grand-chose : les femmes ne parlent presque pas dans le film, et on ne leur adresse d'ailleurs jamais la parole. Le choix de Sembène est donc d'autant plus nodal : il n'a pour fonction que de manifester cette privation de la parole. Il est accentué du fait qu'elle est peut-être la seule femme que certains spectatrices et spectateurs reconnaîtront puisqu'elle

était l'héroïne du premier film de Sembène *La Noire de…*, que sa robe rose à carreaux vichy est facilement identifiable, et qu'elle est celle qui *intervient* le plus au cours de l'action. L'absence de la possibilité de parler n'entrave donc en rien sa capacité à peser sur les événements – au contraire, semble-t-il.

Cette assignation des femmes au silence prend sens par le jeu d'un formidable contraste. Les hommes, en effet, ne cessent de parler. Dès après l'humiliation de l'ancien Kabebe, une grande discussion s'organise avec le chef Djimeko et les autres notables. L'heure est en effet grave, puisque les colons prennent tous leurs fils. Assis sur les énormes racines du baobab où trône une pancarte de la France pétainiste, les hommes écoutent, se passent la pipe, se servent à boire tour à tour, et se demandent ce que, de tout cela, pensent les dieux. Mais autre chose se prépare : l'armée coloniale dépêche au village un légionnaire, chargé, avec le commandant de la division locale des tirailleurs[3], de récupérer la totalité des réserves de riz, destinées aux soldats en guerre dans la métropole – nous sommes en 1944. Or la nuit précédant l'arrivée de l'armée, les femmes ont décidé d'aller cacher le riz. Un échange entre deux voix masculines ne laisse aucun doute : ce sont elles qui ont pris cette décision, elles ensemble puisque rien ne permet une quelconque individualisation au sein du groupe, et elles seules. Les hommes ne peuvent qu'approuver : « Elles ont raison. »

Le montage introduit une autre dimension. En trois plans, on voit les femmes s'assembler et s'aligner en colonne, leur panier de riz sur la tête, dans le plus grand silence – les percussions et cris du départ s'étouffant peu à peu pour ne plus laisser entendre que les frottements des étoffes. Elles s'enfoncent dans la nuit en un long cortège, de gauche à droite dans le cadre. Le plan suivant raccorde sur le régiment des tirailleurs défilant en sens opposé, de droite à gauche, sous le soleil, mené par sergent Badji et le lieutenant légionnaire. Le bruit des bottes marchant au pas se double rapidement d'un « Maréchal, nous voilà ! » chanté en chœur[4]. Les images ne pouvaient l'énoncer plus clairement : face à

3 Joué par Robert Fontaine, qui interprétait Monsieur dans *La Noire de…*.

4 L'armée française et son organisation font l'objet d'un traitement satirique qui la rend ridicule plutôt que réellement menaçante, et rapproche ces séquences des films contemporains de Sembène (*Mandabi, Xala…*). La rivalité entre la légion et l'armée coloniale, la bêtise funeste du lieutenant légionnaire à la grande écharpe blanche flottant au vent, sont typiques de cette dimension – à laquelle s'ajoute la transition entre Pétain et de Gaulle,

l'armée des exploitants et des traîtres, triomphale, diurne et bruyante, ce sont les femmes qui se sont constituées en une autre armée, silencieuse, nocturne, déterminée.

Lorsque les tirailleurs arrivent au village, ils le trouvent vide ; mais Badji le sait : les femmes sont là. Le lieutenant décide alors de les tenir en otage, assises *au soleil* – précise-t-il – au centre du village, jusqu'à ce que les hommes donnent le riz. Eux pendant ce temps se sont enfermés dans un lieu clos pour discuter : il faut décider si l'on doit s'opposer à l'armée au risque de la mort ou céder ; il faut demander aux dieux ce que l'on doit faire. Le dispositif central d'*Emitaï* est alors en place : d'un côté, les femmes sont prises en otages, toutes ensemble, sous le regard de Badji et des officiers, surveillées par des fusils, silencieuses et immobiles. De l'autre, dans un lieu séparé, protégé par des palissades, six hommes parlent. Ils discutent, invoquent les dieux, font des sacrifices, se demandent s'il faut agir et comment le faire, et attendent les signes. Leur parole est grave, on pèse les mots et on leur donne, par les gestes, par la ponctuation et l'adresse, tout le poids nécessaire. Chaque nouvel événement – la mort du chef Djimeko, qui a décidé seul d'affronter l'armée avec ses hommes sans attendre la réponse des dieux – engendre de nouvelles questions, de nouveaux doutes. La parole ne cesse jamais, se développant indéfiniment comme pour elle-même, à la fois somptueuse et mortifère dans son incapacité à atteindre son dépassement, sa fin.

Les femmes, elles, ne disent pas un mot. Il semble que de leur côté il n'y ait pas de discussion parce que les décisions sont toujours déjà prises. Elles ont caché le riz, et cet acte capital de résistance collective n'apparaît pas comme résultant d'un processus, plutôt comme une évidence. C'est ce qu'il fallait faire, « elles ont raison ». Tout se passe comme si privées de parole, elles se trouvaient allégées de toute forme d'hésitation, sûres de ce qu'impose la situation historique autant que les hommes se montrent hésitants, impuissants à prendre à bras le corps le « moment décisif » – comme l'écrivit fameusement le cardinal de Retz après la Fronde[5]. À chacune des étapes du drame, cet écart genré dans le rapport à la parole et à l'action se confirme. Après la mort de Djimeko,

totalement dénuée d'impact sur la situation du village, et soulignée dans son absurdité notamment par l'intervention d'un tirailleur impertinent joué par Sembène Ousmane lui-même.

5 « Il n'y a rien dans le monde qui n'ait son moment décisif, et le chef-d'œuvre de la bonne conduite est de connaître et de prendre ce moment. Si l'on le manque dans la révolution

le commandant empêche la tenue des funérailles ; ayant posé à Kabebe les termes de la négociation pour la tenue possible de la cérémonie, il sait que les hommes ne décideront pas sur le champ mais devront passer par la parole : « Maintenant ils peuvent aller palabrer ! »

Par contraste, lorsque les deux adolescents, qui sont un peu les dissidents de cette complexe machinerie de pouvoir, apportent une ombrelle aux femmes forcées à rester au soleil, Badji vient brutalement la leur ôter. Alors, les femmes se mettent toutes instantanément à chanter, et le personnage de Mbissine Diop se lève d'un bond, arrache l'ombrelle des mains du sergent pour la rendre à une mère protégeant son enfant. Là encore, malgré l'évident danger, aucune hésitation n'est sensible, et aucune parole échangée. Le chant par contre fait entendre leur voix. Une fois l'ombrelle rendue, elles continuent obstinément à chanter. Plus tard, lors de la deuxième intervention des adolescents, venus cette fois apporter un peu d'eau, Badji s'interposera à nouveau, et à nouveau les chants immédiatement s'élèveront. Badji aura beau leur hurler de se taire, elles continueront obstinément.

Ce chant ne devient pas une parole ou un substitut de parole. Sa fonction est en fait, dans *Emitaï*, strictement opposée : alors que les palabres dissolvent et bloquent le mouvement de l'histoire, le chant constitue un renforcement du collectif, une affirmation d'énergie, un geste qui fait cristalliser la force du groupe. À la fin du film encore, la révolte des femmes passera par le chant, et c'est en entendant résonner de loin le chant féminin que les hommes poseront l'acte ultime d'insoumission qui, décidé trop tard, n'affirme plus que la dignité et la mort.

Dans *Ceddo*, la situation est profondément autre puisque l'otage n'est plus la communauté des femmes, envisagée comme un tout par l'armée et construite comme un bloc par Sembène, mais une femme singulière, la princesse Dior Yacine. Elle aussi, gardée prisonnière, restera silencieuse pendant l'intégralité du film, jusqu'à la toute fin où, comme dans un rêve, son geste de rébellion aura la force de changer le cours de l'histoire – à moins qu'il n'arrive, lui aussi, trop tard. En ce sens, David Uru Iyam a raison d'écrire que « la princesse Dior, l'instrument de la résolution dans *Ceddo*, se laisse d'abord peu remarquer à cause de son silence. Son enlèvement par le Ceddo, bien qu'important dans le développement de

---

des États, l'on court fortune ou de ne le pas retrouver, ou de ne le pas apercevoir. » (Retz, 2003, p. 180).

l'action, apparaît initialement comme accessoire par rapport au conflit central entre pouvoirs politiques et religieux. » (1986, p. 81) Toutefois, Dior Yacine n'est pas muette. Avant de se taire, elle est en fait celle qui prononcera les premiers mots du film – après un long début silencieux sur la vie du village, brutalement interrompu par un groupe de femmes hurlant, mains sur la tête, « On a enlevé la princesse Dior Yacine ! »

À son arrivée au lieu où elle sera prisonnière, le guerrier se prépare à l'attacher. Elle intervient alors par la parole, rappelant avec autorité leurs statuts respectifs : elle ne se laissera pas lier. Le guerrier justifie l'enlèvement : il refuse l'assujettissement et la conversion forcée de son peuple à l'islam. Or de manière intéressante, la princesse répond à côté. Elle déplace l'argument, lui rappelant que « son acte est faisable par tous les hommes. Qu'il sache que si tous les hommes sont différents, les femmes le sont aussi. » Elle explicite ainsi ce que le guerrier n'avait pas formulé : peut-être se bat-il pour son peuple ; mais s'il le fait ainsi, en la prenant en otage, c'est parce qu'elle est une femme.

Une fois cela énoncé, sans peur ni hésitation, elle peut se taire. Et comme dans *Emitaï*, son silence – qui est aussi celui du Ceddo – contraste radicalement avec le déploiement extraordinaire de la parole (masculine) qui se joue par ailleurs. Dans les deux œuvres, l'enlèvement a non pas engendré, mais révélé la situation de blocage historique dans laquelle se trouve la communauté. Le film entier consiste alors en la recherche d'une sortie possible, et là aussi, la parole semble se déployer infiniment pour retarder le geste, pour étendre le « moment décisif » jusqu'à dissolution. La structure et le propos de *Ceddo* diffèrent pourtant, notamment par l'adoption d'une forme plus strictement tragique. Le film laisse voir la manière dont Sembène, en 1976, construit un profond dialogue avec les cinéastes de sa génération dont il partage certains des questionnements – Glauber Rocha au premier chef, dont *Antonio das Mortes* (1969), qui pose aussi centralement la question d'un cinéma radicalement anticolonial, engendre ici de nombreux échos –, mais il semble aussi défier la culture occidentale classique. L'intrigue de *Ceddo* évoque fréquemment Corneille : filiations et rivalités familiales et politiques se mêlent, la cour s'isole du peuple, des révoltes se fomentent, et les désirs ou promesses de mariage viennent encore compliquer les choses. On est ainsi par moments très proche de la mise en film de l'*Othon* du poète rouennais par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub en 1969.

Un autre aspect de *Ceddo* est aussi central dans ce cadre qu'il est peu souligné, maintenu en arrière-plan des discours explicites des personnages. Si les femmes autres que la princesse restent absentes du film, les questions de genre y jouent un rôle crucial. La structure dramatique met en jeu trois hommes : Biram, le fils du roi Demba War ; Madior Fall, son neveu ; et le grand guerrier Saxewar, qui dirige l'un des villages voisins, et à qui Demba War a promis sa fille Dior Yacine. Or l'arrivée de l'islam ne pose pas seulement la question de la conversion ; elle implique aussi un bousculement des structures politiques, sur lequel porte l'essentiel de la discussion. En tant que fils de la sœur aînée du roi, Madior Fall est en effet l'héritier présomptif. Dior, estime-t-il, est son épouse légitime, et il accèdera ensuite au trône. Mais Biram intervient : l'islam a interdit le matriarcat, donc l'héritage du trône ne peut passer par la mère de Fall. Biram ne peut épouser Dior, mais c'est bien lui qui devra hériter du trône, comme le garantit l'imam. Deux systèmes de lois ainsi s'opposent.

Plus tard dans le film, les discussions entre notables le confirment : cette situation aboutit à un blocage. En effet, Biram et Saxewar meurent tous deux en tentant de libérer la princesse. Plus personne donc pour épouser Dior ni reprendre le trône, puisque Fall a été répudié ; seul l'imam pourra reprendre cette double place. La problématique de la conversion – libre ou forcée – se trouve donc agencée avec celle du passage d'un système traditionnel intégrant les filiations matrilinéaires au système musulman rigoureusement patriarcal. La tragédie se joue exactement ici.

SCÈNES

S'il y a tragédie, c'est aussi qu'il y a scène. *Ceddo* le met en place d'emblée de façon manifeste : suite à l'enlèvement, le roi convoque toute la population sur la place du village, les Ceddo devant porter un fagot sur la tête. Or le porte-parole ceddo[6] plante le Samp au cœur de la place : ce grand bâton trônant vaut revendication de parole. Tout le monde s'installe : le roi et ses proches, l'imam et ses disciples, les deux

6 Interprété par Ousmane Camara, qui jouait déjà Kabebe dans *Emitaï*.

Blancs – le missionnaire catholique et le marchand qui troque armes et diverses autres choses contre des esclaves –, les Ceddo formant public en cercle autour de la place, et au milieu, le maître de cérémonies, Jaraaf. C'est ainsi exactement une scène qui se trouve construite, scène dans laquelle va se déployer un extraordinaire et immense dispositif de parole politique. D'abord, le roi veut savoir « ce que contient le Samp » : le porte-parole ceddo va donc devoir expliquer quel est le problème. Mais de plus, aucun interlocuteur ne peut s'adresser directement à un autre : tous doivent parler à Jaraaf, et lui demander de transmettre au destinataire ce qu'ils ont à lui dire. Or le destinataire entend bien sûr directement ; mais pour répondre, il devra aussi passer par Jaraaf. Ce système d'adresse était déjà en place entre la princesse et le guerrier : tout proches l'une de l'autre, ils durent appeler Fara, l'aide du guerrier, pour servir d'intermédiaire (« Fara ! Dis-lui que… »). Ce principe du tiers, pratique habituelle de la parole traditionnelle pour des intervenants respectés et importants, permet d'instaurer une parole ritualisée que la gestuelle formidablement stylisée – de Jaraaf surtout – achève de rendre inouïe dans l'histoire du cinéma, mais à qui elle donne aussi toute sa puissance de parole politique et tragique.

Cet espace scénique n'existe comme tel que parallèlement à un autre. *Ceddo* comme *Emitaï* sont fondés sur la mise en regard de deux scènes, réparties en deux espaces soigneusement distincts, au sein desquels les règles s'opposent. À la scène de parole du village, entièrement masculine et radicalement hiérarchisée, s'oppose la scène de silence du petit abri, doté d'une gourde et d'un hamac, où est gardée, seule, la princesse. Cet espace, comme le dialogue initial l'a montré déjà, apparaît en partie comme un lieu neuf, échappant aux hiérarchies traditionnelles, où un guerrier ceddo et une princesse peuvent affirmer à égalité leur volonté, où plus personne n'est l'esclave de l'autre. Par ailleurs, il s'agit aussi d'un espace de violence réelle, le guerrier menaçant de mort la princesse comme elle le menace de mort en retour. De ce fait, cet endroit à part pourrait être interprété comme n'étant justement plus une scène, comme échappant au théâtre de la parole et de la politique. Mais ce serait sans doute un contresens. Il y a ici aussi du théâtre, du jeu.

La séquence sans doute la plus frappante à cet égard marque un basculement dans le régime narratif du film. C'est le dernier matin : la révolte nocturne des Ceddo a été un désastre, le village est dévasté

par les flammes. De l'autre côté, sur l'autre scène, la princesse, poitrine nue et vêtue d'un simple pagne, se dirige vers la plage qui, découvre-t-on, jouxte sa prison. Elle se baigne sous le regard de son gardien, puis retourne à son hamac. Ensuite, toujours dénudée, elle se dirige vers le guerrier et s'agenouille à ses pieds pour lui proposer l'eau de sa gourde. L'homme boit ; mais il a laissé tomber sa flèche au sol. Elle tente de s'en emparer – il l'en empêche. Elle rejoint alors le hamac.

Toute silencieuse, cette scène complexe et aussi claire qu'énigmatique mêlant érotisme et mort, renaissance et séduction, résistance politique et désir, se présente comme un fragment mythique, qui ouvre le film vers la montée en puissance finale de la princesse. Au moment de la mort du guerrier, les larmes retenues de Dior engendreront en une séquence dont on ne sait si elle est souvenir d'amour naissant entre elle et le guerrier où déjà elle lui offrait de l'eau – ce qui reconfigurerait rétrospectivement tout le film puisque l'enlèvement serait alors d'abord l'affirmation d'un désir –, ou figuration de l'accueil par Dior Yacine du guerrier valeureux au royaume des morts. Il aura donc fallu un baptême et un deuil, et la double confrontation au désir érotique et au désir de mort, pour que la princesse devienne celle qui pourra finalement réaliser l'extraordinaire geste final, celui d'une révolution arrivant toujours trop tard : la mise à mort de l'imam.

Or, cette fin clarifie que les larmes de la princesse ne relèvent pas d'un syndrome de Stockholm – la victime tombée amoureuse du bourreau – mais expriment au contraire la compréhension lucide de la situation historique. Le guerrier ceddo ne l'a pas prise en otage puisque son geste n'a fait qu'exhiber la vérité de sa situation : otage, elle l'était depuis le début, et une fois le guerrier mort, elle est vouée à le rester. Elle sera l'épouse du vainqueur, et sa légitimation pour le trône. Jamais au sein des nombreuses négociations qui font le cœur du film, jamais face au blocage instauré par le bouleversement des institutions dans les lignées complexes d'héritage, jamais personne n'a envisagé qu'elle pût, elle, devenir reine.

En ce sens, l'imam a pris Dior Yacine en otage et le film le confirme : si deux des plus grands guerriers ont échoué à libérer la princesse, il suffit que l'imam ordonne qu'on la ramène pour que ses deux envoyés tuent sans difficulté apparente le farouche gardien, et ramènent Dior avec eux. Il contrôle manifestement la situation et cela justifie en retour

que la princesse l'assassine, ce geste apparaissant effectivement comme le seul acte de libération possible.

La désignation du lieu de la prison comme scène s'opère de plusieurs manières. La première est la séparation. C'est là une stratégie commune de *Ceddo* et d'*Emitaï* : la mise en scène est fondée sur une scission de l'espace commun en scènes distinctes, rigoureusement séparées. Dans *Emitaï*, il y a d'un côté la place centrale du village où sont prisonnières les femmes, et de l'autre l'espace masculin des palabres, enclos de hautes palissades. Entre les deux mondes, éloignés par une distance inconnue, aucune jonction ne semble exister. Les militaires ne paraissent pas savoir où se trouve cette scène masculine et ne se posent d'ailleurs pas la question. Rien ne circule donc entre les deux scènes, ni la parole, ni même aucune préoccupation apparente : les hommes ne s'inquiètent jamais du sort des femmes, et la question qu'ils ne cessent de se poser – faut-il céder et donner le riz – semble avoir déjà été réglée par les femmes elles-mêmes. Pourtant, lorsqu'elles chantent, les hommes les entendent. Seul le chant fait communiquer les espaces – et c'est finalement en entendant au loin ce chant que les hommes se révolteront enfin.

Dans *Ceddo*, la séparation fondamentale est située bien sûr entre les deux espaces du village d'un côté, et de la « prison » de la princesse de l'autre. Encore une fois, il est impossible de les situer l'un par rapport à l'autre ; pourtant lorsque les envoyés veulent s'y rendre ils savent le trouver. Mais de plus, une fois passé le grand spectacle tragique initial rassemblant tout le peuple, le village lui-même semble ensuite scindé en une constellation d'espaces clos, avec chacun ses propres règles de distribution de la parole. Le conseil du village, où se joue la rivalité hiérarchisée entre le roi, l'imam et Madior Fall ; l'espace de discussion des Ceddo, où les participants sont représentés chacun par une paille plantée dans le bol central ; la pseudo-mosquée à peine dessinée au sol où prient l'imam et ses disciples ; l'arrière-cour du magasin du Blanc, où sont enchaînés les esclaves ; etc.

Mais le lieu où est gardé Dior Yacine est lui-même comme dédoublé par une mise en fiction scénique, que la présence de la plage à côté, révélée en fin de film, rend décidément rêveuse[7], ou mythique. Lorsqu'au début Dior refuse d'être attachée, promettant de ne pas chercher à s'enfuir autrement qu'en le tuant, le guerrier étend au sol une courte ficelle :

7 Ou psychédélique, dimension renforcée par la musique hallucinée de Manu Dibango.

« Tu vois cette corde, dit-il. Si tu la franchis, je te tue. » Au sein de cet espace ouvert de tous côtés, la simple présence de cette corde au sol pour former à elle seule la prison meurtrière confère à la fois à l'objet et à l'homme qui lui a donné ce pouvoir une force tout à coup magique. Mais il émerge aussi une dimension de jeu, presque enfantine, dans cet emprisonnement.

Sous la même apparence d'une menace de mort immédiate et pressante, *Emitaï* laisse en fait apparaître une complexité similaire. Les femmes sont prisonnières sur la place du village, sous le regard attentif de Badji et parmi des soldats armés de fusils. Elles ne peuvent évidemment pas bouger. Les seuls à oser franchir la frontière immatérielle entre le groupe des femmes et le monde extérieur sont les deux adolescents. Mais lorsqu'un coup de feu est tiré, tuant l'un des deux garçons, alors toutes les femmes, d'un seul mouvement, se lèvent et quittent la place en hurlant, pour rejoindre ensemble le corps du jeune homme. Personne n'aura pu les en empêcher. Après un temps de silence, elles l'emmènent en procession et procèdent à la cérémonie des doubles funérailles de l'adolescent et de Djimeko, en faisant fuir les dernières sentinelles. Finalement donc, tout se passe comme si les femmes n'étaient otages que tant qu'elles en acceptaient le jeu. S'il n'est question que de menaces et de palabres, quand bien même ce seraient des menaces de mort et des violences réelles, elles veulent bien assumer la fonction qu'on leur a assignée, ou faire semblant de le faire. Mais si les bourreaux dépassent les bornes, transgressent les limites qu'elles auront fixées, alors le jeu cesse. Otages, c'est ce qu'on voulait qu'elles soient, mais ce n'était que du théâtre. Ou presque.

C'est ici que se joue donc à la fois la complexité de la position de Sembène, et sa radicalité. Le mouvement de l'histoire se présente comme une affaire d'hommes. Les femmes n'en sont pourtant pas absentes : elles ont un rôle à jouer, celui d'otages. Captives, silencieuses, immobiles, monnayables : voilà, montre Sembène, ce qu'on en attend. L'histoire est masculine car elle est un art de la négociation et de la diplomatie. Mais cette posture de parole implique un contretemps, un ajournement qui peut s'avérer fatal au moment où se présente le « moment décisif » du basculement politique possible. À ce moment-là, la position des femmes permet le déblocage effectif, et c'est leur exclusion même du système politique masculin qui leur donne la marge de manœuvre

nécessaire. Si les hommes sont pris dans le tourbillon jouissif de la parole qui n'en finit jamais, les femmes savent d'abord qu'il s'agit d'un théâtre, un espace où il faut mimer le rôle attendu, jusqu'à ce que le drame en déborde, de lui-même. En montrant les femmes toujours un peu hors-jeu par rapport aux arguties du pouvoir masculin, Sembène leur rend aussi leur rôle réel. Elles sont en fait en charge de la violence. Échappant au décalage qu'implique la discussion interminable, elles ont accès au temps juste de l'histoire, et doivent trancher par l'action, en silence. Dior Yacine le montre en tuant l'imam sans être inquiétée, geste qui se situe bien au-delà d'une simple résistance passive. Mais ce sont aussi les chants d'*Emitaï*, expression d'une communauté idéale, indissociée mais non apaisée. Lors de la séquence finale du film, les femmes célèbrent les funérailles de Djimeko et de l'adolescent. On les voit chanter et danser ; rien là, *a priori*, de dangereux. Elles ont pourtant toutes une arme à la main.

Benoît Turquety
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

KINDEM, Gorham H. et STEELE, Martha, « *Emitai* and *Ceddo* : Women in Sembène's Films », *Jump Cut*, nº 36, mai 1991, p. 52-60.

RETZ, Jean-François Paul de Gondi, cardinal de, *Mémoires*, éd. Marie-Thérèse Hipp et Michel Pernot, Paris, Gallimard, coll. « Folio classiques », 2003.

URU IYAM, David, « The Silent Revolutionaries : Ousmane Sembene's *Emitai, Xala* and *Ceddo* », *African Studies Review*, vol. 29, nº 4, décembre 1986, p. 79-87.

LA FIGURE FÉMININE ENTRE L'ÉCRIT ET L'IMAGE, CHEZ FATOU DIOME ET SEMBÈNE OUSMANE

De son idéalisation comme figure matricielle de l'origine – origine de l'univers, de la vie, du désir et même de l'acte poétique – par certains auteurs, à la démythification de son image chez d'autres, la femme est une thématique majeure de la littérature et du cinéma africains francophones. Celle-ci, traditionnellement investie de la fonction symbolique d'éducatrice et de gardienne des valeurs cardinales de la société, doit incarner la féminité parfaite, c'est-à-dire la modestie, la fidélité et le dévouement à son foyer. De telles vertus informent sur les normes discursives, destinées à façonner l'ensemble de la société en imposant cette sujétion féminine. À rebours de cette conception, une représentation réaliste au cinéma lui restaure sa quotidienneté souvent passée sous silence dans le temps même que l'éloge de sa perfection est décrié surtout par les écrivaines. Ces dernières y voient une expression ultime du pouvoir de l'homme et une opposition à la dure réalité à laquelle elles sont confrontées. Se perçoit, dès lors, dans le cinéma et la littérature, l'importance de dépasser la simple dénonciation d'une oppression et d'agir spécifiquement pour un au-delà grâce à la représentation de la femme elle-même. En exposant la condition féminine, le cinéaste et l'écrivaine centrent leurs œuvres sur l'alternative que représente l'affirmation d'une pensée et de valeurs plus en harmonie avec la modernité. Nous considérons qu'ils participent à la redéfinition des normes autorisant la femme à défendre sa liberté. L'objectif de leur création est ainsi de susciter chez la femme une conscience nouvelle afin de l'inciter à s'engager dans un projet de conquête de son indépendance, et c'est dans cette perspective dénonciatrice et émancipatrice que s'inscrivent l'écrivaine sénégalaise de la diaspora Fatou Diome et le cinéaste sénégalais Sembène Ousmane. Notre réflexion établit un parallèle entre la représentation de la figure

féminine dans le cinéma et la littérature à partir d'une analyse croisée du roman *Celles qui attendent*[1] de Fatou Diome et du film *Faat Kiné*[2] de Sembène Ousmane. Dans son roman, Fatou Diome, résolument engagée pour la réhabilitation de la femme, décrit des personnages féminins qui partent à la conquête de leur liberté d'action et d'opinion au risque de bouleverser l'ordre socialement établi. De même, le film de Sembène Ousmane, par sa représentation de la femme, met en scène son « héroïsme au quotidien » selon la formule de Pierrette Herzberger-Fofana (2009).

Les modalités de la représentation de la figure féminine, à travers les évènements vécus, mises en place dans le roman de Fatou Diome et dans le film de Sembène Ousmane font l'objet de cet article. À partir des deux œuvres choisies, nous analyserons d'abord la scénographie romanesque et cinématographique de la condition féminine ; ensuite, nous aborderons la dimension symbolique des images et du texte.

LA SCÉNOGRAPHIE ROMANESQUE ET CINÉMATOGRAPHIQUE DE LA CONDITION FÉMININE

Faat Kiné[3] est le premier volet d'un triptyque sur l'héroïsme au quotidien de milliers de femmes en Afrique. Ce film met en scène une société sénégalaise en pleine mutation, à travers les portraits croisés de femmes de trois générations différentes : la protagoniste Faat Kiné ou Kiné, sa mère Mami et sa fille Aby. Kiné vit seule avec ses deux enfants Aby et Djip ; elle est gérante d'une station-service, un métier qui lui permet de réussir financièrement dans un domaine régi par les hommes. Femme battante de quarante ans, l'héroïne de Sembène, après avoir enduré le sort cruel que vivent les filles-mères dans la société sénégalaise – Kiné a eu son premier enfant quand elle était élève – refuse de céder à la stigmatisation affectant généralement les mères célibataires.

1 Fatou Diome, *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, 2010.
2 Sembène Ousmane, *Faat Kiné*, film réalisé en 2000.
3 Il convient de noter que, comme la plupart de ses films, *Faat Kiné* a été réalisé à la suite de la publication du roman dont il est l'adaptation à l'écran.

Reniée par son père qui a répudié par la même occasion sa mère après l'avoir suppliciée avec un tison ardent alors qu'elle tentait de s'interposer (celle-ci reste d'ailleurs handicapée à cause de la cicatrice de la brûlure qu'elle a dans le dos), Kiné a vu ses rêves brisés et ne doit sa réussite professionnelle qu'à sa force de caractère et à sa détermination à assurer à ses enfants une bonne éducation et un meilleur avenir.

Intelligente et belle, Kiné attire les hommes mais n'est pas pressée de se marier car les abus subis à cause des pères biologiques de ses enfants ne l'encouragent pas à se lier ; elle préfère sa liberté. Face aux tentatives de séduction des deux pères, qui veulent renouer avec elle pour profiter de son labeur et du soutien de leurs enfants devenus bacheliers, elle déclare : « Je ne suis plus la fille-mère qu'on engrosse et qu'on dépouille de ses économies. » Le film de Sembène Ousmane affiche l'image authentique d'une femme africaine compétente, consciente de ses responsabilités et de ses devoirs. Kiné accomplit, tous les jours, des actes héroïques en bravant les difficultés quotidiennes. Elle effectue cette mission en dépit des contraintes sociales ou politiques de son époque. Kiné symbolise ainsi la femme africaine du XXI^e^ siècle, militante active du devenir de son continent. Dans *Faat Kiné*, Sembène Ousmane valorise l'obstination de figures féminines contemporaines. Il poursuit ainsi sa lutte constante contre l'image dégradante et caricaturale de celles-ci, déjà amorcée dans son œuvre. Souvent considérée comme soumise et craintive par le pouvoir patriarcal[4], la femme telle qu'il la met en scène prend son destin en main et brave tous les interdits.

C'est dans ce contexte de pleine mutation de la condition féminine que paraît le roman de Fatou Diome, *Celles qui attendent.* Publié en 2010, il présente deux générations de femmes : les belles-mères Arame et Bougna, et les belles-filles Coumba et Daba. Ces quatre personnages principaux féminins sont respectivement les mères et les épouses de deux hommes, Lamine et Issa, candidats à l'immigration clandestine. Fatou Diome met en scène « la position statique d'attente et d'intense solitude de ces femmes, [qui] forcent une reconsidération de leur statut » (Leclerc-Audet, 2013, p. 13). Les possibilités de transformation du statut

4 Le pouvoir patriarcal ou patriarcat est une forme d'organisation sociale où l'autorité est exclusivement détenue par les hommes. Il s'agit d'un système de structures et de relations sociales d'oppression des femmes par les hommes, qui est très contesté par certaines féministes (Voir : Denyse Côté, 2009).

social de ces mères et épouses d'émigrés « passent par une réappropriation de leur être au prix, notamment, d'une défiance des règles socialement instituées » (*ibid.*, p. 14).

Fatou Diome pose ainsi le problème de la relation entre la littérature et la société, qui a déjà été évoqué par certains théoriciens du roman. C'est le cas de Michel Zéraffa qui indique à propos de la fiction romanesque que « L'individu [...] regarde la société à laquelle il appartient comme un objet qui lui impose une forme "inacceptable" » (Zéraffa, 1976, p. 25). Fatou Diome semble effectivement confirmer ce constat lorsqu'elle décrit le pouvoir gérontocratique exercé par les aînés dont l'influence pèse fortement sur Aram, Bougna, Daba et Coumba, les héroïnes de son roman. Tandis que les belles-mères organisent le départ de leurs fils pour assurer leurs arrières, les belles-filles montrent leur constant désir de s'émanciper. Toutefois, malgré leur volonté différente, elles subissent ensemble le poids de la société et partagent le combat pour leur émancipation. Confinées aux limites géographiques de la petite île de Niodior[5] qui fait primer le pouvoir des anciens sur les désirs individuels, ces quatre femmes aux destins croisés se battent pour une reconnaissance de leur statut en tant que piliers des structures familiale et sociale. Façonnées par les traditions qui régissent leur ordre social, elles amorcent un combat pour leur liberté qui les confronte à leur communauté. Ce type de tension récurrente dans certains romans fait dire à Bersani (2015, p. 65) que « le conflit le plus fréquent est un conflit qui oppose une société et un héros refusant les limites que cette société voudrait imposer à ses devoirs et ses satisfactions ».

Dans *Celles qui attendent*, Fatou Diome dénonce la polygamie, le poids des traditions et les effets des politiques d'immigration menées en Europe. Christine Rousseau constate à propos de ce roman :

> Depuis *Le Ventre de l'Atlantique* (Anne Carrière, 2003), Fatou Diome ne cesse d'interroger, sans complaisance, les relations entre l'Afrique et l'Europe. *Celles qui attendent*, son quatrième roman, marque son « retour » sur son île natale, Niodior, sise au large du Sénégal. Dans ce lieu touché par la misère, elle donne à entendre les voix de Bougna, Arame, Coumba et Daba. À travers ces quatre femmes puissantes, mères et épouses de clandestins, Fatou Diome évoque l'envers de l'émigration. Soit un quotidien fait d'attente, de

5 Il s'agit aussi du village d'origine de la romancière.

> *« rêves gelés »* d'espoirs flétris par *« l'angoisse permanente d'un deuil hypothétique »*, de stratégies de survie… (Rousseau, 2010)

Malgré ces thématiques sombres, *Celles qui attendent* se présente comme une fresque portée par une écriture ondoyante, mais jamais larmoyante, toujours selon Rousseau : « Ample, tempétueuse, rageuse, cette fresque intimiste et politique se lit aussi comme un très bel hommage à ces femmes qui, *"parce qu'elles savent tout de l'attente, connaissent le prix de l'amour."* » (*ibid.*) La romancière, par les discours de ses personnages, fustige les pratiques sociales orchestrées par les aînés, à l'origine de la révolte des héroïnes. Les quatre protagonistes, secouées par les revers de l'existence, réagissent aux pressions de la société qui exige le courage de la survie tout en imposant le mutisme face à l'oppression. Elles semblent avoir compris que la meilleure stratégie pour leur ascension – qui implique un pouvoir financier pour les deux belles-mères – passe par la conquête d'une plus grande liberté d'action et d'opinion.

Chez le cinéaste Sembène Ousmane comme chez la romancière Fatou Diome, les aspects de la condition féminine et sa quotidienneté se manifestent à travers tout un jeu de résonances dans l'espace textuel et dans « l'espace cinématographique » (Gaudin, 2016), en tant qu'élément fondamental de l'organisation narrative et de la composition de l'image filmique. Dans ce sens, on constate qu'en Afrique, « les obstacles à la construction et à l'épanouissement de la femme se révèlent dans une société où misogynie et phallocratie sont prégnantes » (Alihonou, 2016, p. 293) et comme le souligne Momar Désiré Kane :

> On chante sa beauté, son courage, sa patience, sa présence indispensable mais elle est surtout la grande silencieuse. Sa marginalité repose sur la difficulté d'accéder à la parole autonome et à l'expression de soi. Elle débouche sur une errance physique et morale. (Kane, 2004, p. 115)

L'adulation de la femme n'est dans ce sens possible que dans le cadre où l'expression individuelle est tenue pour une déviance.

Fatou Diome montre dans son roman que la femme représente la perpétuation de l'émulation qui fait la valeur du village traditionnel en proie aux mutations et Sembène, dans son film, rend également volontiers hommage à la femme africaine en montrant son endurance et son courage au travail. Parfois, son film se fait « documentaire » (Barlet, 2008, p. 56) pour s'attarder sur les gestes qui font son labeur quotidien. Chez Sembène

et Fatou Diome, la dénonciation ne se résume pas à celle de l'oppression mais, comme nous l'annoncions, il s'agit aussi de prendre pour sujet la femme elle-même, ce qui n'est possible que par la représentation au sens proprement cinématographique ou fictionnel du terme. Cela implique, dans leurs œuvres, de réenvisager la configuration des genres. Fatou Diome dédramatise les expériences malheureuses de ses personnages par l'humour, le rire et la dérision, même si derrière leur parcours transparaît un mal être social plus global. Bougna, Arame, Coumba et Daba gardent l'espoir malgré leur résignation à attendre le fils et l'époux partis à l'aventure. Quant à Sembène, romancier et cinéaste, il campe dans *Faat Kiné* un personnage plein d'humour maniant également l'ironie. Vouant une affection indéfectible et une admiration profonde à la femme, dans son œuvre globale, son film est un véritable hymne aux femmes et aux mères d'Afrique.

Lorsqu'on aborde l'approche des genres chez Fatou Diome et Sembène Ousmane, on constate que le roman est envisagé comme un type de récit ayant des particularités et des traits communs avec le film voire la pièce de théâtre. Si l'on considère les deux démarches, on se rend compte également que « les techniques de l'écriture ou de la réalisation rapprochent roman et cinéma : chapitres et paragraphes d'un côté ; séquences et plans de l'autre. Les figures de style littéraires se traduisent en gros plans ou "travellings", etc. Le symbolisme des images se substitue à celui des mots » (Rennes, 2020). Le cinéma emprunte aussi au roman ses éléments narratifs essentiels, c'est-à-dire l'intrigue, le personnage, le temps, l'espace. Même s'ils sont considérés comme deux réalités esthétiques, deux arts à part entière, en tant que récits le roman influence le cinéma, et vice versa. Cette interaction des genres met en exergue la dimension symbolique très particulière des images et du texte.

LA DIMENSION SYMBOLIQUE DES IMAGES ET DU TEXTE

Le cinéma et le roman sont les genres respectifs par lesquels Sembène Ousmane et Fatou Diome révèlent la condition de la femme africaine en général, de la femme sénégalaise en particulier. Son vécu est représenté

dans *Celles qui attendent* comme un lourd fardeau et le supporter nécessite un silence parfois assourdissant. Fatou Diome débute le prologue de son roman par ces images :

> Arame, Bougna, Coumba, Daba, mères et épouses de clandestins, portaient jusqu'au fond des pupilles des rêves gelés, des fleurs d'espoir flétries et l'angoisse permanente d'un deuil hypothétique ; mais quand le rossignol chante, nul ne se doute du poids de son cœur. Longtemps, leur dignité rendit leur fardeau invisible. Tous les suppliciés ne hurlent pas. (Diome, 2010, p. 9)

Dans la société d'origine de l'auteure, cadre de sa fiction, le silence est un facteur déterminant. Aussi renchérit-elle :

> Silence ! En pays *guelwaar*, on sait se taire avec l'obstination d'un chasseur à l'affût, et si la mutité n'est pas gage de courage, elle en donne au moins l'apparence. L'orgueil est parfois une tenue d'apparat, l'on ne fera jamais les traînes assez longues, tant les égratignures à couvrir sont nombreuses. Dentelle ! Qu'on nous jette de la dentelle là où la peau ne compte que des trous, l'illusion sera parfaite. Il y a tant de couchers de soleil qu'on apprécie, moins pour leur beauté que parce qu'ils nous sauvent de l'acuité du regard inquisiteur. Rideaux ! Que les rideaux soient opaques n'est jamais un fait du hasard. Les furoncles s'accommodent mieux de l'ombre. (*ibid.)*

À travers ces expressions, Fatou Diome aborde la question du silence érigé en norme surtout chez la femme dans une société attachée à ses coutumes et devant affronter un monde en pleine mutation. Les images employées par l'auteure pour décrire le contexte social de son œuvre fonctionnent comme un « théâtre panoramique » (*ibid.*). En effet, plusieurs expressions renvoient au décor du théâtre et à ses composantes. Le « prologue », élément paratextuel, qui ouvre son roman est initialement un discours d'introduction à une pièce de théâtre, telle une exposition qui agit comme l'ouverture des rideaux ; il fournit donc les indications sur l'atmosphère générale de la représentation. Ces « rideaux », éléments de délimitation au théâtre, ouvrent et ferment la représentation. La romancière fait surgir cette expression dans son texte en l'associant au mutisme que ses héroïnes doivent adopter pour masquer leurs angoisses. S'agissant toujours des traits communs du roman de Fatou Diome avec le théâtre, on peut évoquer le « silence » qui caractérise aussi l'expression théâtrale. Dans une analyse de la parole, du silence et du cri au théâtre, Maurice Abiteboul constate :

> Mais aussi, [...] que de paroles délibérément étouffées parce que, comme nous le souffle Wittgenstein, « ce dont on ne peut pas parler, il faut le taire » ! Il s'agit alors, plus que de « faire silence », de s'efforcer de donner sens, dans l'espace théâtral (au sens où Maurice Blanchot considère « l'espace littéraire »), à cette substance indéfinissable, cette arrière-pensée (ou plutôt arrière-parole) devenue, comme par miracle, un langage « traduit du silence » (pour reprendre l'admirable formule de Joë Bousquet). Il s'agit de s'efforcer de rendre audibles, fût-ce au prix du sacrifice de la lumineuse beauté du langage, les ténébreuses « voix du silence ». À ce compte-là, le silence au théâtre est toujours gagnant… (Abiteboul, 2001, p. 5-6)

À l'image du silence au théâtre, Fatou Diome crée toute une sémantique du silence – dont le registre lexical est marqué par l'idée de taire ou cacher, ou encore la discrétion, etc. – laquelle est très éloquente dans l'intrigue. Toutefois, dans le lieu insulaire où se déroule la fiction, les rumeurs sont inévitables car « sur une île, qui souffle dans une oreille ventile toutes les autres » (Diome, 2010, p. 14). Malgré leur discrétion, leur histoire alimentait toutes les discussions et passionnait « les adeptes de la chronique sociale » (*ibid.*). Ainsi, le « spectacle » donné dans le roman – tel l'ensemble d'une représentation théâtrale – est celui d'un combat de la femme « où il n'y avait rien d'autre à gagner que le simple fait de rester debout » (*ibid.*). Arame et Bougna, comme leurs mères et leurs grand-mères avant elles, alimentent la flamme de la vie, portées par la douceur de l'amour et la persévérance qu'exige le devoir. À cause du mutisme exigé par la société, elles travaillent sans relâche et veillent sur leurs familles comme si de rien n'était. Aux diverses parties de cette dramaturgie peut être ajoutée la « pause », entracte ou intermède, comprise dans le roman comme le moment propice aux confidences des deux amies Bougna et Arame qui se retrouvent et murmurent en aparté « pour échafauder des plans susceptibles d'améliorer leurs modestes finances » (*ibid.*, p. 65).

Ce roman dénote ainsi que celles qui attendent savent aussi prendre leur destin en main : dans le secret des palétuviers, Arame et Bougna pleines de rêves et d'espoir ont projeté de financer la traversée de leurs fils vers l'Europe. Fatou Diome met donc en scène des femmes battantes, qui en plus de leur condition locale défavorable subissent aussi les vicissitudes de l'émigration. Dans son récit le discours social et le discours littéraire se recoupent et ont même tendance à se fondre, ce que constate d'ailleurs Khady Fall Diagne, lorsqu'elle affirme :

> Ainsi, par mimétisme, le texte littéraire épouse les formes les plus variées dont la forge commune est l'oralité et restitue, par des structures linguistiques identifiables, un langage social reconstitué en discours romanesque. Cette voix camoufle celle, intimiste, de l'auteur. Celle-ci, subversive, illégitime, transfigure la parole collective, lui insuffle de l'intérieur la substance pernicieuse et létale de la vérité mise à nu, libérant ainsi l'individu enfermé dans ce corps social qu'est la parole collective. Mais au-delà de l'espace d'énonciation, c'est une nouvelle direction que l'auteur assigne à sa création, par la mise en œuvre savante de déviations des normes esthétiques et littéraires. (Diagne, 2012, p. 19)

Chez le cinéaste sénégalais Sembène Ousmane, le film *Faat Kiné* révèle sa vision originale de la société en mettant au premier plan et au cœur même de l'action le vécu de la femme en tant que jeune fille, mère, ou grand-mère. Bien des images affluent de ces trois générations de personnages féminins. Ces figures féminines « hautes en couleur » (Dulucq, 1997) de tous âges et de toutes conditions dominent la scénographie. Quand Kiné a contracté une grossesse hors mariage, elle a « trahi ainsi une origine » (Barlet, 2008, p. 56) et quitte le cercle des règles traditionnelles. À l'image de Soma, personnage du film *Yeelen*[6], qui affirme que « pour réussir, il faut savoir trahir », Kiné admet que cette « infidélité est source de vie » (*ibid.*) et, dès lors, elle suit d'autres valeurs, celles qu'elle ressent en elle-même. Elle assume une infidélité à une identité figée par des règles conservatrices qui la neutralisent et valorise une énergie de vie, sa nouvelle identité, capable de la faire aimer et de donner la vie.

Sembène donne la parole à Kiné pour qu'elle puisse « se dire dans sa condition, au sens proprement historique du terme » (*ibid.*, p. 57). Ainsi va-t-elle « puiser dans le grenier du souvenir pour révéler et partager son expérience » (*ibid.*). Celle-ci est montrée à travers plusieurs scènes qui la placent dans des situations significatives. Ainsi, lorsqu'elle discute très librement avec ses deux amies, autant de l'indépendance que de la sexualité, elle formule un bilan sans concession que l'on peut facilement associer à la dénonciation voulue par Sembène lui-même :

> – Femmes seules, travailleuses, chargées de famille, nous avons tous les inconvénients des hommes et aucun de leurs avantages.
>
> – Ne soit pas conne ! Si seulement le travail libérait la femme, nos paysannes seraient libérées ! (*Faat Kiné*, 2000)

6 *Yeelen* (*La Lumière*) est un film réalisé par le Malien Souleymane Cissé, en 1987.

Le cinéaste sénégalais dénonce la situation avilissante dont est victime son personnage et montre que la femme possède des fonctions autres que celles de reproductrice ou d'éducatrice.

Chez Fatou Diome et chez Sembène, à travers deux médias différents, les personnages féminins proposent des figures qui modifient l'idée du féminin, telle que l'opinion peut le concevoir. Leur combat affronte désormais directement des traditions archaïques et l'influence du monde occidental. Sembène Ousmane et Fatou Diome représentent cette lutte résolue des femmes à se libérer des « enclos » où la tradition les a enfermées. En fonction de la mise en scène de la femme elle-même, assumant son propre discours et ses actes, la romancière et le cinéaste préconisent, chacun à sa manière, l'extension des droits et du rôle de celle-ci dans la société subsaharienne, par la mise au point d'un système signifiant dont tous les éléments font sens.

CONCLUSION

Notre propos a permis d'établir une comparaison des modalités de la représentation de la figure féminine dans le cinéma et le roman, à partir de *Faat Kiné* de Sembène Ousmane et de *Celles qui attendent* de Fatou Diome. Ce parallèle permet d'apporter un certain éclairage sur la transmédialité de l'activité créatrice du cinéaste et de la romancière. Cette orientation autorise une approche des œuvres dans une perspective dialogique et interactionnelle, car celles-ci créent une véritable scénographie romanesque et cinématographique de la condition de la femme africaine. Fatou Diome dénonce le silence et la marginalisation et propose un véritable réquisitoire qui se traduit par une théâtralisation du récit, profondément marqué par l'oralité. La filmographie de Sembène fait généralement la part belle aux femmes et sa création participe à l'éveil des masses ; il cherche à être ce qu'il appelle « l'ingénieur des âmes ou le forgeron des caractères » (Herzberger-Fofana, 2007). Sembène est une figure de créateur prolifique, très engagé dans la réhabilitation du patrimoine culturel endogène et dont l'œuvre accorde une grande place au peuple et à

ses représentations[7]. Il a su valoriser la lutte pour la survie jour après jour de milliers de femmes à travers son film *Faat Kiné*.

Coudy Kane
Université Cheikh Anta Diop,
Dakar

7 Ce sujet est abordé dans le dossier consacré à Sembène Ousmane par la revue *Études littéraires africaines* : Phyllis Taoua (dir.), « Ousmane Sembène », n° 30, 2010 : « https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2010-n30-ela01593/ (consulté le 22/11/2020) ».

BIBLIOGRAPHIE

Abiteboul, Maurice, « La parole, le silence et le cri au théâtre », *Théâtres du monde*, nº 11, Université d'Avignon, ARIAS, 2001 : « http://www.theatresdumonde.com/ (consulté le 21/11/2020) ».

Alihonou, Gwladys Koumba, *Énonciation romanesque et signifiance. Les Romans de Daniel Biyaoula, Fatou Diome et Léonora Miano*, Brest, Université de Bretagne Occidentale, 2016 : « https://www.theses.fr/2016BRES0079 (consulté le 22/11/2020) ».

Barlet, Olivier, « La représentation de la femme dans les cinémas d'Afrique noire », *Africultures*, nº 74-75, 2008, p. 56-67.

Bersani, Léo, « Le réalisme et la peur du désir », *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 2015, p. 47-80.

Cissé, Souleymane, *Yeelen*, film, 1987.

Côté, Denyse, « Transformations contemporaines de la paternité : la fin du patriarcat ? », *Reflets*, vol. 15, nº 1, 2009, p. 60-78.

Diagne, Khady Fall, « Postures de déviance et de marginalité comme fondement d'une esthétique de la bâtardise dans les romans de Fatou Diome », *Revue critique de fixxion française contemporaine*, 2012 : « http://www.revue-critique-de-fixxion-francaise-contemporaine.org/rcffc/article/view/fx16.14 (consulté le 22/11/2020) ».

Diome, Fatou, *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion, 2010.

Dulucq, Sophie, « "Visages de femmes" au miroir du cinéma d'Afrique noire (des années 1960 aux années 1990) », *Clio. Histoire, femmes et sociétés* : *Femmes d'Afrique*, nº 6, 1997 : « http://journals.openedition.org/clio/380 (consulté le 22/11/2020) ».

Gaudin, Antoine, « L'Espace cinématographique – Esthétique et dramaturgie » (entretien), *Culturopoing*, 2016 : « https://www.culturopoing.com/livres/entretiens-livres/antoine-gaudin-lespace-cinematographique-esthetique-et-dramaturgie-entretien/20160301 (consulté le 21/11/2020) ».

Herzberger-Fofana, Pierrette, « *Faat Kiné* : L'héroïsme au quotidien de Sembène Ousmane (1923-2007) », *Pressafrik*, 2009 : « https://www.pressafrik.com/Faat-Kine-L-heroisme-au-quotidien-de-Sembene-Ousmane-1923-2007_a6450.html (consulté le 22/11/2020) ».

Herzberger-Fofana, Pierrette, « Sembène Ousmane (1923-2007), l'ingénieur des âmes », *Grioo.com*, 2007 : « https://www.grioo.com/mobile/article.php?id=10826 (consulté, le 22/11/2020) ».

Kane, Momar Désiré, *Marginalité et errance dans la littérature et le cinéma francophone contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LECLERC-AUDET, Stéphanie, *L'État et les possibilités de promotion de la figure féminine dans le roman* Celles qui attendent *de Fatou Diome*, mémoire de maîtrise, Université de Laval, Québec, 2013 : « https://corpus.ulaval.ca/jspui/bitstream/20.500.11794/24210/1/30075.pdf (consulté le 20/11/2020) ».

RENNES, Jacques, « Roman et Cinéma », *Libre savoir*, 2020 : « http://libre-savoir.org/index.php?title=Roman_et_cinéma (consulté le 22/11/2020) ».

ROUSSEAU, Christine, « *Celles qui attendent* de Fatou Diome », *Le Monde*, 2010 : « https://www.lemonde.fr/livres/article/2010/11/11/celles-qui-attendent-de-fatou-diome_1438447_3260.html (consulté le 20/11/2020) ».

SEMBÈNE, Ousmane, *Faat Kiné*, film réalisé en 2000.

TAOUA, Phyllis (dir.), « Ousmane Sembène », *Études littéraires africaines*, APELA, nº 30, 2010 : « https://www.erudit.org/fr/revues/ela/2010-n30-ela01593/ (consulté le 22/11/2020) ».

ZÉRAFFA, Michel, *Roman et Société*, Paris, PUF, 1976 [1971].

POUVOIR ET PARADOXE FÉMININS À L'ÉCRAN D'OUSMANE SEMBÈNE

Moolaade et *Faat Kiné*

Il y a un peu moins d'un siècle Georges Duhamel décrivait le cinéma en termes de « divertissement d'ilotes, un passe-temps d'illettrés, de créatures misérables ahuries par leur besogne… une machine d'abêtissement et de dissolution » (Duhamel, 1930, p. 58). Cependant, la plupart des cinéastes africains ont abordé le cinéma en termes d'éducation et de formation. Pour Ousmane Sembène, écrivain d'abord puis cinéaste, considéré comme le pionnier du cinéma africain, le réalisateur africain a une grande responsabilité vis-à-vis du public d'autant plus que l'Afrique a été longtemps victime des sociologues et des ethnologues occidentaux. Selon lui, la combinaison d'images réelles accompagnées de commentaires erronés ont conduit à une fausse idée de l'Afrique et des Africains, faisant de la mesure de la dualité entre l'image et la parole un outil indispensable pour le cinéaste africain qui veut faire du *bon cinéma*. Notons, en passant, qu'avant les indépendances en Afrique francophone subsaharienne, la majorité desquelles furent octroyées en 1960, la production cinématographique par les Africains sur les Africains et pour les Africains était interdite par le pouvoir colonial. Le tout premier film de Sembène était en fait un court métrage du nom de *Borom Sarret*, réalisé en 1963 ; ce court métrage est considéré comme le premier film africain réalisé par un Africain de l'Afrique subsaharienne. Les thèmes abordés dans les films de Sembène furent souvent qualifiés d'osés pour son époque et son contexte socio-politique ; en effet, dans *La Noire de…* (1966), son premier long métrage, l'intrigue porte sur les questions de racisme et de l'identité postcoloniale en Afrique et en Europe, dans *Xala* (1975), la corruption des gouvernements africains est mise en exergue, avec *Ceddo* (1977) est abordée la question des religions importées au Sénégal, notamment l'islam et le christianisme, *Le Camp de*

Thiaroye (1988) critique ouvertement l'exploitation par la France de ses anciennes colonies. Dans le documentaire titré *Sembène !* (Gadjigo, 2015), le cinéaste affirme qu'il est facile de faire des films de distraction, où les gens tirent les uns sur les autres. Il précise toutefois qu'il a beaucoup d'admiration pour les cinéastes d'Hollywood, mais qu'il préfère faire des films à thème. Cette réflexion, Sembène l'associe à plusieurs reprises à la place de la femme africaine dans sa société et il fait émerger ce sujet social, particulièrement de la femme sénégalaise, dans plusieurs de ses films. Si certains critiques voient en Sembène le père du féminisme africain, nous comptons démontrer le paradoxe inhérent à la représentation du pouvoir féminin dans *Faat Kiné* (2001) et *Moolaade* (2004), car malgré sa critique de l'oppression de la femme africaine, Sembène n'a su éliminer l'influence patriarcale, encore omniprésente à l'écran.

ÉMANCIPATION ET PARADOXES

Faat Kiné décrit le quotidien d'une femme citadine sénégalaise appelée Kiné, mais l'intrigue du film est entrecoupée de réminiscences du passé de l'héroïne. Kiné, enceinte d'un de ses professeurs, n'a pu obtenir son baccalauréat car la « honte » découverte, elle est expulsée de son lycée et désavouée par son père. Celui-ci tente d'ailleurs de la brûler vive, mais elle survit grâce à l'intervention de sa mère qui en garde une grave cicatrice dans le dos. Obligée de se débrouiller seule pour survivre, elle travaille dans une station d'essence, où elle tombe enceinte et est abandonnée par son fiancé. Par la suite, grâce à son travail et contre vents et marées, elle connaît le succès et achète une maison où elle loge avec ses deux enfants et sa mère. Le film offre en fait un regard critique sur le Sénégal moderne et la difficulté des destins de femmes. Par contre, dans le film *Moolaade*, l'accent est mis sur le milieu rural. Par peur de subir des mutilations génitales, un groupe de jeunes filles échappe à la cérémonie traditionnelle de *purification* – c'est-à-dire d'excision – et se réfugie chez Collé, une femme du village qui avait déjà épargné ce rituel à sa propre fille. Collé jette un sort mystique pour protéger les filles, ce qui provoque la consternation parmi les anciens du

village. En représailles, l'autorité patriarcale confisque toutes les radios des femmes du village et demande que le sort soit rompu, mais Collé ne cède pas malgré les coups de fouet que doit lui donner son mari, Ciré Bathily, sur la place publique du village. L'acte de Collé conduit à un dénouement qui conforte l'unité des femmes du village contre la pratique en question.

Parmi de nombreux travaux consacrés à l'œuvre de Sembène, ceux de Françoise Pfaff, Sheila Petty et David Murphy ont, de 1984 à 2000, largement porté sur le statut de la femme africaine dans ses premiers films. Notre choix de *Faat Kiné* et de *Moolaade*, deux films sortis après l'an 2000, permet donc de prolonger une analyse ciblée sur le Sénégal moderne, social, en marge des propos des films initiaux. Certes, la plupart des critiques s'accordent pour soutenir que *Faat Kiné* traite de l'émancipation de la femme africaine. Il en est de même pour *Moolaade*, en contexte rural, bien que le propos ne puisse être réduit à l'opposition entre tradition et modernité. Dans le documentaire *Sembène !*, il explique qu'il s'agit d'un conflit entre deux traditions aussi vieilles que l'humanité : la première est évidemment l'excision des femmes qui date d'avant les prophètes Jésus-Christ et Mohammed, relevant de l'assujettissement de la femme ; l'autre tradition vient du droit d'apporter sa protection au plus faible. *Moolaade*, selon Sembène, ne cible pas seulement la problématique de l'excision, mais aussi celle du droit élémentaire de toute personne (ici la femme) à la protection face à un système d'oppression (ici le patriarcat). Le choix de Kiné et de Collé – femmes ordinaires dans leurs milieux respectifs – est un moyen tangible pour le réalisateur de contextualiser son *féminisme* en connectant son discours, son action et ses héroïnes à l'identité plurielle des millions de femmes africaines « ordinaires[1] » du continent. Rappelons que le féminisme se comprend en tant que paradigme de la théorie sociale qui cherche à défendre et à assurer l'émancipation des femmes dans un monde à prédominance patriarcale, et aussi un mouvement qui se mobilise pour ladite émancipation, impliquant l'égalité des sexes. Pour nous, cette définition est historiquement occidentale et ne s'applique que partiellement à la démarche de Sembène, le père du cinéma africain. Nous nuancerons plus

1 Pour nous, la femme ordinaire est celle qui grandit dans son milieu africain et qui, au quotidien, doit constamment arbitrer entre les rites et traditions de sa société, par opposition aux influences de la civilisation occidentale.

loin cette réserve en expliquant l'usurpation du pouvoir des héroïnes dans ses films. Pour préciser l'analyse, nous débutons avec ce que nous considérons être une déconstruction du féminisme africain chez Sembène pour mettre en relief un certain nombre de paradoxes dans l'engagement du réalisateur, paradoxes qui remettent en cause une possible autonomie et autorité entière des voix de femmes noires dans les deux œuvres cinématographiques qui nous intéressent. Selon cet axe, Jude Akudinobi peut affirmer à propos des héroïnes Kiné et Collé :

> *By appropriating elements from African traditions, he creates counter-narratives about the ostensibly hapless African womanhood. […] The heroines exhibit a self-referential feminism, that is, a mode of agency and subjectivity deriving from culturally specific life experiences, social institutions, personal challenges, and collective tribulations rather than reductive categories.* (Akudinobi, 2006, p. 181)

> « En s'appropriant des éléments des traditions africaines, il crée des contre-récits sur l'apparent statut de femmes africaines soumises. […] Les héroïnes présentent un féminisme autoréférentiel, c'est-à-dire un mode d'action et de subjectivité dérivant d'expériences de vie culturellement spécifiques, d'institutions sociales, de défis personnels, et de tribulations collectives plutôt que de catégories réductrices. » [Traduction libre]

L'apport d'Akudinobi est particulièrement crucial car il restitue aux femmes ordinaires africaines la mesure tangible de leur force féminine, en phase avec la société africaine qui pourtant trop souvent en néglige la portée. La femme africaine n'est donc *faible* qu'au regard de lieux communs, elle a indubitablement la force de l'âme, exhibée ou dissimulée. Dans une interview avec Nicole Aas-Rouxparis du 25 janvier 2000, Ousmane Sembène, parlant de la réalisation de *Faat Kiné*, affirme :

> Ce sont les femmes en ville et dans les milieux suburbains qui tiennent l'économie, une économie qui n'est plus celle de Wall Street, c'est une économie informelle vécue au quotidien. Et c'est un héroïsme exemplaire que vivent ces femmes. Oui, dans *Faat Kiné*, il s'agit de l'ascension difficile d'une femme abandonnée par les pères de ses deux enfants. La mère de Faat Kiné représente l'image d'une tradition qui s'estompe, tandis que sa fille offre la silhouette de l'Afrique de demain. (Aas-Rouxparis, 2002, p. 578)

La silhouette de l'Afrique de demain n'est autre que la femme qui extériorise sa force spirituelle, la femme africaine de la trempe de Kiné. Dans cette perspective, Kiné représente l'émancipation et l'indépendance

féminine, un *produit fini* auquel peut s'identifier la femme africaine contemporaine. L'ascension dont parle Sembène à propos de Kiné s'observe également chez Collé qui passe du statut de femme complaisante dans son foyer polygame à celui de femme activement engagée qui défie les aînés de son village, les garants de la pratique de l'excision contre laquelle elle s'insurge. En usant de sa force de caractère, Collé parvient à rallier les femmes contre ce rituel imposé.

FÉMINISME OU NÉGO-FÉMINISME…

De telles scènes et intrigues ont renforcé la réputation de Sembène en tant que féministe, intégrant comme une constante les motifs de la résistance et de l'émancipation de la femme africaine, dès ses premiers pas en tant que cinéaste : « l'Afrique ne se développera pas sans la participation concrète de la femme » (Gadjigo, 1993, p. 99). Un certain nombre de ses critiques, tel Michael Janis (2008), vont plus loin et qualifient Sembène de père du féminisme africain. Dans les travaux de la Sud-Africaine Naomi Nkealah, parlant des différentes formes de féminisme ouest-africain et de leurs obstacles, elle encourage un féminisme inspiré par les expériences de la femme africaine ; dans cette perspective, elle est convaincue que la forme la plus adaptée est celle qu'Obioma Nnaemeka nomme le négo-féminisme. Celui-ci maintient l'inclusion des hommes dans les discussions et dans le plaidoyer pour le féminisme, en postulant que cette présence est nécessaire à la liberté des femmes (Nkealah, 2016, p. 63). Le terme, par sa composition, désigne un féminisme de négociation (Nnaemeka, 2004, p. 360).

Selon nous, Ousmane Sembène se retrouve dans ce schéma de négo-féminisme par sa démarche engagée dans *Moolaade et Faat Kiné*. Dans *Moolaade* par exemple, tout en mettant au premier plan le vaillance de Collé et des autres femmes de son village contre la pratique de l'excision, le réalisateur inclut trois personnages masculins, certes secondaires, mais fortement symboliques face à cette avancée de la cause des femmes : il s'agit de Ciré Bathily le mari de Collé, de Mercenaire le marchand du village, et d'Ibrahima l'héritier du trône.

Une scène assez douloureuse du film expose cette inter-connectivité ambivalente que Sembène tisse entre son féminisme et sa masculinité. Il s'agit de la scène dans laquelle Ciré, le mari, fouette Collé en public tout en lui intimant l'ordre, à plusieurs reprises, de dénouer le sort qu'elle a jeté pour protéger les jeunes filles enfuies du rituel d'excision. La scène, violente par le double effet d'abus physique et de manifestation du privilège patriarcal, échappe à l'approche féministe du discours dominant, étant donné que le mari, le tortionnaire, en pleurs lui-même pendant son acte odieux, contredit le comportement typique du mari traditionnellement patriarcal en affichant publiquement sa propre douleur après chaque coup de fouet. Peut-on parler d'expression d'amour chez Ciré Bathily pendant son acte barbare mais paradoxalement teinté d'une émotion affective déroutante ? Dans notre conception du féminisme africain chez Sembène, il nous semble que celui-ci, dans son authenticité et son réalisme, présente le personnage de Ciré Bathily comme un homme victime, comme sa femme, des traditions de son village. De ce fait, le changement de comportement de Ciré juste après cette scène de violence – quand il a le courage de se retourner contre les aînés, garants des traditions, pour soutenir la bravoure et la position de sa femme contre l'excision – se rattache à la manifestation d'une vision négo-féministe chez le réalisateur. Il veut que ses concitoyens africains reconnaissent valeur, respect et pouvoir à la femme noire à travers une dynamique d'équité, la même qui doit affranchir les hommes *coincés dans les traditions malgré eux*. Dans sa critique de *Moolaade* et de *Faat Kiné*, Karen Lindo évoque également ce double effort de Sembène :

> *Combining the reception of "Sembène, the African feminist" with a detailed inquiry into the interpretation of everyday heroism in contemporary West Africa shows that the filmmaker exposes women's concerns to mobilize change in contemporary society as it configures new visions and ideals not only of women, but also of men.* (Lindo, 2010, p. 112)
>
> « La réception de "Sembène, le féministe africain" combinée avec une meilleure appréhension de la question de l'héroïsme quotidien en Afrique de l'Ouest contemporaine montre que le cinéaste expose les préoccupations des femmes pour mobiliser le changement dans la société contemporaine en configurant de nouvelles visions et idéaux non seulement des femmes, mais aussi des hommes. » [Traduction libre]

Le besoin chez Sembène de ne pas négliger le rôle des hommes dans sa défense des femmes rejoint ce que beaucoup de critiques qualifient de féminisme adapté aux réalités africaines. Ciré, le mari qui fouette pour ne pas perdre la face en tant que membre privilégié de l'ordre patriarcal, avant de se retourner contre le même groupe, devient le messager idéal que le réalisateur utilise pour servir son objectif de sensibilisation de ces hommes qui privent les femmes de leurs droits à l'égalité. Pour nous, la manifestation de la force d'âme qui alimente le pouvoir féminin chez Collé et Kiné est cependant présentée par Sembène sous un angle qui fragilise le contrôle absolu de ce pouvoir par la femme elle-même. Celui-ci, dans ces deux films, s'appuie fondamentalement sur la place de l'homme dans l'intrigue, ce qui crée un paradoxe inhérent au négo-féminisme. En effet, le contrôle de la totalité de la force féminine de Collé est usurpé, car le contre-discours de Ciré implique une certaine fragilité de la capacité de la femme africaine à pleinement s'émanciper sans un coup de pouce masculin. Ciré n'est pas le seul homme du film qui reflète l'approche négo-féministe du réalisateur : Mercenaire, un étranger devenu le marchand du village, intervient pendant la bastonnade pour saisir le poignet de Ciré et ainsi le contraindre à lâcher son fouet ; il paiera son geste par sa vie – assassiné sur ordre des aînés – pour avoir osé interrompre le cours normal de la punition. Quant à Ibrahima, fils du roi du village, l'héritier du trône récemment revenu au village après un séjour en France, il s'oppose à la volonté de son père en décidant d'épouser Amasatou, la fille de Collé, *bilkora*[2] au caractère bien trempé, considérée comme impure et indigne du mariage selon les mœurs du village. Jude Akudinobi, tout en faisant les mêmes considérations, insiste sur la mise en scène d'une résistance, même passive, ce qui est le cas de l'épisode de bastonnade qui va aussi pousser les autres femmes à agir :

> *African feminist interests in forging strategic alliances with men are, also, acknowledged when Ciré, later, openly rebukes Amath, daring him to lay a finger on Collé.* (2006, p. 191)
>
> « Une certaine tendance au féminisme africain qui tend à forger des alliances stratégiques avec les hommes s'affiche également avec Ciré lorsque, plus tard, ce dernier réprimande ouvertement Amath[3], le défiant de porter son doigt sur Collé. » [Traduction libre]

2 Signifie « non-excisée ».
3 Amath Bathily, frère aîné de Ciré Bathily, le mari de Collé.

Akudinobi rejoint ainsi l'argument selon lequel le féminisme de Sembène, qualifié de féminisme africain, ne réussit pas complètement sans un degré de participation ou de validation des hommes. Ce degré de validation, nous l'observons également dans *Faat Kiné* où le réalisateur Sembène lui-même intervient dans le film pour sceller l'alliance stratégique déterminant la validation du pouvoir de Kiné. Celle-ci, une fois qu'elle a atteint sa propre autonomie financière et professionnelle sans l'aide des pères de ses deux enfants, assume également son autorité par sa sexualité, qu'elle vit au gré de ses désirs, habituellement un privilège sociétal masculin. Kiné paraît donc la femme africaine qui réussit et qui s'impose, et dont la force d'âme la soustrait aux normes patriarcales d'une société habituée aux femmes soumises, ainsi qu'au stéréotype de mère célibataire dépendante, ce que les travaux de Valerie Orlando (2006) et de Kenneth Harrow (2007) ont mis en exergue. Samba Gadjigo (2001, p. 124) considère d'ailleurs que *Faat Kiné* « *could be regarded as a defining text of what feminism could mean in the context of a twenty-first-century African society.*[4] »

… ET CAUTION MASCULINE

Dans le film, cependant, une scène furtive mais déterminante intrigue l'observateur avisé. Kiné et deux de ses amies, toutes trois mères célibataires, femmes d'affaires nanties et donc financièrement indépendantes, déjeunent dans un restaurant chic de Dakar. L'une des deux amies annonce son remariage à un riche polygame, choix fait sous l'influence de ses parents. Kiné, déçue, lui fait des reproches. Ces trois femmes fortes, à la fin de leur déjeuner, sortent du restaurant et se tiennent majestueusement devant ledit établissement où elles s'échangent amicalement quelques mots d'au revoir en se quittant. Soudain, deux hommes avancent du fond de la rue, s'arrêtent juste à côté des trois femmes et, silencieusement, les regardent se séparer. Ces deux hommes, d'un certain âge, semblent appartenir à un

4 Traduction libre : « pourrait être considéré comme un texte déterminant de ce que le féminisme pourrait signifier dans le contexte d'une société africaine du vingt-et-unième siècle. »

second plan du film du fait que les trois femmes ne s'aperçoivent pas de leur présence. Il s'agit donc d'une démarche symbolique du réalisateur qui se met en scène avec un autre aîné de la société africaine. Après un moment de regards figés d'admiration sur les trois femmes qui s'éloignent, les deux hommes se regardent, éclatent d'un rire spontané d'approbation et de fierté, et s'éloignent à leur tour, toujours majestueusement, en s'appuyant chacun sur un bâton en bois qui rime avec l'âge de la sagesse. Cette scène, certes furtive, est en tout point significative. L'apparition momentanée de Sembène et de son compagnon d'âge, en cet instant précis dans le film, est un acte de *validation* du choix de vie de Kiné, un choix qui la libère des contraintes et des inégalités dans sa société patriarcale, et partant de là, des rapports de force déséquilibrés qui empiètent sur l'émancipation et le pouvoir de la femme africaine.

Néanmoins, l'acte de Sembène et de son compagnon, deux hommes âgés respectés, est un couteau à double tranchant : l'acte les glorifie dans leur féminisme mais les confronte à leur paternalisme. Par leur intervention, telle une validation masculine, Kiné, tout comme Collé dans notre analyse précédente, est privée du contrôle de la totalité de sa force féminine. La problématique naît du fait qu'en intervenant symboliquement dans le film pour rendre hommage au pouvoir de la femme africaine, à son émancipation, le réalisateur, volontairement ou involontairement, affiche sa masculinité, donc son privilège sociétal. Le schéma négo-féministe se confirme : les deux pôles sont interdépendants et la représentation rend compte des interactions perçues comme nécessaires ou inévitables.

Sembène serait-il donc fondamentalement négo-féministe ou juste un défenseur sans étiquette de la cause de la femme africaine ? Lors d'une interview, il explique « que le message principal qu'il convient de retenir de son film *Faat Kiné* est la dénonciation de l'irresponsabilité des hommes et l'émergence d'une nouvelle ère où les femmes sont épanouies et libres de tout asservissement aux hommes. » (Zadi, 2009, p. 582) Ce propos de Sembène met en évidence l'importance de l'amélioration de la situation de la femme africaine, dépendante d'une transformation masculine. Dans les deux films, la femme exhibe pleinement son pouvoir mais celui-ci reste à notre avis problématique quant à son processus de validation. Sembène choisit d'aller au-delà du schéma binaire qui présenterait l'homme comme le vilain, face à la femme victime. Chez lui, l'homme intervient dans la lutte de la femme contre l'ordre patriarcal. Ce

faisant, nous voyons chez Sembène un partisan du négo-féminisme qui consiste à inclure l'homme dans le processus de libération de la femme africaine, en considérant qu'elle ne peut accéder seule à cette autonomie.

CONCLUSION

Force est cependant de reconnaître la vastitude de l'engagement de Sembène qui, de son premier long métrage *La Noire de…* en 1966 à son dernier, *Moolaade*, en 2004, s'est investi autant que faire se peut, à l'écran de plusieurs de ses films, dans la dénonciation du patriarcat parmi d'autres maux, et dans la défense du droit de la femme africaine pour un traitement équitable. En somme, Sembène aura réussi à faire passer son message aux hommes du continent noir : celui de la nécessité de corriger les imperfections intrinsèques au patriarcat, sans pour autant vouloir sa disparition.

Mais l'expression du pouvoir féminin, sans paradoxe, en Afrique noire, voire dans le monde, reste un espoir concret car *Moolaade* et *Faat Kiné* continuent de susciter des réactions encourageantes de la part de femmes africaines, et non-africaines, inspirées par ces deux œuvres. Ce féminisme de Sembène, en Afrique au XXI^e^ siècle, maintient l'homme comme partenaire, souvent comme caution d'une action : si l'autonomie n'est pas totale, la femme africaine dans ce cinéma est, cependant, en phase avec sa société et peut donner des idées à celles qui viendront sans doute contester bientôt le principe de négociation… Collé, l'actrice principale dans *Moolaade*, de son vrai nom Fatoumata Coulibaly, suite au décès d'Ousmane Sembène en 2007, précise dans le documentaire *Sembène !* : « L'important pour moi, ce que je sens à travers ses films, c'est qu'il revendique quelque chose envers les femmes, il veut qu'elles aillent de l'avant ; en revalorisant la femme, Sembène semble prôner le progrès du monde ».

Kodjo ADABRA
State University of New York,
Geneseo

BIBLIOGRAPHIE

Aas-Rouxparis, Nicole, « Conversation avec Ousmane Sembène », *The French Review*, vol. 75, nº 3, 2002, p. 572-583.

Akudinobi, Jude, « Durable Dreams : Dissent, Critique, and Creativity in *Faat Kine* and *Moolaade* », *Meridians* : *Feminism, Race, Transnationalism*, vol. 6, nº 2, 2006, p. 177-194.

Duhamel, Georges, *Scènes de la vie future*, Paris, Mercure de France, 1930.

Gadjigo, Samba, « *Faat Kine* », *African Studies Review*, vol. 44, nº 1, 2001, p. 123-126.

Gadjigo, Samba, Faulkingham, Ralph, Cassirer, Thomas (dir.), *Ousmane Sembène : Dialogues with Critics and Writers*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.

Gadjigo, Samba, Silverman, Jason, *Sembène !*, New York, Kino Lorber, 2015.

Harrow, Kenneth, « Postcolonial African Cinema : From Political Engagement to Postmodernism », Bloomington, Indiana UP, 2007, p. 95-114.

Janis, Michael, « Remembering Sembène : The Grandfather of African Feminism », *CLA Journal*, vol. 51, nº 3, 2008, p. 248-264.

Lecorre, Léa, *Une femme ordinaire*, Paris, Mon Petit Éditeur, 2015.

Lindo, Karen, « Ousmane Sembène's Hall of Men : (En)Gendering Everyday Heroism », *Research in African Literatures*, vol. 41, nº 4, 2010, p. 109-124.

Murphy, David, *Sembène : Imagining Alternatives in Film and Fiction*, Oxford, James Currey, 2000.

Nkealah, Naomi, « (West) African Feminisms and Their Challenges », *Journal of Literary Studies*, vol. 32, nº 2, 2016, p. 61-74.

Nnaemeka, Obioma, « Nego-Feminism : Theorizing, Practicing, and Pruning Africa's Way », *Signs*, vol. 29, nº 2, 2004, p. 357-385.

Orlando, Valerie, « The Afrocentric Paradigm and Womanist Agendas in Ousmane Sembène's *Faat Kiné* (2001) », *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, vol. 26, nº 2, 2006, p. 213-224.

Petty, Sheila (ed.), *A Call to Action : The Films of Ousmane Sembène*, Westport CT, Praeger Publishers, 1996.

Pfaff, Françoise, *The Cinema of Ousmane Sembène, a Pioneer of African Film*, Westport CT, Greenwood Press, 1984.

Zadi, Samuel, « Représentation ou travestissement : Image de l'Afrique dans *Faat Kiné* de Sembène Ousmane », *The French Review*, vol. 82, nº 3, 2009, p. 582-593.

PRÉSENCES DES FEMMES DANS LES FILMS DOCUMENTAIRES DE RÉALISATRICES SÉNÉGALAISES

En attendant les hommes de Katy Lena Ndiaye et *Congo, un médecin pour sauver les femmes* d'Angèle Diabang

FILMS DOCUMENTAIRES AU FÉMININ

Pour Françoise Balogun, « même si les femmes ont conquis leurs places dans le métier du cinéma, en tant que réalisatrices, elles sont encore rares » (1996, p. 141). En 1991, lors du Festival panafricain de cinéma de Ouagadougou, elles étaient une cinquantaine à discuter de leur position, de leur statut, et à poser les fondements de la défense de leurs intérêts. Ceux-ci avaient besoin d'être explicités, malgré le fait que plusieurs films avaient déjà été réalisés par des femmes ou proposaient des personnages féminins. *Sambizanga* (1972) de Sarah Maldoror, mettant en scène la vie de l'épouse d'un combattant angolais torturé dans les geôles des colons portugais, est un film pionnier de fiction africaine, réalisé par une femme qui raconte la vie d'une femme. La Sénégalaise Safi Faye, première réalisatrice d'Afrique noire, commence sa carrière en 1972 avec son court métrage *La Passante*, ouvrant ainsi la voie du métier à ses concitoyennes. Au Sénégal, en 2019, parmi les cinq récipiendaires des diplômes de mérite pour des films diffusés au plan international, remis par le ministère de la Culture et de la Communication, trois femmes ont été primées. Adama Binetou Sow est lauréate du meilleur court métrage au Festival du film de femmes de Fontenay-le-Fleury (France) avec son film *À nous la Tabaski* (2019), Mati Diop a remporté le Grand Prix du 72e Festival international de Cannes (France) grâce à

son film *Atlantique* (2019) et, de Mame Woury Thioubou, *Fifiri en pays cuballo* (2018) est nommé meilleur long métrage documentaire à la 35e édition du Festival international Vues d'Afrique (Canada). Pour nous, la particularité des deux réalisatrices Angèle Diabang et Kati Lena Ndiaye est leur intérêt à filmer et raconter l'Afrique qui n'est pas leur Sénégal d'origine, c'est-à-dire faire le choix d'un ailleurs pourtant continental. Nous postulons que cette démarche conforte une reconnaissance de la sororité, en même temps que sa nécessité. Les films dépassent les cas particuliers, propres à une proximité nationale ou culturelle, mais témoignent, avec les femmes de Oualata en Mauritanie et les femmes violentées à l'Est du Congo, d'une condition partagée, d'une réalité commune qui implique une coopération, une confiance et un partage. Avec la caméra, la parole et le portrait surgissent et débordent la situation personnelle afin de dénoncer, à travers les époques et les espaces, les violences commises.

Malgré ce sujet significatif, ce n'est qu'à partir des années 2000 que la recherche cinématographique s'est penchée sur la présence des femmes dans les films documentaires, qu'il s'agisse des intervenantes filmées ou des réalisatrices. Parmi quelques travaux de recherche, l'article d'Alexie Tcheuyap (2010) « Cinéma documentaire et expériences féminines en Afrique francophone » aborde la question de la mise en scène d'enjeux sociopolitiques dans les documentaires *Femmes aux yeux ouverts* (1993) d'Anne-Laure Folly et *Une affaire de nègres* (2008) d'Osvalde Lewat, deux pratiques documentaires différentes, mais complémentaires. Cette réflexion motive notre propre démarche comparative, avec les deux films cités, et nous allons la poursuivre en insistant sur l'analyse sémiologique et pragmatique du parcours des femmes « montrées », en considérant que chacune vit simultanément un « enfermement » et la possibilité d'y échapper, dualisme rendu perceptible par la construction filmique.

PORTRAITS

Afin de saisir les motivations – diverses – des réalisatrices sénégalaises, il importe de les présenter et de situer le contexte de production de leurs films. Présentatrice pendant dix ans de « Reflets Sud » sur TV5, une émission de reportages africains consacrés aux beautés et aux richesses du continent noir, Katy Lena Ndiaye est née en 1968, à Dakar, et a grandi entre le Sénégal et l'Europe où elle a fait ses études. Elle débute sa carrière cinématographique en réalisant son premier film, *Traces. Empreintes de femmes* en 2003, un documentaire de 52 minutes, portrait croisé de trois vieilles femmes burkinabés et de leur « petite fille » qu'elles initient aux peintures murales à partir des techniques ancestrales. C'est avec le même élan de confronter la tradition et la modernité qu'elle réalise son deuxième documentaire de 56 minutes *En attendant les hommes* en 2007, financé par Néon Rouge Production[1], basé en Belgique, producteur également de son premier film. Dans ce documentaire réalisé à Oualata (Est de la Mauritanie), Katy Lena dresse le portrait de trois femmes : Khady, Massouda et Cheicha qui décorent les maisons de fresques d'une remarquable beauté et qui confient à la réalisatrice à travers un entretien confidentiel leurs espoirs, rêves et désillusions. Ces femmes abordent les sujets qui touchent à leur choix du conjoint, leur sexualité, le second rôle qui leur est réservé dans la communauté. Leur parole, que nous analyserons par la suite, est révélatrice d'une société dans laquelle la tradition, la religion et les hommes occupent la part belle. L'interview qu'elles accordent à Ndiaye met en évidence que leur pratique artistique de décoration murale, donc leur entreprise professionnelle, est le moyen trouvé pour sortir des stéréotypes sociaux. Quant à Angèle Diabang Brener, elle est née à Dakar en 1979 et s'est formée au cinéma au Média Centre de Dakar[2], puis en France,

1 Néon Rouge Production est une société de production audiovisuelle établie à Bruxelles, créée pour promouvoir les œuvres socio-culturelles de haute qualité en proposant un autre regard sur le monde ; elle a pour objectif de découvrir des auteurs, des réalisateurs, des artistes et des techniciens pour développer avec eux des projets originaux.

2 Le Média Centre de Dakar (MCD) est une société à responsabilité limitée et centre de formation aux métiers de l'audiovisuel et de la communication sociale qui forme depuis 1997 les jeunes à la prise de vue, prise de son, écriture de scénario, montage, mise en

à La Fémis[3], et en Allemagne à la Filmakademie[4]. Elle fait ses débuts comme monteuse en 2005 à Karoninka Production Dakar[5], puis passe à la réalisation en 2005 avec *Mon beau sourire*, un documentaire réalisé avec le soutien du Goethe Institut[6] de Dakar, sur les souffrances que s'infligent des Sénégalaises pour répondre aux canons de beauté. Parmi ses films, en 2007 elle réalise *Sénégalaises et Islam*, documentaire de 35 minutes dans lequel elle s'entretient avec les femmes musulmanes sénégalaises qui s'expriment sur leur façon de vivre leur religion et qui donnent leur avis sur leur place dans la société africaine, leur liberté d'expression, l'image de l'islam dans le monde, autant que sur le port du voile, la charia ou encore les extrémismes[7]. Déjà légitimée en tant que réalisatrice faisant surgir la parole de femmes sur des sujets sensibles, elle a eu l'initiative de se rendre au Congo pour interviewer les femmes recueillies dans la clinique – fondée dans la région de l'Est du Congo-Kinshasa – du désormais Prix Nobel de la Paix, le Dr. Mukwege, auquel se réfère le titre du documentaire *Congo, un médecin pour soigner les femmes* (2014). Ce film de 50 minutes est co-produit par Roches Noires Productions en France et Karoninka au Sénégal. Les femmes rencontrées par Diabang Brener ont subi les pires violences et outrages, victimes de divers groupes armés. Traumatisées, elles sont « enfermées » en elles-mêmes, bien que les soins prodigués permettent progressivement la

---

scène et réalisation. La formation se conclut par la réalisation d'un film court métrage. Le Centre œuvre pour le changement et l'émergence d'une société civile dynamique ainsi que pour la promotion des valeurs humaines. Le feu réalisateur-documentariste Samba Félix Ndiaye en a été le Directeur.

3 La Fémis, également appelée École nationale supérieure des métiers de l'image et du son dans sa forme longue, est un établissement public d'enseignement supérieur français, membre de l'Université Paris Sciences et Lettres (PSL). Elle délivre un enseignement technique et artistique destiné à former des professionnels des métiers de l'audiovisuel et du cinéma. La Fémis est fondée en 1986 et prend la suite de l'Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) créé en 1943.

4 L'académie du film du Bade-Wurtemberg (*Filmakademie Baden-Württemberg*) fondée en 1991 à Ludwigsburg, est une école de cinéma allemande de renom. Elle propose des spécialisations variées allant de la musique de film à la production.

5 Karoninka est une Société de production cinématographique et audiovisuelle crée en 2006 par la cinéaste Angèle Diabang qui exerce ses activités entre le Sénégal et la France.

6 Le Goethe-Institut est l'institut culturel de la République fédérale d'Allemagne actif au niveau mondial. Il promeut la connaissance de la langue allemande à l'étranger et entretient des collaborations culturelles internationales. Sa présence est forte en Afrique de l'Ouest.

7 Voir : *Sénégalaises et Islam* : « http://www.film-documentaire.fr/4DACTION/w_fiche_film/18790_1 (consulté le 23/03/2021) ».

reconstruction physique et morale, avant celle civique et économique, grâce à la générosité du fondateur du centre hospitalier. Ainsi, qu'il s'agisse des femmes des Oualata qui se libèrent en s'exprimant sur les contraintes que leur impose leur société, ou des femmes victimes de violences sexuelles, ces films mettent à nu un cheminement personnel, féminin qui, indépendamment de situation et d'espaces différents, ont pour point de départ un enfermement destructeur.

Ces deux films sont donc le fruit de la coopération Nord-Sud. *En attendant les hommes* est produit par une société de production belge tandis que *Congo, un médecin pour sauver les femmes* est une coproduction de deux sociétés audiovisuelles : l'une française, l'autre sénégalaise appartenant à la réalisatrice. Dans les deux cas, le regard des réalisatrices reste déterminant pour montrer l'Afrique, sa diversité culturelle, sa pluralité et ses réalités. Raconter cette mosaïque d'histoires, celle des femmes enfermées dans l'enclos de la tradition et de la religion, ou qui subissent l'injustice de la guerre, avec un regard à la fois féminin et africain, témoigne d'un altruisme teinté de panafricanisme, à l'instar de celui de la Guadeloupéenne Sarah Maldoror[8]. Découvrir d'autres cultures, se confronter à des sociétés retirées du monde, exposer les violences faites à la femme est une forme de plaidoyer *pro domo*, en faveur de celles qui sont généralement les premières victimes chaque fois qu'une société est confrontée aux divers disfonctionnements systémiques susceptibles de conduire à la guerre, à l'extrémisme, au conservatisme, à la confiscation des droits.

Notre analyse veut mettre en évidence comment ces films, grâce aux points de vue des réalisatrices qui gagnent suffisamment la confiance des protagonistes, peuvent être perçus dans une relation de sororité qui fait naître la parole. À travers des plans tantôt rapprochés, tantôt larges, la caméra est un lien d'intimité entre les interviewées et les réalisatrices, permettant tout à la fois d'évoquer des parcours de vie et de déconstruire ce que ceux-ci ont généré comme souffrance. La privation de liberté peut impliquer l'existence d'espaces clos, désignés ici sous

8 Sarah Maldoror est une pionnière du cinéma panafricain ; elle a milité pour réhabiliter l'histoire noire au cinéma à travers plusieurs documentaires et a notamment travaillé avec talent sur l'œuvre d'Aimé Césaire. Elle est née en 1929 dans le Gers (sud-ouest de la France), d'un père guadeloupéen et d'une mère métropolitaine. Décédée en avril 2020, elle est une victime du coronavirus.

les termes de « lieu de réclusion », des territoires clôturés mais aussi des espaces mentaux ou sociaux qui empêchent la femme d'imaginer une alternative ; nous nous référons à la notion d'enfermement selon ces deux modalités. Pour situer ce processus d'extraction d'un tel univers, nous donnerons des exemples de cet enfermement, ainsi que de celui de la « libération », en tant que disponibilité choisie au monde. Mais avant cela, il nous importe de situer plus précisément la démarche des femmes réalisatrices africaines, en tenant compte des présupposés genrés.

FEMMES AFRICAINES ET DOCUMENTAIRES

« Les représentations genrées véhiculées par la société et les organisations, la force des stéréotypes, la socialisation sexuée sont souvent à la base de la sous-représentation des femmes dans les métiers du numérique » (Quiros, 2018). Le documentaire d'auteur, sans doute grâce au boom du numérique, ne connaît plus ce clivage et les femmes, jadis en marge, sont bien représentées sur l'affiche des cinéastes du continent. Sans doute que la légèreté du matériel technique, ainsi que des coûts moindres facilitant un accès à tous, avec aussi l'ouverture de formations supérieures aux métiers du cinéma[9], sont quelques facteurs leur ayant permis une appropriation du septième art.

Le genre du documentaire fait appel à un « mode[10] » spécifique qui consiste à voir un film pour s'informer des réalités du monde. Le simple fait pour les deux réalisatrices d'aller vers les victimes des violences sexuelles au Congo, vers les femmes d'Oualata en Mauritanie pour essayer de cerner au mieux leur vie quotidienne avec une caméra, est un engagement dans leur carrière, au front, pour « faire passer par les images

9 Dans le cadre d'une coopération entre l'Université Gaston Berger, l'Université Stendhal de Grenoble 3, la Région Rhône-Alpes et l'Association Ardèche Images/Africadoc, le Master Réalisation Documentaire de Création de Saint-Louis du Sénégal a été fondé en octobre 2007 à l'UFR des Lettres et Sciences Humaines, et transféré à l'UFR des Civilisations, des Religions, des Arts et de la Communication en décembre 2014. La nouvelle génération des femmes cinéastes du continent africain telles que Mame Woury, Macky Aicha sont passées par ce cadre de formation en documentaire.

10 Nous utilisons la notion sémio-pragmatique, proposée par Roger Odin (2000, p. 59).

un message comblant un manque, pour donner leurs visions de femmes sur des questions de femmes africaines dans leur société » (Hoffelt, 1998, p. 21[11]). Elles sont donc locutrices et allocutaires[12], ce que Jong Choy nomme d'ailleurs « l'astuce de l'immersion » (2017, p. 138), mais qui plus qu'une astuce s'impose ici pour créer une situation de confiance et ainsi tisser le lien d'une sororité. Cette pratique documentariste qui s'associe le plus souvent à une observation participante[13] permet en même temps d'affirmer une interprétation de la réalité à travers leur point de vue ; leur présence implique ce point de vue et un rapport au monde face auquel elles prennent position. De même, les femmes violées présentes face à l'objectif pour raconter sans détour les circonstances de leur agression, ou la femme Khady qui parle avec passion de sa sexualité, les yeux fixés vers la camera, confortent la relation de proximité entre les réalisatrices et les femmes. Cette complicité relationnelle entre les différents protagonistes du film – les femmes réalisatrices et celles qu'elles filment – se voit à travers les jeux des questions-réponses qui sont des interactions et font partie du processus de reconstruction. Cette sororité bâtie, médiatisée, insuffle alors la possibilité d'instaurer une relation qui fait toute la différence en termes de production et de réception. Les réalisatrices ont bien sûr choisi leurs partenaires, ce qui implique du temps consacré sur place, en immersion, et renforce le processus d'une collaboration. Un autre moment significatif, dans le film d'Angèle Diabang, est celui où la réalisatrice demande à Regina quel nom elle donnerait à son bébé – issu d'un viol – et celle-ci répond sans hésiter « Angèle ».

Entre femmes, cette complicité devient une complémentarité, d'une part entre celles qui ont des choses à dire et qui sont victimes dans la société, d'autres part avec celles qui veulent porter un regard sur le monde, ce qui détermine un angle de vision sur une réalité. Les deux

11 Dans son article « Femmes réalisatrices d'Afrique subsaharienne » (1998), Hoffelt observe que si seule une minorité d'entre ces réalisatrices a bénéficié d'une formation cinématographique, en revanche, elles ont toujours un sérieux bagage scolaire et mènent une carrière de front.

12 Dans *Analyses pragmatiques* (1980, p. 30), Oswald Ducrot, évoquant la notion d'énonciation, utilise les termes locuteur pour parler de la personne autrice du message, et allocutaire comme celle qui prend en charge le message. Les réalisatrices sont des locutrices puisqu'elles sont les autrices du message, et elles sont allocutaires puisqu'elles sont porte-parole des femmes africaines.

13 Sur cette notion, se référer à Winkin, 2001, p. 156-165.

documentaires sont donc à percevoir comme un échange, un film sur la voix des femmes. Ainsi, réaliser ces films documentaires dépasse largement la question d'une représentation nationale – sénégalaise – de cas particuliers, mais s'inscrit dans une démarche bien plus vaste, celle d'une conscientisation du monde à la cause de la femme. Cette approche compréhensive associée à l'observation participante du documentaire se prolonge également avec le spectateur qui se sent à son tour impliqué à travers les personnages féminins qu'il découvre à l'écran. Ainsi, de l'approche des réalisatrices sur les questions des violences sexuelles et libertés des femmes, et de la relation qu'elles installent avec les femmes qu'elles filment, naît un documentaire dont le spectateur lui-même pourrait s'emparer à sa manière, par exemple lors d'un débat après une projection. Cela a toute son importance dans des sociétés où les sujets abordés sont présentés frontalement, assumés par les protagonistes, alors qu'ils sont très souvent tabous et jamais évoqués en public. Une telle médiatisation vise à ouvrir le débat au sein des communautés, de façon peut-être plus spontanée pour les spectateurs, les décideurs et les institutions, du fait d'une réalisation par des femmes africaines.

L'ENFERMEMENT DES FEMMES OU LA LIBERTÉ CONFISQUÉE

Dans *En attendant les hommes*, trois femmes aux profils et tempéraments différents se confient à la réalisatrice : Khady Coulibaly, Tycha et Massouda Mint Heiba. Dans cette contrée, comme le dit Khady, la tradition voudrait que ce soient les parents qui fassent le choix du futur beau-fils pour leur fille. En effet, en Afrique de l'Ouest, en dépit des trois pouvoirs (judiciaire, exécutif, législatif), la tradition et la religion occupent une importante place dans la régulation et l'appréhension du mariage, y compris dans la relation au sein des couples et c'est bien ce sujet qui motive une grande partie des propos des trois femmes de Oualata, filmées dans deux espaces différents. L'un est propice à la parole, l'intérieur de la maison, l'autre, l'extérieur, est le lieu où elles exercent leur activité, où se perçoit le retour des hommes, ainsi que leur prière à la mosquée.

Dans ce documentaire, la réalisatrice et son opérateur de prise de vue (donc deux instances d'énonciation) ont fait des choix de cadrages qui passent de l'intérieur à l'extérieur, et vice-versa. Au début se découvre une succession de plans généraux du village, dans lesquels on aperçoit les maisons badigeonnées à l'argile. La caméra capte le vide, le silence du village, qui finit par céder à un plan d'ensemble dans lequel on voit les hommes, en train de partir à la prière, sans les femmes. La plupart du temps, dans le film, elles prient chez elles à la maison. Cet enfermement d'ordre religieux amplifie les inégalités déjà existantes entre elles et les hommes, même si « la question de la femme est une source inépuisable de quiproquos, de polémiques et d'incompréhension dans la religion musulmane » (El Tibi, 2014, p. 59). Les plans d'ensemble créent une dichotomie avec les plans rapprochés des trois femmes durant leur entretien dans leur maison. Chaque fois qu'elles parlent de leur intimité, de leur vie, on les voit grâce à un cadrage serré qui prend légèrement la partie supérieure du buste, et elles sont collées contre les murs. L'espace diégétique est totalement occupé par leur visage et une partie du buste, de telle sorte que pendant l'entretien, l'attention du spectateur se focalise sur les différents traits, émotions et sentiments transmis par leurs regards. Khady Coulibaly est une femme extravertie, un peu taquine et pleine d'humour qui avec le sourire parle de ses trois divorces. Lors de son premier mariage, ce sont ses parents qui ont choisi son désormais ex-mari, qu'elle a désavoué par la suite puisqu'elle ne l'aimait pas. Massouda Heiba est une divorcée, moins réservée, révoltée et en colère. Le regard plein de rage, les dents serrées, la tête penchée légèrement vers le bas, elle expose les blessures et l'injustice dont elle a été victime, dans un mariage qu'elle a rompu à cause de la pression de sa belle-sœur qui a eu raison de son union.

Déception, restriction du droit le plus fondamental, vie de couple disloquée par les barrières de la distance sont autant d'aveux longtemps enfermés dans le secret de la pensée de ces femmes. En ne partageant pas ce qu'elles vivent, elles sont prisonnières de leurs pensées, de leurs convictions, de leurs émotions qu'elles ne peuvent malheureusement pas manifester.

Congo, un médecin pour soigner les femmes entraîne le spectateur dans la région du Kivu, à l'est du Congo-Kinshasa, en proie aux violences de tout genre depuis plus de vingt ans. Les femmes de cette région sont

très souvent abusées sexuellement, mais aussi psychologiquement et socialement. Leurs paroles sont réduites au silence face à la violence des hommes armés et les actes atroces qui sont commis provoquent chez ces femmes un sentiment de rejet que le mépris et les regards biaisés de la société amplifient. Ce qu'elles ont subi en tant que victimes est retourné contre elles-mêmes et projeté sur les enfants issus du viol. Bien que déjà installée dans un espace spécifique, la réalisatrice établit des lieux intimes, favorisant la relation de confidence propre à la sororité. Avec certaines, c'est dans un espace vert, loin des bruits du centre de traitement de Panzi, qu'elle mène l'entretien et tient sa caméra. Chaque histoire signifie une approche différente, significative du respect porté et de la pudeur nécessaire à la confession. Avec Barakhomewa, violée par cinq personnes, Diabang filme son dos et d'autres parties du corps, mais jamais ses yeux. À travers les plans buste, rapprochés, la caméra capte beaucoup d'émotions, des silences, des tremblements vocaliques, des pauses, des hésitations dans la voix, ce qui traduit l'enfermement d'un point de vue esthétique. Dans le cas de Françoise, violée sur le chemin du retour de son école alors qu'elle avait 17 ans, elle l'accompagne pendant la marche qui l'amène, avec une assistante sociale, chez la psychologue ; le film propose un mouvement panoramique de la gauche vers la droite, avec en fond sonore de la voix anticipée et extra-diégétique de la psychologue, avant de proposer un moment de leur entretien, en champs et contre-champs. C'est une femme perdue dans sa pensée que la caméra filme de profil, dont le regard se tourne parfois vers la thérapeuthe. Cette jeune fille est enceinte de son agresseur et tout ce qui signifiait « ouverture », entre autres aller à l'école, a disparu. Parmi tant d'exemples, ces destins tragiques confrontent à la violence du monde et dressent le tableau de la précarité et de la résilience des femmes dans des zones de guerre civile.

PARCOURS VERS LA LIBÉRATION ET REPRÉSENTATION

En tant que communication audio-scripto-visuelle, le documentaire s'inscrit dans une interaction qui fait partie intégrante d'un vaste système des rapports sociaux[14]. L'analyse de différents messages documentaires ne peut se faire sans *a priori* aborder de façon détaillée la question des interlocuteurs du message. Dans *En attendant les hommes*, il existe une forme de co-énonciation sans intervention d'aucune voix off. La réalisatrice, en tant que femme, s'approprie le combat de toutes les femmes victimes de privation de liberté, et qui représentent toutes celles qui vivent dans les mêmes situations. Le film *Congo, un médecin pour soigner les femmes* commence quant à lui avec un plan de situation dans lequel apparaît la grande verdure qui colore le beau paysage du Kivu traversé d'une grande rive donnant l'impression d'un environnement écologiquement beau à vivre. La voix off de la réalisatrice vient en appui aux images et l'on peut entendre : « En Afrique, à l'est du Congo, le Kivu ressemble à un paradis… ». Cette voix off, qui ne réapparaît plus dans la suite du film, situe le contexte spatio-temporel tout en fixant la trace de l'énonciation documentaire. Les deux films sont constitués essentiellement d'entretiens, générés par l'énonciation off, qui bien qu'insaisissable, génère les gestes, le sourire, le regard, le silence et les réponses des témoins ; même les mouvements, les échelles et les angles de la caméra informent de la *présence effacée* de l'énonciatrice. Et ce fait, au-delà d'être une manière de penser le documentaire, de mettre en valeur les femmes, universalise leur volonté à se faire entendre. L'efficacité de leur communication intersubjective dépasse le cadre restreint de l'entretien.

Lorsque Kati Lena Ndiaye interagit avec les trois femmes mauritaniennes, elle n'exclut aucun domaine de leur vie. Le film est d'abord un échange intime et un parcours thérapeutique durant lequel elles cherchent à épancher leur vision et montrer leurs aspirations, ce qui est leur liberté. Au-delà du fait qu'elles passent leur temps dans leur maison, elles ont chacune une ou deux activités qui leur permettent de

14 Cette analyse est développée par Jean-Pierre Meunier et Daniel Peraya dans *Introduction aux théories de l'information et de la communication*, Bruxelles, de Boeck, 2010, p. 310.

se prendre en charge et d'être moins dépendantes de leur mari. Khady est sage-femme – elle est filmée dans un hôpital lors d'un accouchement – et aide-malade. Ce travail la met à l'abri de toute mauvaise surprise. Elle joue aussi du tam-tam. Massouda et Tycha s'occupent quant à elles en faisant de la peinture murale, qui leur permet aussi de subsister à leurs besoins. Tycha vend des objets pour les femmes, tels des bijoux et des robes. Leur bravoure en tant que personnes autonomes et indépendantes – qui vivent grâce au travail, à l'art, à la danse, aux petits commerces – est une forme de libération et de résistance, leur permettant de ne pas conditionner leur existence à celle des hommes.

Les femmes congolaises interviewées par Angèle Diabang sont toutes animées, au début, par un désir de mort, de suicide. Les rebelles et autres groupes armés, conscients du rôle central qu'occupe la femme au sein de la société congolaise, développent par le viol systématique une campagne de déstabilisation de la société. Par ce crime, ils détruisent les différents repères sociaux – comme la famille, le mariage – mais cela va plus loin puisque les femmes s'occupent aussi de l'éducation des enfants et nourrissent les familles grâce à leurs travaux champêtres : une telle violence rend toutes ces fonctions caduques, car la victime est rejetée par sa communauté et sa famille. Un tel acte crée un silence absolu, alors que la démarche de la réalisatrice veut rétablir un lien et surtout des voix, en les plaçant au cœur de la société, en leur donnant la parole afin qu'elles se libèrent, qu'elles interpellent et qu'elles résistent. C'est au cours de ce processus que les femmes parviennent à sortir de leur enfermement mental, pour retrouver le monde. Le film présente, à l'hôpital, des heures de jeux communautaires inclusives avec des chants. On peut apercevoir Regina, Anne-Françoise, Aline, ou Barakhomewa en train de savourer ce précieux instant avec sourire, cris de joie et chants d'allégresse. À l'hôpital, elles ont la possibilité d'apprendre la couture, le tissage de sac en raphia, le français ou encore l'informatique. Une autre séquence panoramique, sans interview, traverse une salle de classe où une femme note quelques mots en français, en présence de ses amies et de l'institutrice, dans une ambiance sororale ; cela montre à quel point le processus de reconstruction passe par l'instruction qui leur offre des repères pour affirmer des libertés. Ce processus, au sein de la clinique, s'observe avec des transformations d'allures quand ces femmes ne marchent plus têtes baissées, désespérées. Anne-Françoise,

par exemple, tient à tout prix à retourner à l'école et à garder l'enfant issu du viol, qu'elle est désormais capable d'accepter, même comme une providence divine. Regina quant à elle fixe la caméra, exhorte les autorités congolaises à réfléchir et trouver des voies pour sécuriser le pays.

Le titre *En attendant les hommes* est sans doute un rappel ironique à propos de celui ou ceux qui n'arrivent jamais[15], et combien leurs occupations vont au-delà des attentes des femmes. Celles-ci en ont conscience, mais la hiérarchie patriarcale n'en est guère perturbée. Qu'il suffise d'évoquer une voix off féminine, secondée de celle d'un homme, qui tel un leitmotiv énumère les catégories des femmes identifiées, et donc acceptées, dans le groupe. Aucune n'incarne un être autonome, entier, car elles sont rattachées à un objet, un jeune animal, une partie du corps : la petite oreille, le livre, la mariée (le ventre, la hanche, les épaules), Azeiba (la petite vierge), l'oisillon. La femme est une subalterne dont la société se satisfait. Dans *Congo, un médecin pour sauver les femmes*, malgré les violences qui sont à l'origine de l'initiative du gynécologue congolais, la démarche insiste plus sur un partenariat possible avec les hommes ; ceux qui ont détruit ne doivent pas rendre impossible le processus de reconstruction personnelle, de confiance envers autrui et enfin d'émancipation. Dans les deux films, la sororité montrée, construite et défendue fait sens dans l'interaction subjective que les réalisatrices affirment, tout en générant un processus global interpellant autant les témoins que les destinataires, à travers le monde.

Daddy Dibinga
Université Gaston Berger
de Saint-Louis du Sénégal

15 Que l'on songe à *En attendant le vote des bêtes sauvages* (1998) de Kourouma ou *En attendant Godot* (1952) de Beckett, tout en anticipant *Celles qui attendent* (2010) de Fatou Diome…

BIBLIOGRAPHIE

Balogun, Françoise, « Visages de femmes dans le cinéma africain », *Présence africaine*, nº 153, p. 141-150.

Diabang Brener, Angèle, *Congo, un médecin pour soigner les femmes* (film, 2014).

El Tibi, Zeina, « La place de la femme dans l'islam », *Société, droit et religion*, CNRS Éditions, nº 4, 2014, p. 59-64 : « http://www.cairn.info/revue-societe-droit-et-religion-2014-1-page-59.htm (consulté le 23/11/2020) ».

Folly, Anne-Laure, *Femmes aux yeux ouverts* (film, 1993).

Gardies, André, *Le Récit filmique*, Paris, Hachette, 1993.

Hoffelt, Sophie, « Les femmes réalisatrices en Afrique subsaharienne », *L'Afrique politique : Femmes d'Afrique*, Paris, Karthala, 1998, p. 21-44.

Jong Choy, Hyun, *Les Origines et prémices du personnage documentaire. La Liminalité du personnage documentaire 1*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2017.

Lewat, Osvalde, *Une affaire de nègres* (film, 2008).

Meunier, Jean-Pierre, Peraya, Daniel, *Introduction aux théories de l'information et de la communication*, Bruxelles, de Boeck, 2010.

Ndiaye, Katy Lena, *En attendant les hommes* (film, 2007).

Odin, Roger, « La question du public. Approche sémio-pragmatique », *Réseaux : Cinéma et réception*, vol. 18, nº 99, 2000, p. 49-72 : « https://www.persee.fr/doc/reso_0751-7971_2000_num_18_99_2195 (consulté le 23/11/2020) ».

Oswald, Ducrot, « Analyses pragmatiques », *Communications : Les Actes du discours*, dir. Anne-Marie Diller, nº 32, 1980, p. 11-60 : « https://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1980_num_32_1_1481 (consulté le 28/11/2020) ».

Ponet, Blandine, Morlhon, Laurent, Goze, Tudi, « Enfermer, être enfermé, s'enfermer », *Empan*, nº 114, 2019/2 : « https://www.cairn.info/revue-empan-2019-2-page-9.htm (consulté le 23/11/2020) ».

Quiros, Carlota Tarin et als., « Les femmes à l'ère du numérique », Commission européenne DG Communications, Content and Technology, Iclaves, 2018 : « https://docs.euromedwomen.foundation/files/ermwf-documents/7745_4.78.lesfemmesal'erenumerique.pdf (consulté le 25/11/2020) ».

Tcheuyap, Alexie, « Cinéma documentaire et expériences féminines en Afrique francophone », *French Forum*, vol. 35, nº 2/3, 2010, p. 57-77 : « www.jstor.org/stable/41306662 (consulté le 25/11/2020) ».

Winkin, Yves, *Anthropologie de la communication. De la théorie au terrain*, Paris, Seuil, 2001 [1996].

BAYA MAHIEDDINE, CHAÏBIA TALAL ET SEYNI AWA CAMARA

L'émancipation du corps et de l'esprit

Créatrices africaines hors du commun, Baya Mahieddine, Chaïbia Talal et Seyni Awa Camara se lancent toutes les trois dans la création artistique de manière autodidacte, couchant spontanément sur le papier ou modelant dans l'argile des figures inspirées de rêves, de fantasmes ou d'une révélation divine. Chacune d'elles, à sa façon, invente un univers personnel et inédit, adoptant des perspectives innovatrices[1].

Dans les compositions riches et animées de l'Algérienne Baya Mahieddine (1931-1998), personnages féminins et oiseaux se déploient au sein d'une végétation luxuriante ou dans des scènes de la vie quotidienne[2]. Alors qu'elle est âgée de seize ans seulement, la créatrice montre déjà une hardiesse qui rend sa démarche picturale singulière. Elle se plaît tout d'abord à faire contraster de grands aplats de couleurs très vives avec des courbes particulièrement sinueuses et ondoyantes. La femme – son sujet de prédilection – y joue un rôle fondamental. Elle est parée de vêtements amples et d'une chevelure abondante ou de coiffes sophistiquées, alors que d'autres parties du personnage, comme le visage, font l'objet d'un traitement dépouillé voire elliptique. Baya Mahieddine conjugue des éléments détaillés et d'autres qui sont épurés, parfois lacunaires, faisant alterner complexité et sobriété dans ses représentations.

De surcroît, un jeu de ressemblances entre des éléments naturels (arbres, végétaux, fleurs) ou des oiseaux et certains motifs décoratifs imprimés sur

---

1 À l'occasion de cet article, je tiens à remercier de leur attention Julia Ben Abdallah, Anne-Lise Delacrétaz, Christine Le Quellec Cottier, Djaouad Souyad, Razik Souyad et Roland Tillmanns.

2 Les premières œuvres de Baya Mahieddine (née Haddad) conservées datent de 1946. Sa production se divise en deux périodes : la première (1946-1953), particulièrement inventive et tonique, et la deuxième (des années 1960 à la fin de sa vie) qui commence après son mariage (1953) et la naissance de ses six enfants, plus calme et davantage reliée à l'art populaire traditionnel.

des vêtements apparaît dans plusieurs peintures. La jeune femme déplace ainsi les frontières entre le fond, la forme et le graphisme, en interroge les différences, osant de ce fait instaurer une ambiguïté troublante. Coup sur coup, les effets d'optique redoublent et s'intensifient. Les repères visuels habituels du spectateur sont ébranlés et son appréhension du sujet et de l'espace est déstabilisée. Plusieurs critiques et artistes, dont André Breton, ont souvent souligné la pureté, l'innocence et la naïveté de Baya Mahieddine, y compris la simplicité enfantine de ses gouaches. Femme « fragile et transparente » (Peyrissac, 1998, p. 17) ou « fille secrète et cachée de Schéhérazade » (Bernard – citant J. Pélégri –, 2003, p. 5) : le regard porté sur sa personne autant que sur son œuvre se révèle souvent réducteur et paternaliste[3]. En vérité, loin de se conformer à la tradition et à ses conventions, l'artiste invente non seulement un univers onirique mais elle imagine, dans un esprit vif et jubilatoire, un mode d'expression où la figuration est spontanément renouvelée.

Le désir de création de Baya Mahieddine et la réalisation d'un grand corpus de peintures et de sculptures constituent vraisemblablement une revanche symbolique sur son existence. Originaire de Fort-de-l'Eau, un petit village d'une région très modeste de Kabylie, elle est orpheline de père et de mère dès son plus jeune âge. Envoyée chez sa grand-mère, elle continue de mener une vie misérable avant d'être recueillie vers 1943 par Marguerite Caminat, une Française qui vit à Alger et devient sa protectrice. Grâce aux créations qu'elle réalise de façon prolifique, elle se relève sans doute d'une enfance et d'une adolescence douloureuses, jalonnées par le deuil de ses parents, par l'indigence ainsi que par l'exode rural auquel elle a été confrontée très jeune.

L'ensemble de son œuvre peut également se lire selon un autre point de vue. La figure féminine qu'elle représente de manière récurrente a été souvent vue comme l'image idéalisée de sa mère, décédée prématurément. Cette interprétation, revendiquée par l'artiste elle-même, est certes plausible mais s'avère partielle et réductrice. Le corps féminin qu'elle représente avec ingéniosité prend de l'ampleur, se déploie et se déhanche dans un mouvement dansant, s'offrant entre vibration et ondoiement : sa

3 André Breton découvre l'œuvre de Baya Mahieddine et apporte son soutien à l'organisation de sa première exposition à la galerie Aimé Maeght à Paris. À cette occasion, il publie un texte intitulé « Baya » dans la revue de la galerie, *Derrière le miroir* (n° 6), où il observe, avec une admiration teintée de stéréotypes, que « dans son attirail de merveilles les philtres et les sorts secrètement le disputent aux extraits de parfums des *Mille et une Nuits* ». Voir « Baya » [1947], *Baya*, Paris, Galerie Maeght, 1998, p. 11.

démarche ouvre sur une dimension plus large. La jeune créatrice célèbre la femme et sa sensualité, concevant un système de représentation personnel et audacieux qui donne naissance à une œuvre à part entière.

Plus encore que les peintures de l'artiste algérienne, celles de Chaïbia Talal (1929-2004) sont d'une densité particulière. L'animation qui règne à l'intérieur des compositions parvient souvent à son comble, provoquant une saturation de la surface d'expression pleinement affirmée. La feuille de papier ou la toile suscitent une attraction telle chez l'artiste marocaine qu'elle semble les envisager comme une constante invitation à la création, opulente et généreuse, où presque aucune zone de réserve ne peut être consentie.

Comme dans l'œuvre de Baya Mahieddine, de grands aplats de teintes éclatantes tranchent avec une courbe sinueuse, accentuée ici par un large cerne noir qui délimite les formes avec assurance. Des figures humaines, omniprésentes dans sa production, seules les têtes surgissent distinctement, alors que la morphologie des corps est suggérée librement dans un enchevêtrement turbulent et inventif d'éléments colorés juxtaposés. L'expression confine à l'abstraction, quand elle ne s'y déploie pas magistralement. La créatrice privilégie ainsi un geste ample et aventureux, n'hésitant pas, elle non plus, à déstabiliser notre regard et à faire chanceler nos repères habituels.

À l'instar de sa contemporaine algérienne, Chaïbia Talal répond à travers ses peintures à un passé marqué par les deuils et les épreuves. Née dans la commune rurale de Chtouka, près de Casablanca, non scolarisée, elle reste analphabète. À l'âge de treize ans, la jeune fille devient la septième épouse d'un homme plus âgé dont elle a un fils deux ans plus tard ; elle élève seule son enfant après la mort prématurée de son mari. C'est à la suite d'un songe qu'elle se lance spontanément dans la peinture :

> J'ai fait le rêve, là, dans la petite chambre à côté qui donne sur le jardin. J'étais chez moi, le ciel était bleu, bardé d'étendards qui claquaient au vent, comme s'il y avait une tempête. De la chambre où j'étais jusqu'à la porte, à travers tout le jardin, il y avait des cierges allumés. La porte s'est ouverte. Des hommes en blanc sont entrés, ils m'ont apporté des pinceaux et de la toile. Il y avait des jeunes et des vieillards avec de longues barbes. Ils m'ont dit : « Ceci est dorénavant ton gagne-pain » [...]. Le lendemain, je racontais le rêve à ma sœur. Il fallait réaliser le rêve. Le surlendemain, j'ai été à la médina, j'ai acheté la peinture, tu sais, la peinture qu'on utilise pour les portes, ce n'était pas important. L'important c'était de créer, de commencer, de réaliser, [...] témoigne-t-elle[4]. (Hosni, 1990, p. 31)

4 Chaïbia Talal aurait réalisé ses premières peintures au tout début des années 1960 et a poursuivi son œuvre pendant près de quarante ans.



FIG. 1 – Baya Mahieddine, *Sans titre*, 1950, mine de plomb et gouache sur papier, 107 x 75 cm. © M. Bencherchali (D.R.).
Collection de l'Art Brut, Lausanne.



FIG. 2 – Baya Mahieddine, *Sans titre*, ca 1947, mine de plomb et gouache sur papier, 65 x 50,2 cm. © M. Bencherchali (D.R.).
Crédit photographique : Collection de l'Art Brut, Lausanne.



FIG. 3 – Chaïbia Talal, *Femme d'aujourd'hui*, 1975,
Centre national des arts plastiques © (D.R.) – CNAP.



FIG. 4 – Chaïbia Talal, *Aïchoura*, 1981.
Centre national des arts plastiques © (D.R.) –
CNAP. Crédit photographique : Musée du Quai Branly –
Jacques Chirac, Paris.

Elle affirme aussi dans plusieurs entretiens que sa peinture est un don d'Allah[5]. Son œuvre constitue de fait un écho à sa vie passée et peut être interprétée comme une riposte symbolique à une destinée funeste. Toutefois, une lecture de plus ample envergure doit être envisagée. Si les représentations de scènes populaires et festives sont présentes, avec des personnages du monde rural, tels le pêcheur et le conteur, les figures féminines dominent, que ce soit dans un cortège de jeunes filles, de danseuses et de mariées ou dans de nombreux autoportraits. Chaïbia Talal rend hommage aux femmes de son pays et de sa culture en leur conférant une place d'honneur dans son univers onirique.

Seyni Awa Camara (c. 1939) elle aussi, comme ses deux contemporaines, se distance de la tradition. Très tôt, elle se détache de la création artisanale de la céramique que sa mère, potière, lui a enseignée, et dont les techniques se transmettent de génération en génération dans son village de Casamance. Elle se réclame d'une mystérieuse initiation au travail de l'argile qu'elle et ses deux frères auraient suivie, enfants, auprès de génies de la forêt qui auraient enlevé les triplés. Quant à son inspiration, elle dit la puiser dans des rêves éveillés nocturnes durant lesquels Dieu la guide en lui enjoignant de créer ses sculptures[6].

Si la créatrice sénégalaise façonne des animaux, donnant forme à un bestiaire composé de singes, de tortues et de cochons notamment, c'est toutefois la figure humaine qu'elle privilégie. Elle conçoit plus précisément une créature oblongue à une ou parfois deux têtes, au visage scarifié, et dotée la plupart du temps de deux seins nus. De part et d'autre de son long corps élancé, atteignant parfois près de deux mètres, s'accrochent une série d'étranges petits personnages semblables se superposant les uns au-dessus des autres, dont on perçoit principalement les têtes ainsi que les bras et les mains qui s'agrippent vigoureusement.

---

5 Voir : *Chaïbia Talal*, documentaire (en arabe), Al Jazeera Documentary : « https://www.youtube.com/watch?v=vvI2ko6mFQU (consulté le 07/01/2021) ».

6 Voir le témoignage de l'écrivaine Anne Piette dans le film *Seyni Camara. Le Ventre de la Terre* d'Anne Bataï, 2009 : « https://vimeo.com/20920556 (consulté le 02/01/2021) ». Voir aussi : Silvia Forni « Narrating the Artist : Seyni Camara and the Multiple Constructions of the Artistic Persona », Joanna Grabski and Carol Magee (dir.), *African Art, Interviews, Narratives : Bodies of Knowledge at Work*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, p. 109-134.

Dans ses sculptures, qualifiées d'« excentricités » par l'artiste contemporaine Louise Bourgeois (1996, p. 54), la métaphore de la maternité est présente et particulièrement éloquente. Des éléments autobiographiques jouent probablement un rôle important, comme la mise au monde par sa mère de triplés, survenue à trois reprises. À l'inverse, elle-même, mariée à l'âge de quinze ans, n'a pas mené à terme quatre grossesses pour cause de maladie, ce qui lui a valu d'être renvoyée au domicile familial. Son propre désir d'enfant, resté inassouvi, n'est sûrement pas étranger à cette iconographie où se déploie une progéniture débordante[7]. Ces interprétations sont pourtant réductrices tant l'artiste outrepasse incontestablement son histoire intime, traite d'une interrogation humaine et existentielle, tout en concevant un mode d'expression d'une verve et d'une originalité remarquables.

Baya Mahieddine, Chaïbia Talal et Seyni Awa Camara donnent libre cours à leur imagination et trouvent chacune au fond d'elle des capacités créatives fécondes, assumant de se désolidariser des traditions. Le rêve prémonitoire ou l'injonction divine, à la source des œuvres de Talal et de Camara, ont peut-être fonctionné comme des autorisations bienvenues permettant l'accès à la création artistique, peu ou difficilement accordé aux femmes. Elles seraient ainsi disculpées, peut-être volontairement, de leur entrée dans cette voie créative, majoritairement réservée aux hommes.

Omniprésent dans leurs productions, le corps féminin est l'objet de toute leur attention : qu'il soit charnel ou abstrait, il est à chaque fois métamorphosé, fantasmé, réinventé avec jouissance, imposant sa vie propre. Dans le contexte social et culturel de la moitié du XX^e^ siècle, où ces œuvres émergent, marqué par un patriarcat oppressif et coercitif, il importe de souligner leur dimension transgressive et émancipatrice[8].

---

7 Voir les propos rapportés par la réalisatrice Sabrina Daniel-Calonne, « Seyni Awa Camara, la "potière de Casamance" », *Jeune Afrique*, 23 juin 2017 : « https://www.jeuneafrique.com/mag/448616/culture/arts-plastiques-seyni-awa-camara-potiere-de-casamance/ (consulté le 02/01/2021) ».

8 La philosophe Nelly Noury développe dans sa thèse de doctorat la part de transgression que manifeste Chaïbia Talal dans son œuvre et combien l'abstraction lui permet « de prendre sa revanche sur les interdictions imposées à son corps de femme […], et de célébrer de façon plus générale l'envol de la femme ». Voir : Nelly Noury, *L'Esthétique de la traversée : Chaïbia Talal, Maïssa Bey et Assia Djebar*, PhD dissertation, Rice University, 2013, p. 47 : « https://scholarship.rice.edu/handle/1911/77388 (consulté le 04/01/2021) ».

Grâce à l'art et au corps, ces créatrices transcendent l'environnement hostile qui leur est commun, et affirment avec détermination une forte indépendance d'esprit. Elles confirment ainsi leur identité de femme et d'artiste.

Lucienne Peiry
Notesartbrut.ch

BIBLIOGRAPHIE

Bataï, Anne, *Seyni Camara. Le Ventre de la Terre* (film), 2009 : « https://vimeo.com/20920556 (consulté le 02/01/2021) ».

Bernard, Michel-Georges, Charles-Roux Edmonde, *Baya*, catalogue d'exposition, Musée Réattu (5 avril – 22 juin 2003), Arles, 2003.

Bourgeois, Louise, « Seni Awa Camara », *Contemporary Art of Africa*, dir. André Magnin and Jacques Soulillou, London, Thames and Hudson, 1996, p. 54.

Daniel-Calonne, Sabrina, « Seyni Awa Camara, la "potière de Casamance" », *Jeune Afrique*, 23 juin 2017 : « https://www.jeuneafrique.com/mag/448616/culture/arts-plastiques-seyni-awa-camara-potiere-de-casamance/ (consulté le 02/01/2021) ».

Forni, Silvia, « Narrating the Artist : Seyni Camara and the Multiple Constructions of the Artistic Persona », *African Art, Interviews, Narratives : Bodies of Knowledge at Work*, Bloomington, Indiana University Press, 2013, p. 109-134.

Hosni, Noha, *Trois femmes peintres : Baya, Chaïbia, Fahrelnissa*, catalogue d'exposition, Institut du monde arabe (6 juin – 26 août 1990), Paris, 1990.

Noury, Nelly, *L'Esthétique de la traversée : Chaïbia Talal, Maïssa Bey et Assia Djebar*, PhD dissertation, Rice University, 2013 : « https://scholarship.rice.edu/handle/1911/77388 (consulté le 04/01/2021) ».

Peiry, Lucienne, Roulin, Geneviève, Thévoz, Michel, *Neuve Invention*, Lausanne, Collection de l'Art Brut, 1988.

Peyrissac, Jean, Breton, André, Maubert, Franck, *Baya*, Paris, Galerie Maeght, coll. « Carnets de voyage », 1998.

Pictura Mag, *Chaïbia Talal* (film), Al Jazeera Documentary, 2015 : « https://www.youtube.com/watch?v=vvI2ko6mFQU (consulté le 07/01/2021) ».

Senghor, Fatou Kandé, *Giving Birth* (film), Waru Studio, 2015.

Thévoz, Michel, *Collection de l'Art Brut Lausanne*, Zurich/Lausanne, ISEA/Collection de l'Art Brut, coll. « Musées suisses », 2001.



Fig. 1 – Seni Awa Camara, *Sans titre*, 2006 :
Terre cuite 53.74 x 14.76 x 10.83 cm). © Seni Awa Camara,
courtesy The Jean Pigozzi Collection of African Art.

QUATRIÈME PARTIE

POUVOIR DE RÉSISTER

RAPPORTS DE FORCES

LES FEMMES MONUMENTALES D'YVONNE VERA

Proposition de lecture écopoétique

Le texte de présentation de la traduction française des *Vierges de pierre*, le quatrième roman de l'écrivaine zimbabwéenne Yvonne Vera, suggère une lecture écopoétique qui nous servira de point de départ : « Yvonne Vera immerge les atrocités de la guerre dans son approche sensuelle de l'environnement, la terre, la montagne, la rivière, la végétation, leur conférant ainsi une force terrible[1] ». L'extrême violence qui est au cœur de ce roman est d'autant plus insoutenable à lire qu'elle se diffuse dans la trame descriptive elle-même. D'atroces scènes d'assassinats, de viols, d'incestes, d'auto-avortements ou de suicides affleurent dans toute l'œuvre romanesque d'Yvonne Vera sans introduire de nette rupture narrative, comme si elles faisaient pleinement partie d'un tableau général dont elles sont solidaires.

Il ne convient pour autant pas de dire que ces violences n'appartiennent à aucun récit. L'Histoire de la Rhodésie et du Zimbabwe passe par les corps violentés des personnages féminins. Les dates et les lieux sont parties prenantes des violences exercées sur les femmes : la révolte anti-coloniale de 1896-1897 (première *Chimuranga*) dans *Nehanda*[2] ; 1946, au cœur de l'occupation coloniale à Makokoba township dans *Papillon brûle*[3] ; 1977 au pic de la guerre d'indépendance (seconde *Chimuranga*) dans *Une femme sans nom*[4] ; entre 1981 et 1986, au cours des massacres

1 Yvonne Vera, *Les Vierges de pierre*, trad. de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2003 [2002], quatrième de couverture.

2 Yvonne Vera, *Nehanda*, Toronto, TSAR, 1994 [1993]. *Chimuranga* désigne la guerre de résistance shona à la colonisation à la fin du XIX^e^ siècle.

3 Yvonne Vera, *Papillon brûle*, trad. de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2002 [1998].

4 Yvonne Vera, *Une femme sans nom* suivi de *Sous la langue*, trad. de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2006 [1994 pour *Without a Name* et 1996 pour *Under the Tongue*].

Gukurahundi[5] qui ont immédiatement suivi l'indépendance du Zimbabwe, pour *Les Vierges de pierre*. L'hypothèse que nous voudrions suivre est que le corps des femmes est l'opérateur de cette jonction entre les violences historiques et ses répercussions écopoétiques.

Le corps des femmes est toujours « situé » chez Yvonne Vera, il est pris dans des lieux hantés par une violence latente, et lorsque celle-ci se manifeste explicitement c'est dans une continuité descriptive qui entretient avec les événements historiques des rapports complexes. Ce lien entre les corps féminins et les lieux permet une transmutation de la violence que l'écriture de Simone Vera met au service d'une puissance féminine irrépressible. La violence qui s'exerce sur ces femmes ne les transforme pour autant pas en victimes. Yvonne Vera n'écrit pas pour classer les bourreaux et les victimes, elle consacre son art à dire l'expérience de femmes qu'aucune violence ne saurait réduire au silence ou à l'impuissance. Une telle approche écoféministe de cette œuvre romanesque devrait nous permettre de situer cette violence, de trouver le lieu à partir duquel une contre-offensive poétique pourra être menée.

L'ATTACHEMENT AUX LIEUX TRAUMATIQUES

Dans *Une femme sans nom*, le deuxième roman d'Yvonne Vera, Mazvita cherche à échapper au lieu où elle a été violée par un soldat pendant la seconde *Chimuranga*. Le lien qu'elle établit entre le violeur et le lieu est tellement fort qu'elle éprouve la sensation que la terre s'est immiscée dans son corps à l'occasion de ce viol :

> Mazvita sentit la respiration avide de l'homme au-dessus d'elle. Elle détesta cette respiration, détesta encore plus l'avidité dans la respiration. Par-dessus tout, elle détesta le sol qui meurtrissait son dos tandis que l'homme se mouvait impatiemment au-dessus d'elle, en elle, au-delà d'elle. Mazvita chercha le vide dans son corps. Plus tard, elle n'associa pas ce vide à l'homme parce qu'elle ne pensait pas à lui depuis l'intérieur mais depuis l'extérieur. Il n'avait jamais été à l'intérieur. Elle ne l'associait qu'au sol. C'est le sol qui

5 Massacres de civils Ndebele dans le Matabeleland et le Midland par l'armée du Zimbabwe entre 1983 et 1987.

> était monté vers elle. Il était issu de la terre. Elle le vit monter de la terre, du brouillard, de la rivière. C'est à partir du sol que l'homme avait pu se développer dans son corps.
>
> Mazvita recueillit dans son corps le silence de la terre. (*Une femme sans nom*, p. 56)

Dans un entretien avec Ranka Primorac datant de 2004, Yvonne Vera évoque les rapports compliqués que les femmes ont avec la terre, sur laquelle elles doivent vivre, mais qu'elles ne peuvent habiter : « *The connection to the land for the women is that of the disturbance. Something negative.* » (Cousin et als., 2012, p. 379) Loin d'incarner une proximité mythique avec la mère nature, elles sont posées sur le sol, en contact direct avec celui-ci, mais dans une grande vulnérabilité. À l'image de leur propre corps, les précaires maisons qu'elles occupent sont toujours susceptibles d'être pénétrées par des corps hostiles. La nature, ou la terre, est une force pénétrante. Voilà pourquoi l'inflation descriptive dans les romans d'Yvonne Vera n'est jamais aussi forte que lorsqu'il s'agit de rendre compte de scènes traumatiques.

L'intensité traumatique des lieux naît de la façon dont la violence du monde extérieur vient brutalement pénétrer l'intimité du corps. L'insoutenable scène du seizième chapitre de *Papillon brûle*, consacrée à l'avortement que Phephelaphi s'inflige elle-même à l'aide d'une « épin[e] robust[e] à l'écorce sèche et friable, et de longs doigts fins, fermes, d'un brun de verre fumé » (p. 160), est perçue à la fois de façon chirurgicale au plus près du corps et soudain de loin, dans une prise de champ vertigineuse :

> Enfoncer. Elle l'a enfoncée. Aiguë et perçante. Aucune crainte. Aucune émotion. Cela doit être. Une poche d'eau, y entrer, en sortir. Elle reçoit ce mouvement lentement comme s'il allait procurer une délivrance extatique. Sa main est ferme à l'intérieur de son corps. Sa main à elle introduisant une atteinte irréversible. Son bras droit est soutenu par la face interne de sa cuisse prudemment soulevée du sol. Au poignet, sa main est tournée à angle droit, comme cassée. Sa main bouge et frappe en gestes rapides. Elle garde la tête par terre, loin de ses cuisses. Sa jambe gauche est baissée et étendue. Sa main glisse le long de la cuisse gauche. Phephelaphi est tendue à l'extrême. Ses doigts tiennent bon à chaque percée frénétique. Le pays est calme. Vue de loin, elle n'est qu'un point sur la terre. (*Papillon brûle*, p. 161)

L'éloignement soudain du point de perspective, à la fin de la citation, ne met pas à distance la violence de la scène mais au contraire

en concentre l'intensité. Ce « point sur la terre » tire son intensité de la description qui précède. Le mouvement d'éloignement du point de vue est un continuum qui ne dilue pas la violence, mais au contraire la contracte. La seconde partie du chapitre raconte les efforts vains de Phephelaphi pour enterrer le fœtus. La couche de terre aride et granuleuse n'est pas suffisamment épaisse, les doigts de Phephelaphi se heurtent au bouclier rocheux qui affleure : « Le sol est de roc et résiste à chacune de ses tentatives de l'ouvrir avec ses mains désespérées » (*ibid.*, p. 172). Il lui faudra donc laisser sur place un « monticule élevé » (*ibid.*, p. 176), qui marque le lieu de sa douleur et qui sera rapidement dispersé par le vent. À propos de *Papillon Brûle*, Yvonne Vera déclare à Ranka Primorac : « [...] *I wanted to incorporate into the body of the story the land itself. Elements of it.* » (Vera, 2004, p. 161) On ne saurait exprimer plus clairement, à la lumière de cette scène d'auto-avortement, la violence impliquée par ce rapport à la terre.

Le lien entre les violeurs et le sol est clairement explicité dans les chapitres consacrés à Sibaso, le maquisard violeur et criminel de *Vierges de pierre.* La voix de Sibaso s'est immiscée dans le corps de Nonceba, sa victime, et se déploie dans plusieurs chapitres du roman. Elle dit la proximité intime avec les éléments rocheux, aqueux, végétaux qui font le quotidien de la survie dans le maquis. C'est dans le sanctuaire de Mbelele, une inaccessible anfractuosité rocheuse au cœur des collines de Gulati, que les maquisards se cachent, renouvelant ainsi l'acte ancestral de ceux qui sont venus se réfugier là et ont laissé des fresques sur la roche :

> C'est vrai : tout pourrit à Gulati sauf les rochers. Sur les rochers, l'histoire suit son cours, on ne peut la faire pencher ni en avant ni en arrière. Ce n'est pas un refrain. L'histoire se confond avec le chaos des collines, mais ne disparaît pas. À Gulati, je fais des voyages de quatre cents ans, puis de mille ans, puis encore de vingt. Les rochers se fendent largement, le temps se déplace et j'avoue figurer parmi les voyageurs qui volent un abri aux morts. (*Vierges de pierre*, p. 136-137)

À travers l'horreur de l'acte perpétré, se lit la reconduction de quelque chose de beaucoup plus vaste, qui implique à la fois l'environnement géographique et l'Histoire, dans sa longue durée. Les criminels disparaissent aussitôt des récits d'Yvonne Vera, comme s'ils se dissolvaient dans le sol une fois l'acte perpétré. Voilà pourquoi les lieux prennent tant d'importance : ce sont eux qui violent et qui tuent.

On peut reprendre à Émilie Hache la définition qu'elle propose du verbe (jusqu'ici non traduit en français) *reclaim*, pour comprendre la façon dont les personnages restent noués au lieu traumatique : « Si l'on devait choisir un geste, un mot capable d'attraper et nommer ce que font les écoféministes, ce serait *reclaim*, un terme que les écoféministes empruntent au vocabulaire écologique. Il signifie tout à la fois réhabiliter et se rapproprier quelque chose de détruit, de dévalorisé, et le modifier comme être modifié par cette réappropriation » (Hache, 2016, p. 23). Cette revendication du lieu traumatique est explicite dans un dialogue des *Vierges de pierre*, entre Nonceba et Cephas Dube, venu de Bulawayo pour l'emmener loin de la violence qui ravage les campagnes :

> « Après ce qui s'est passé ici, vous devriez avoir peur. Il serait sage d'avoir peur », répète-t-il avec insistance.
>
> *Ici*, dit-il ? *Ici*. Sait-il exactement sur quelle parcelle de terrain elle, Nonceba, a enduré son malheur ? Sait-il où Thenjiwe est morte ? À quel endroit précis elle a été tuée ? *Ici*, dit-il, comme s'il savait exactement ce qui s'est passé ici. Il ne sait rien de cet ici. La sensation de cet ici. Ce que l'on en voit. L'instant si saturé d'ici. […]
>
> « J'habite ici[6]. Mes blessures sont là. Je n'ai pas peur. » (*Vierges de pierre*, p. 197)

S'il y a un attachement au sol chez Yvonne Vera, celui-ci est étroitement lié à une expérience du trauma. L'intensité de la douleur, à la fois morale et physique, est portée par des lieux qui n'inscrivent pas une mémoire, mais viennent saturer le présent. Les lieux traumatiques exercent une attraction irrépressible, qui est un des ressorts narratifs de l'écriture romanesque d'Yvonne Vera.

Le lien étroit que les femmes entretiennent avec les lieux est pleinement posé au quatrième chapitre des *Vierges de pierre*, consacré au moment de la proclamation d'indépendance totale du Zimbabwe, en 1980. Les femmes accueillent en tant que mères, épouses ou amantes les hommes qui reviennent du maquis, avec l'autorité que leur ont donné des années de solitude. Elles comprennent rapidement que le trauma de ces hommes doit être situé :

---

6 Le texte en anglais est « *I live here* », qui aurait pu être traduit par « Je vis ici » pour rendre compte du rapport complexe que les femmes entretiennent avec la terre, et qui rend difficile toute forme d'« habitation », comme en témoigne l'analyse de James Graham dans « "A Country with Land and no Habitat" : Women, Violent Accumulation and Negative-Value in Yvonne Vera's *The Stone Virgins* », *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 53, nº 3, 2017, p. 355-366.

> C'est seulement pendant son sommeil, quand ses bras battent l'air, quand sa voix est plus sombre que la nuit et illuminée d'étoiles, que la femme se réveille et *le situe*[7]. Elle sait que son voyage avec cet homme est long et agité et qu'elle ne peut continuer à le laisser chaque nuit en proie à ses rêves. Elle est effrayée, stimulée, perdue. Cet homme dort mais il a les yeux grands ouverts. Au matin, ce n'est pas lui qu'elle regarde, mais les collines de Gulati. (*Vierges de pierre*, p. 76)

Cette aptitude féminine à situer le trauma explique que les femmes qui ont combattu dans le maquis ne semblent pas manifester les mêmes symptômes post-traumatiques que leurs camarades masculins. Les guerrières qui passent le temps sur la véranda du magasin d'alimentation de la gare routière de Kezi, le jour de l'indépendance du Zimbabwe, semblent inaccessibles aux hommes parce qu'elles apportent avec elles des lieux inaccessibles :

> Vivantes maintenant, elles regardent par-dessus leur épaule comme si elles étaient invisibles, s'intéressant aux choses lointaines, […] les choses secrètes que seul leur esprit a connues, vivantes ici maintenant, sur cette véranda, aujourd'hui, l'air terrifiant et calme, comme si elles venaient juste de s'absenter dans un endroit agréable, à cueillir des fleurs sauvages dans un doux creux de la terre. Non, leurs doigts ne sont pas conçus pour des gestes délicats de ce genre : elles sont simplement parties quelque part la veille. Un endroit d'une obscurité telle que, lorsqu'elles reviennent, comme c'est le cas, elles apportent cet endroit obscur dans leurs yeux. Elles sont si impénétrables que les hommes de Bulawayo peuvent seulement attendre qu'elles parlent en premier, mais ils rencontrent un silence de mort. (*Vierges de pierre*, p. 82)

Ces femmes sont « impénétrables » parce que *situées* dans des lieux obscurs dont elles tirent leur puissance. Ces maquisardes sont des femmes puissantes, que les hommes ne savent comment aborder, tant ils sont habitués à entrer en contact par voie de pénétration. Les guerrières d'Yvonne Vera, qui « apportent cet endroit obscur dans leurs yeux », sont devenues inviolables.

---

7 Nous soulignons. Dans le texte anglais : « *It is only when he sleeps, his arm flailing about, his voice darker than night and lit with stars, that the woman awakes and* pins him down. » (*The Stone Virgins*, New York, Farar, 2002, p. 55)

L'ILLUSION URBAINE D'UNE ESQUIVE SPATIALE

Une telle prise en charge de l'intensité des lieux traumatiques n'est cependant pas toujours soutenable et il y a une issue pour celles qui veulent échapper à la violence pénétrante du sol. Harare (ex-Salisbury) et Bulawayo, les deux grandes villes rivales du Zimbabwe semblent offrir des échappatoires. C'est à Harare[8] que Mazvita, l'héroïne d'*Une femme sans nom*, cherche à se déconnecter du viol et à se sentir « protégée des collines et de la terre » (*Une femme sans nom*, p. 90). Yvonne Vera retrouve ici des motifs urbains bien connus qui associent la ville à l'anonymat et à l'oubli du passé : « ces silhouettes ne présentaient ni nom, ni mémoire » pour les relier à un type d'agencement spatial particulier qui esquive les lieux (*ibid.*, p. 124).

La ville est décrite comme un espace discontinu où chaque habitant est ceinturé de vide. Pour cette raison, elle est une issue positive pour le corps blessé des femmes. L'architecture urbaine de la ville de Bulawayo est propice aux jeux d'esquive :

> La ville gravite autour d'arêtes aiguës, les rues se coupent à angle droit. À midi, les ombres sont nettes et étirées. Les rues sont larges, plus larges aux carrefours. Dans cette ville, le contour d'un bâtiment est un profil, un angle… *ekoneni*. Le mot est prononcé les lèvres pincées, l'esprit lyrique, les bras vibrent, la mémoire mendie du temps. *Ekoneni*, disent-ils, mendiant de la tranquillité, de la compréhension.
>
> L'angle d'un bâtiment se tâte avec les doigts : du ciment grossier, ébréché. Vous vous approchez du coin, vous le contournez. Ce mouvement définit le corps, l'informe d'une façon brusque et miraculeuse. Il pourrait y avoir n'importe quoi après le coin. Un tournant, et une lumière nouvelle vous éclaire, rien n'est obscurci. Vous êtes aussi grand que ces immeubles qui jaillissent du sol. (*Vierges de pierre*, p. 20)

Les corps circulent dans la ville et en suivent les artères. *Makokoba Township* à Bulawayo où se déroule l'intrigue de *Papillon brûle* est traversé par une longue rue, Sidojiwe R2, qui « offre à vif toutes sortes

8 L'intrigue se déroule en 1977, cinq ans avant que Salisbury soit nommée Harare. C'est pourtant bien sous le nom de Harare que la ville est mentionnée dans ce roman paru en 1994.

de blessures » et sert d'axe au roman (*Papillon brûle*, p. 11). En 1946, date à laquelle se passe l'intrigue de ce roman, les Noirs doivent vivre dans les interstices, leur présence est indispensable au bon fonctionnement de la ville, mais ils doivent rester invisibles : « Le principe, c'est de vivre dans les fissures, ni remarqués, ni remarquables, rendant tous les services mais pourvus de la capacité de disparaître aussitôt la tâche accomplie. » (*Papillon brûle*, p. 11-12) Aucun véritable lieu ne parvient à exister dans le township, pas même la petite pièce où Fumbatha, un homme d'âge mur, propose d'accueillir la jeune Phephelaphi pour lui offrir un avenir :

> Une pièce. Des murs tout en brique. De l'amiante et du ciment.
>
> Phephelaphi et Fumbatha avaient un lit mais il grinçait, fléchissait au milieu et s'affaissait jusqu'au sol. Un poêle à pétrole. Un fil de fer tendu en diagonale à travers la pièce au-dessus du lit [...] où ils mettaient leurs vêtements qu'ils laissaient pendre pour cloisonner la pièce. Le lit était partagé en deux, la moitié supérieure d'un bord, l'inférieure de l'autre. [...] Deux valises rangées de ce côté, près de la petite fenêtre carrée donnant sur Sidojiwe E2. Puis l'entrée.
>
> Quand la porte s'ouvrait, elle heurtait le cadre métallique du lit. Si le lit était poussé plus loin dans la pièce, la porte battait et tapait sur les valises usées, dont les couvercles sont cassés sur les bords mais restent attachées du côté où la serrure les retient fermement. (*Papillon brûle*, p. 67-68)

La chambre du couple ne peut faire lieu. Les cloisons sont trop fines pour leur laisser une intimité. L'espace, aussi petit soit-il, est fonctionnellement articulé. Aucun recueillement n'est possible dans une ville tout entière striée de la sorte. Les palissades et les haies fragmentent une urbanité qui n'a pas de véritable centre de gravité.

En ville, les événements traumatiques se situent sur des seuils, dans des embrasures de portes, à des moments discrets d'articulation du récit. Du meurtre de sa mère par un policier, Phephelaphi ne retient que la chute de son bras dans l'embrasure de la porte alors qu'elle est assassinée sur le seuil de la porte de la petite pièce où elle élevait sa fille :

> Elle avait vu sa mère debout, le bras appuyé de l'autre côté de l'embrasure. Un écran plus obscur masquant l'obscurité extérieure. Sa mère s'était tenue longtemps ainsi, parlant en murmures à quelqu'un de l'autre côté. Elle ne voyait pas qui c'était, alors elle avait observé sa mère, grande ombre droite, [...] la tête touchant le haut du chambranle. Puis elle avait vu le bras tomber lentement. Elle pensait que sa mère allait se retourner et mouvoir la porte, pour la fermer.

> Au lieu de quoi la chute du bras fut suivie par le corps tout entier. Sa mère avait heurté le côté de la porte. C'est le bruit du bois fragile se fendant sous l'impact du corps, suivi de celui des gonds cédant, qu'elle avait entendu avant de se lever du plancher d'où elle regardait le bras tombant maintenant comme un membre cassé. (*Papillon brûle*, p. 48-49)

Impossible de savoir à quel moment exact l'assassin tire sur la mère de Phephelaphi. La détonation elle-même ne fait pas partie du récit, comme si la petite fille l'avait chassée de sa mémoire. L'événement traumatique urbain est diffracté, il ne saurait trouver son lieu.

En permettant au trauma de se déterritorialiser, la ville, loin d'être un espace refuge, le fait proliférer. Dans une étrange scène du deuxième chapitre d'*Une femme sans nom*, Mazvita ramasse un champignon au cœur de la forêt et ce geste semble annoncer son départ prochain pour Harare et ce qui en résultera :

> Rien n'était aussi agréable qu'arracher ce champignon. Il accepta sa main légère, la suivant dans un lent et long tremblement, la tige montant du sol dans sa paume. Blanc. Le col était lisse, en attente, doux. Elle sentit la douceur s'attarder entre ses doigts, glissante, fragile. La terre se faufila sous ses ongles. C'est après l'avoir tenu dans sa paume qu'elle vit les taches marron à l'intérieur des lamelles, des taches qui se répandirent jusqu'à la surface lisse du champignon, d'un marron tristement inattendu. (*Une femme sans nom*, p. 25)

Cette scène bucolique annonce l'épisode urbain qui fera l'objet du roman. Mazvita découvre en Harare une ville-champignon, où elle cherche à échapper à la terre et au passé. Elle y prend un amant, Joel, un homme insouciant qui la ramène chez lui à bicyclette après l'avoir aperçue dans la rue : « Il était expéditif. C'est ainsi que commença leur vie commune. Il n'y eut pas de discussion, pas d'accord, pas d'offre en due forme. Ils s'étaient simplement rencontrés et étaient restés ensemble. » (*ibid.*, p. 83) C'est sans compter sur le viol antérieur, puisqu'une fois installée en ville Mazvita est rattrapée par une grossesse que Joel n'accepte pas. Les taches se répandent sur la surface lisse de la ville-champignon. Mazvita n'aura d'autre choix que d'étrangler le bébé avant de ramener son corps sur les terres dévastées par la guerre, où le drame s'est noué. Ce terrible roman dénonce l'illusion d'une possibilité d'esquive spatiale. Les coordonnées spatiales des romans d'Yvonne Vera n'obéissent pas à une logique abstraite. L'espace est un

continuum propice à la propagation des expériences, c'est un espace d'intensités connectées. Les violences lointaines, dans le temps comme dans l'espace, gagnent en intensité et en persistance dès lors qu'elles ont été inscrites dans les corps des personnages et l'éloignement du foyer de violence n'est pas une déconnexion.

Entre l'attachement morbide au lieu du trauma et l'esquive impossible dans l'espace urbain, les perspectives ouvertes par Yvonne Vera semblent bien désespérantes. C'est sans compter sur le volontarisme résilient de son écriture. Dans une interview avec Jane Bryce au sujet des *Vierges de pierre*, il est question de l'écriture chorégraphique comme biais artistique pour faire face à l'horreur :

> *The last book I've written is set in the period of the dissident movement after independence (1980-1985). It's a very difficult subject, but I have a scene – a photograph – of a woman being decapitated. It happened – they would cut your lips or your nose – but cutting someone's head off… A man comes into the village and does that : how does he do it ? How do I convey that in a way that interests the reader ?… I don't want to say, ah it's so awkward, ugly ; messy, bloody, I'm not going to write it. No, I have to enable it to be read, when it is encountered, as astounding, beautiful, creative experience. So I have to choreograph it*[9].
>
> « Le dernier livre que j'ai écrit se situe dans la période de dissidence qui a suivi l'Indépendance (1980-1985). C'est un sujet très douloureux, et j'avais l'image – une photographie – d'une femme en train d'être décapitée. Il arrivait qu'ils coupent les lèvres ou le nez – mais couper une tête… Un homme arrive dans le village et fait cela : comment le fait-il ? Comment rendre cela d'une façon qui intéresse lecteur ? … Je ne veux pas dire, ah c'est si déplacé, immonde, sale, sanglant que je ne vais pas le raconter. Non, je devais rendre cela lisible, au moment où cela est arrivé, comme une chose étonnante, belle, une expérience créative. Il fallait donc que j'en fasse une chorégraphie. »

Aussi macabres que soient les violences que les femmes doivent subir, il semble y avoir en elles une part susceptible d'émettre des rais de lumière depuis le cœur même de l'horreur. Dans la scène macabre du meurtre de Thenjiwe, alors que l'assassin semble vouloir esquisser un pas de danse avec le cadavre décapité, celui-ci révèle l'éclat de ses os : « Le corps tombe en avant, il trébuche puis ramène le cadavre

9 Cité par Oliver Nyambi, « Silenced Voices, Resuscitated Memory, and the Problematization of State. Historiography in Yvonne Vera's Novel *The Stone Virgins* », *SAGE Open*, n° 1-9, 2014, p. 3. Nous traduisons.

vers lui ; des éclairs blancs d'os éclatants, clavicule pure, comme un rai de lumière l'os disparaît dans le suintement du sang [...] » (*Vierges de pierre*, p. 101). Les flux de sang couvrent la lumineuse blancheur des os mais ne la réduisent pas. Leur éclat est tapi sous le trauma.

LA CHORÉGRAPHIE DES OSSATURES

Les villes d'Yvonne Vera ne tournent pas le dos à la ruralité, elles servent plutôt de caisse de résonance à ce qui s'y passe de façon muette. D'où la place accordée aux cars, qui établissent la jonction entre les bourgades rurales et les centres urbains[10]. Ces cars rouges qui assurent le lien entre le village et la ville de Harare sont des connecteurs intenses :

> Le car était d'un rouge féroce. La peau se violaçait. Telle était la chaleur ce jour-là. Les visages se bousculaient, se hâtaient, entourant le car d'un chatoiement de voix. Les grandes roues noires étaient jaunes de poussière accumulée. De la boue, percée de cailloux, avait séché dans les larges sculptures des pneus. D'épaisses couches de terre brune couvraient les vitres et le reste de la carrosserie, cependant le car conservait l'éclat du rouge. Voilà quel rouge c'était. Un rouge si étourdissant qu'il était vivant. (*Une femme sans nom*, p. 17)

Notons que si la boue s'incruste dans les sculptures des pneus, si elle couvre les vitres et la carrosserie, elle ne pénètre pas dans le car. Ce détail est important : le car reste rouge vif sous la boue, il est à sa façon impénétrable.

Yvonne Vera excelle à raconter le passage des cars de voyageurs ou les camions de marchandises dans les bourgades du Zimbabwe. Chaque halte est l'occasion d'une mêlée qui révèle l'intensité du lieu. Les arrêts de bus, avec les inévitables magasins qui les jouxtent, sont des lieux très particuliers qui font alterner des moments d'attente et des moments d'effervescence. Le cœur de l'enclave rurale de Kezi est l'arrêt de bus, dont la description

10 Le parcours douloureux de Mazvita est mis en perspective depuis un voyage en car. Mazvita prend ce car pour revenir au village avec le bébé mort attaché dans le dos, et le récit de ce voyage morbide est le fil rouge qui vient ponctuer le roman de chapitre en chapitre, révélant l'impitoyable attraction du lieu traumatique où elle a été initialement violée.

fait l'objet du deuxième chapitre des *Vierges de pierre*. Les enfants qui se regroupent autour des véhicules manifestent l'énergie des lieux :

> Le camion démarre en soulevant un nuage et les gamins lui courent après, sans aucune raison, juste pour montrer qu'ils ne sont ni calmes ni vaincus, ni humbles ni ignorants, non passifs mais pleins d'énergie et de puissance, pas non plus des enfants mais des présences pourvues de voix et de volonté, dotées de jambes capables de les porter là où ils souhaitent aller, douées d'instinct et d'autorité joyeuse, si bien qu'ils courent à très grandes enjambées, dégringolant la pente jusqu'au pont, regardant le camion descendre et remonter plus vite que leurs sens n'en ont le souvenir, puis prendre une vitesse et une turbulence qui les laissent pantois. Et ils agitent le bras. Et restent immobiles. Interloqués. Et ils font tomber leurs casquettes. Et les ramassent dans la poussière. (*Vierges de pierre*, p. 32)

L'énergie et la puissance déployées par les gamins de Kezi est une façon de « faire importer[11] » les lieux. Accompagner les véhicules en partance en courant derrière, en agitant les bras et en poussant des cris, c'est attirer l'attention des voyageurs sur le lieu qu'ils viennent de traverser et forcer une mémoire de la halte. Les gamins qui accompagnent le camion traduisent leur vitalité par leurs attitudes et leurs postures. Les jambes et les bras sont les parties vives de leur anatomie. La mémoire des lieux traversés tient à leur gestuelle.

Les paysages d'Yvonne Vera ne sont pas peuplés de silhouettes, mais portés par des gestes qui les monumentalisent, d'où l'importance des os qui structurent les portraits féminins : ils renvoient à l'architecture corporelle. L'ossature est monumentale en ce qu'elle permet aux corps de se déployer en toute intimité. L'extraordinaire scène d'amour entre Thenjiwe et Cephas Dube, l'inconnu venu de la ville au début des *Vierges de pierre*, raconte la façon dont des corps s'encastrent :

> Il aime ses os, l'harmonie de ses doigts. C'est l'os qui suit la hanche qu'il préfère. Le silence glissant de chaque mouvement, la dilatation des tendons. Le temps passé pendant qu'elle bouge un pied après l'autre, lentement, nonchalamment. L'os blanc constituant son être intime, sa hanche en mouvement.
>
> Sait-elle que l'os est la matière la plus sèche de l'être, comme toutes les formes matérielles qui donnent la structure, qui soutiennent les éléments

11 Nous reprenons l'expression proposée par Didier Debaise et Isabelle Stengers dans leur réflexion sur la notion d'attachement. Voir : D. Debaise et I. Stengers, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, nº 65, 2016, p. 82-89.

> humides comme la chair, l'eau et le sang ? L'os, seule matière en nous qui se fêle, se fracture, puisse blesser notre être entier, se brise alors que nous sommes encore en vie. Ceci il l'aime, cet os en elle, comme étant enfoui au plus profond, au-delà de la mort, fossile avant de mourir. (*Vierges de pierre*, p. 54)

L'os, en tant que structure du corps, a ici trois dimensions qui nous intéressent : 1) il est enfoui au plus intime de l'être ; 2) il porte la douleur à sa plus haute intensité ; 3) il inscrit le continuum du temps. La structure osseuse, siège de l'intimité sensible, foyer d'irradiation des vagues de douleur, est ce qui permet aux personnages de tenir debout, d'exprimer leur « vérité vertébrale » (*ibid.*, p. 56). La mémoire douloureuse de la guerre est irrémédiablement inscrite dans le squelette des femmes : « Ce sont les blessures de la guerre, que personne ne peut guérir. Des bandages et des points de suture ne peuvent pas reconstituer un être humain dont la mémoire est intacte et à sa place dans le squelette. » (*ibid.*, p. 124)

Le véritable lieu de la mémoire est le squelette. Parce que les os des femmes retiennent la mémoire, ils lui permettent de trouver place dans le paysage. Sibaso, le guérillero violeur et assassin caché dans les collines, contemple les fresques de vierges sacrifiées à l'occasion de l'enterrement d'un roi. Les femmes peintes sur la roche ont une taille élancée, des cuisses minces, des bras effilés :

> Ici la roche est presque nue. Les genoux ont été rongés par le temps, l'encre est effacée. Quelque chose est caché : les jambes sont des touches tremblantes de vrilles illuminées de sang sur le roc. Éloigné de la grâce inquiétante des bras, le visage levé au-dessus des épaules. Vers le bas, en dessous de la taille, la lumière les baigne. Il se peut qu'elles aient été sauvées de l'étreinte de la vie. Pas mortes. Je pose la main sur la taille de la femme élancée, sur deux centimètres d'os, pourtant quarante mille ans s'amassent dans ma mémoire comme un vent violent. (*Vierges de pierre*, p. 136)

Les vierges de pierre portent leurs os comme des fossiles à l'intérieur de leur corps. Nonceba, qui a été violée et défigurée par Sibaso, sent la présence de son violeur au sein même de ses os : « Je suis prise au piège de mes os. Il est ici. Sibaso. Dans mes os. » (*ibid.*, p. 141)

Lors de son exécution par les Anglais en 1898, au cours de la première *Chimuranga*[12], Nehanda Nyakasikanana, une femme médium inspiratrice de la résistance, s'est exclamée : « Un jour mes os reprendront vie ». La figure

12 Voir note 2, p. 399.

de Nehanda a été largement utilisée par les mouvements nationalistes, lorsqu'ils lancent la seconde *Chimurenga*, qui débouchera sur l'indépendance du Zimbabwe en 1980. Yvonne Vera consacre son premier roman à la figure de Nehanda dans une perspective explicitement féministe, susceptible d'infléchir la lecture très patriarcale de la femme sacrifiée véhiculée par le ZANU PF, notamment à l'occasion de la « troisième *Chimurenga* », la campagne de récupération des terres agricoles lancée en 2000[13]. Il s'agit dans ce roman de désolidariser Nehanda de l'allégorie nationale[14] à laquelle elle a donné lieu, pour rendre son identité genrée au personnage.

L'ultime prophétie de Nehanda est reprise par une écriture chorégraphique, qui vise à redonner vie à l'ossature des femmes, à révéler leur monumentalité. Soit la première apparition du personnage, dans le deuxième paragraphe du roman :

> *Nehanda carries her bag of words in a pouch that lies tied around her waist. She wears some along her waist. Words fall into dreaming, into night. She hears the bones fall in the silence. She is surrounded by a turmoil of echoes which ascends night and sky. In the morning, a horizon of rock, of dry bones, grows into day.* (*Nehanda*, p. 1)
>
> « Nehanda porte son sac de mots dans une pochette nouée autour de la taille. Elle en porte d'autres le long des des hanches. Les mots tombent dans le rêve, dans la nuit. Elle entend les ossements tomber dans le silence. Elle est entourée d'un tumulte d'échos qui s'élève dans la nuit et le ciel. Au matin, un horizon de roches, d'ossements désséchés, grandit en jour. »

Les os, les mots et les roches entrent en résonance à l'orée du roman pour ouvrir l'espace. L'ossature de Nehanda est un point de résonance, c'est de cette mémoire vive que s'élève la voix articulée des femmes.

Un même retournement est opéré dans *Les Vierges de pierre* : Sibaso, le militant nationaliste qui posait sa main sur la taille élancée des vierges de pierre, les reconnaît, entourées d'étoiles, dans deux grands rochers plats qui se dégagent du chaos rocheux, devenues inaccessibles pour lui :

> Un rocher est fixé sur un autre, puis un autre, plus petit, soudain plus grand qu'il n'y paraît, plus loin que les arbres, que le vol égal des oiseaux. Cette

13 Pour une lecture féministe de *Nehanda*, voir : F. Mkwesha-Manyonga (2012) et pour une analyse plus large des reprises postcoloniales de la figure de Nehanda : E. Bertho (2019).

14 La construction de Nehanda comme allégorie nationale est notamment un des enjeux du roman de Solomon Mutswairo, *Feso*, publié en shona en 1956 (Cape Town, Oxford University Press/Southern Rhodesian African Literature Bureau).

> formation tout entière est en suspens dans le ciel, dessinant une symétrie équilibrée. (*Vierges de pierre*, p. 129)

La structure intime des corps féminins est une architecture monumentale qui se découpe dans le ciel. Les violeurs peuvent torturer les corps, mais ne sauraient soumettre les squelettes.

On comprend mieux du coup le rôle de l'environnement urbain dans les romans d'Yvonne Vera. Les femmes vont en ville pour y faire renaître leurs os par voie de résonance. Le premier chapitre de *Papillon brûle* est un saisissant portrait de la ville de Bulawayo au son de la musique Kwela :

> La Kwela vous met à nu. Tout ce qui rappelle l'amour propre peut s'oublier dans le vide qu'elle suscite : une revendication abandonnée, un amour perdu. C'est une adresse faite au corps réduit à sa plus petite expression, une pierre jetée. Les genoux fléchis et la matraque s'abat sur le cou et les épaules. La Kwela. Monte. Avance. Tourne-toi ou tord-toi ou… avance. Aucune pause n'est accordée, aucune perspective de grâce. La Kwela. Coupe, tire, ploie. Besoin est de chanter. (*Papillon brûle*, p. 13-14)

La musique naît de la torsion des corps persécutés par les politiques de ségrégation et résonne dans la ville comme dans une grande cathédrale, aussi abîmée soit-elle. La Kwela est un environnement sonore, articulé à toutes les failles de la ville[15], mais susceptible de rendre la parole à celles qu'on aurait voulu muettes.

Zhizha, l'héroïne de *Sous la langue*, a perdu l'usage de la parole après avoir été violée par son père. Sa langue est devenue une pierre, définitivement figée. Le murmure du père au moment du viol a tout ravagé à l'intérieur de Zhizha et aucun nouveau mythe ne saurait renaître, faute de terre fertile. Zhizha est une architecture de pierre. Le roman raconte le retour de sa voix au cours d'un long entretien avec sa grand-mère. La voix de la grand-mère se déverse dans un intérieur rocailleux, où plus rien ne saurait prendre racine, mais où peut naître la résonance.

---

15 Sur la musique et la ville de Bulawayo dans les romans d'Yvonne Vera : Meg Samuelson, « Yvonne Vera's Bulawayo : Modernity, (Im)mobility, Music and Memory », *Research in African Literatures*, vol. 38, n° 2, 2007, p. 22-35.

CONCLUSION

Les corps mutilés des héroïnes d'Yvonne Vera ne restent pas longtemps muets. Les femmes continuent à parler depuis les blessures qui affectent très douloureusement leurs corps. L'extraordinaire huitième chapitre des *Vierges de pierre* raconte les conditions du retour du langage dans le corps de Nonceba, immobilisée dans son lit d'hôpital :

> Elle est muette. Une voix qui se meurt. Incapable de façonner un langage avec des mots, de respirer librement. Il lui faudra trouver en elle les sources du son, un son pur et intemporel. Alors elle ouvrira la bouche et libérera le son. Des paroles couleront, puis le langage. Alors seulement elle découvrira un monde contrastant avec son malheur. Elle rétablira son esprit, le guérissant par segments, dans le son. (*Vierges de pierre*, p. 118)

L'écriture d'Yvonne Vera est une tentative pour capter le « langage de tous les êtres blessés » (*Vierges de pierre*, p. 119). Ce langage est d'abord musical, il devra passer par des voies résonantes. Dans la nouvelle « Crossing Boundaries », le sol tremble sous les coups de pilons des femmes qui préparent la farine de maïs, et leurs conversations viennent se mêler aux vibrations de la terre[16]. Les héroïnes d'Yvonne Vera sont monumentales parce que leurs voix chargées des grandes fractures historiques sortent de l'aphasie pour ouvrir le monde à de nouvelles vibrations.

Xavier Garnier
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3

16 Y. Vera, *Why Don't You Carve other Animals*, Toronto, Mawenzi House, 2018 [1992], p. 4-5.

BIBLIOGRAPHIE

BERTHO, Elara, *Sorcières, tyrans, héros. Mémoires postcoloniales de résistants africains*, Paris, Honoré Champion, 2019.

COUSINS, Helen, DODGSON-KARIYO, Pauline (dir.), *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*, Trenton, Africa World Press, 2012.

DEBAISE, Didier, STENGERS, Isabelle, « L'insistance des possibles. Pour un pragmatisme spéculatif », *Multitudes*, n° 65, 2016, p. 82-89.

GRAHAM, James, « "A Country with Land and no Habitat" : Women, Violent Accumulation and Negative-Value in Yvonne Vera's *The Stone Virgins* », *Journal of Postcolonial Writing*, vol. 53, n° 3, 2017, p. 355-366.

HACHE, Emilie (dir.), *Reclaim. Recueil de textes écoféministes*, Paris, Éditions Cambourakis, 2016.

MKWESHA-MANYONGA, F., « Representing Nehanda : Writing Back to Colonialism's "Frozen Image" and the Male Nationalist Tradition », *Emerging Perspectives on Yvonne Vera*, éd. H. Cousins, P. Dodgson-Katiyo, Trenton, Africa World Press, 2012, p. 41-59.

MUTSWAIRO, Solomon, *Feso*, Cape Town, Oxford University Press / Southern Rhodesian African Literature Bureau, 1956.

NYAMBI, Oliver, « Silenced Voices, Resuscitated Memory, and the Problematization of State. Historiography in Yvonne Vera's Novel *The Stone Virgins* », *SAGE Open*, 2014, p. 1-9.

SAMUELSON, Meg, « Yvonne Vera's Bulawayo : Modernity, (Im)mobility, Music and Memory », *Research in African Literatures*, vol. 38, n° 2, 2007, p. 22-35.

VERA, Yvonne, *Why Don't You Carve other Animals*, Toronto, Mawenzi House, 2018 [1992].

VERA, Yvonne, *Nehanda*, Toronto, TSAR, 1994 [1993].

VERA, Yvonne, *Une femme sans nom* suivi de *Sous la langue*, trad. de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2006 [1994 pour *Without a Name* et 1996 pour *Under the Tongue*].

VERA, Yvonne, *Papillon brûle*, trad. de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2002 [1998].

VERA, Yvonne, *Les Vierges de pierre*, trad. de l'anglais par Geneviève Doze, Paris, Fayard, 2003 [2002].

VERA, Yvonne, « The place of the woman is the place of the imagination : Yvonne Vera interviewed by Ranka Primorac », St. Giles, *Journal of Commonwealth Literature*, vol. 39, n° 3, 2004, p. 157-171.

VOIX POLITIQUES, TRANSCENDANTES, ET TRANSGRESSIVES

dans les œuvres de Véronique Tadjo et Isabelle Eberhardt

Les victimes du génocide rwandais continuent de crier et leurs souffrances demeurent perceptibles dans *L'Ombre d'Imana* de Véronique Tadjo : « Mais ces morts crient encore » (Tadjo, 2000, p. 23). L'expression de la voix joue également un rôle central dans le texte d'Isabelle Eberhardt intitulé *Dans l'ombre chaude de l'Islam* (ouvrage initialement publié en 1906) lorsque la protagoniste entend le chant d'un membre de l'ordre Qadiriyya dans le désert du Sahara : « Ici, par une singulière disposition d'esprit, nous sommes toujours sur la marge du merveilleux » (Eberhardt, 2018, p. 89). L'expérience de l'écoute, fictive ou réelle, provoque chez les deux auteures une transformation profonde de la relation entre les protagonistes.

Dans un récent ouvrage, Michael Bull s'interroge sur la réorientation nécessaire d'une épistémologie ancrée depuis de longues années dans le champ visuel et qui a dominé, jusqu'à récemment, le discours universitaire des sciences humaines et sociales. Il porte particulièrement son attention sur ce que peut signifier l'acte de l'écoute et sur ce que nous entendons vraiment lorsque nous écoutons[1]. Nous souhaiterions explorer ici comment les voix sont entendues (ou interprétées) dans le contexte d'une expérience traumatique – celle du génocide pour Tadjo, et de l'exil pour Eberhardt. L'écoute se traduit dans les deux cas par la transgression – la rupture des frontières entre les morts et les vivants (Tadjo) et entre l'Occident et le non occidental (Eberhardt) – et la transcendance – le dépassement de la disjonction entre le moi et l'altérité. Sur ce dernier point, Cathy Caruth défend l'argument selon lequel notre

1 « *When we listen, what is it that we hear ?* » Le critique évoque « *a move away from a largely unreflective visually based epistemology that had dominated academic discourse in the social science, arts and humanities until relatively recently* » (Bull, 2019, p. xviii-xix).

capacité à être à l'écoute du traumatisme des autres est rendue possible par notre aptitude à sortir de nous-mêmes afin de transformer l'histoire en une mémoire collective à laquelle nous pouvons tous participer[2].

Au-delà des contextes géographiques et historiques, nous étudierons à travers Tadjo et Eberhardt comment les diverses expériences traumatiques qui semblent éloignées les unes des autres partagent en fait des caractéristiques communes. Dans les deux cas, faire entendre et écouter la voix de l'autre témoigne d'une empathie qui permet d'atténuer les souffrances causées par le génocide et l'exil. Nous analyserons d'autre part les différentes manières dont les deux auteures donnent un sens à ce qu'elles entendent à travers l'idée que toute compréhension est créatrice et implique toujours « comprendre autrement » : « *All understanding is productive and is always understanding otherwise* » (Eagleton, 2008, p. 62). Nous examinerons à cet égard les ramifications éthiques et politiques de l'acte d'écoute et l'idée selon laquelle la réception et l'interprétation de la voix de l'autre passe par l'impératif de lui donner la parole dans la perspective de son intérêt et de son point de vue[3].

Nous chercherons à démontrer enfin comment les interprétations de Tadjo et Eberhardt ont des implications politiques dans la mesure où elles sont transgressives, en permettant aux exclus et victimes de parler pour eux-mêmes, et transcendantes, en mettant en lumière comment elles dépassent la dichotomie moi/autre et transforment en cela l'éthique du vivre ensemble.

LES VOIX CHEZ TADJO

Dans son étude de *L'Ombre d'Imana*, Isaac Bazié souligne la difficulté, voire l'impossibilité de remplir le devoir de mémoire. L'obligation de parler (du « devoir dire ») conduit à un écueil dû aux limites du

2 Cathy Caruth souligne que « *our ability to listen to the trauma of others […] is enabled by our ability to listen through the departures we have all taken from ourselves […] turning history into a memory in which we can all participate* » (Caruth, 1996, p. 67).

3 « *How we listen to and interpret people's voices and utterance […] entails the imperative of giving voice to another person, place, or period and setting the stage in their interest and from their perspective* » (Bhabha, 2010).

langage pour représenter la réalité du génocide : « Par son degré de violence et d'horreur, il rebute et décourage quasiment toute tentative d'appréhension » (Bazié, 2004, p. 29). L'importance du souvenir et de la mémoire est confrontée à l'indicible, une « quasi-démission du dire ». Le défi de retranscrire le massacre se révèle dans le témoin oculaire que Tadjo rencontre à Durban, avant son départ : « Je n'ai vu que ses yeux. Ils étaient recouverts d'un voile opaque. On ne pouvait rien lire d'identifiable dans son regard » (Tadjo, 2000, p. 15).

La romancière est confrontée à l'impasse que présente le témoignage visuel. Et alors qu'elle voyage en compagnie de neuf autres écrivains africains pour rendre compte de la vie quotidienne après le génocide, elle ne sait pas quel sens donner, en outre, à la vie normale apparemment retrouvée : « La ville semble avoir tout oublié [...] dans les maisons alentour, tout semble aller de soi. Le son de la télévision glisse dans les allées. Des bruits de friture, de l'eau qui coule, une voiture qui démarre, la voisine qui appelle son enfant » (*ibid.*, p. 20).

Elle cherche à résoudre l'énigme d'un présent « où rien ne traverse l'opacité » en faisant allusion aux forces sombres qui hantent l'histoire humaine : « Il faut remonter la nuit de tous les temps, revenir à la grande frayeur [...]. Des terreurs obscures guidaient leur pas. Il faut se rappeler la peur physique de l'Autre » (*ibid.*, p. 20). La dépouille d'une femme assassinée à l'église de Nyamata informe Tadjo qu'au-delà de l'apparente normalité du présent, rien ne pourra jamais être comme avant : « On lui a ligoté les poignets. Elle a été déposée sur une couverture souillée, devant des crânes bien rangés et des ossements éparpillés sur une natte. Elle a été violée. Un pic fut enfoncé dans son vagin. Elle est morte d'un coup de machette à la nuque. [...] Elle est là pour l'exemple, exhumée de la fosse où elle était tombée avec les autres corps. Exposée pour que personne n'oublie. Une momie du génocide » (*ibid.*, p. 22). Le réalisme de la scène ne peut cependant rendre hommage à la mémoire des victimes : « Ce n'est pas un mémorial, mais la mort mise à nu, exposée à l'état brut. [...] Les os des squelette-carcasses se désintègrent sous nos yeux » (*ibid.*, p. 22). Ce lieu de mémoire n'apporte pas de réponse à ce qui s'est passé ou à ce qui pourrait empêcher une telle violence à l'avenir. Une distance infranchissable semble séparer les vivants de ces restes exhumés de la fosse.

Face aux apories de la représentation visuelle, Tadjo décide de faire entendre la voix des défunts dont la souffrance demeure perceptible : « Mais

ces morts crient encore » (*ibid.*, p. 23) ; et ils semblent habiter les vivants : « La puanteur infecte les narines et s'installe dans les poumons, contamine les chairs, infiltre le cerveau. Même plus tard, plus loin, cette odeur restera dans le corps et dans l'esprit » (*ibid.*). Ils ont leur mot à dire sur la façon dont nous, survivants et visiteurs, conduisons notre existence individuelle et collective. Les cris des morts sont à la fois écho (celui de leur souffrance) et transgression, car ils franchissent le seuil jusque-là interdit qui sépare la mort de la vie. D'autre part, sortant du domaine de la représentation logocentrique ancrée dans la rationalité, Tadjo outrepasse les dichotomies présence/absence, vivants/morts, mais aussi les normes acceptables qui régissent les récits conventionnels de mémoire, et l'apparente tranquillité de la vie quotidienne qui réside dans l'ordre hiérarchique des sociétés.

Le dialogue que Tadjo initie entre les vivants et les morts illustre ainsi une tentative de rendre possible par l'écoute de l'autre la représentation de « l'indicible ». Il amène le lecteur dans un espace fictif où la dichotomie réalité/fiction elle-même est déconstruite à travers l'imaginaire narratif. Au-delà du voile recouvrant le regard des témoins oculaires, et du chaos qui a suivi le génocide, les morts appellent désormais les vivants à expliquer la cause de leur exécution : « [Ils] venaient régulièrement rendre visite aux vivants. Quand ils les trouvaient, ils leur demandaient pourquoi ils avaient été tués. Ils auraient voulu dire tout ce qu'ils n'avaient pas eu le temps de dire, toutes les paroles qu'on leur avait enlevées, coupées de la langue, arrachées de la bouche » (*ibid.*, p. 53).

De ce point de vue, l'évocation de Tadjo (« Que mes yeux voient, que mes oreilles entendent ») est en même temps biblique (« Écoutez, vous qui avez des yeux mais qui ne voyez pas », Jérémie 5 : 21) et éthique. Elle relève de la responsabilité que nous avons tous envers les autres. Tadjo réduit l'espace entre le monde physique et spirituel. Le dialogue s'instaure par l'intercession du devin, un messager qui demande humblement le pardon et la compassion des morts : « Qui suis-je pour oser franchir le seuil de votre douleur ? Qui suis-je pour troubler le cours de votre colère ? *Je suis* le mendiant en quête de quelques vérités. *Je suis* l'homme perdu dans l'abîme de notre violence. *Je suis* celui qui vous demande d'accepter de donner une autre chance aux vivants » (nous soulignons, Tadjo, p. 56). Tadjo fait allusion à la présence divine. Pourtant, le devin présente aussi des traits humains : le mendiant en quête de vérité, celui ou celle qui est perdu dans l'abîme de la violence.

L'oracle voit sa demande accordée : « Alors le mort sut que sa révolte devait prendre fin. Il se prépara au trajet qui allait l'emmener de l'autre côté de l'existence » (*ibid.*, p. 56). Cependant, le passage vers l'autre monde s'achève par une prise de conscience inattendue : « Il faut enterrer les morts pour qu'ils puissent nous revoir en paix, cacher leur déchéance et leur nudité aveuglante pour qu'ils ne nous maudissent pas. […] Il faut leur demander de nous livrer les secrets de la vie qui reprend le dessus, puisqu'il n'y a que les vivants qui peuvent ressusciter les morts. Sans nous, ils ne sont plus rien. Sans eux, nous tombons dans le vide. » (*ibid.*, p. 57) La transcendance est ici marquée à la fois verticalement par l'interruption du passage des morts vers l'au-delà, et horizontalement par le dialogue entre les vivants et les morts qui s'établit dans un rapport d'interdépendance. Leurs appels ayant été entendus, « ce sont les morts eux-mêmes qui nous demandent de continuer à vivre, de recommencer les gestes, de redire les mots qu'ils ne peuvent plus prononcer. Comment pourraient-ils revenir si nous leur barrons la route avec notre désespoir et nos pleurs ? » (*ibid.*, p. 57).

En leur donnant la parole, Tadjo place son témoignage dans la perspective des morts. À travers l'imagination narrative et la dissolution des frontières, elle crée de nouveaux espaces pour faire entendre la voix des victimes. En mettant en question l'annihilation de leur subjectivité et leur objectivation, elle rejoint ce que Luce Irigaray nomme l'expérience mystique qui engendre à sa manière la perte de la subjectivité et la disparition de l'opposition sujet/objet[4]. L'incertitude des frontières entre le moi/autre, mort/vivant, sujet/objet peut être aussi examinée à travers la pensée d'Emmanuel Levinas selon laquelle l'Ego devient infiniment responsable en face de l'Autre : « Le *conatus essendi* naturel d'un Moi souverain est mis en question devant le visage d'autrui, dans la vigilance éthique » (Charlier et Abensour, 1991, p. 94).

Chez Tadjo et Levinas, l'autre transcende (dépasse) l'image que le « je souverain » présumé a de lui. Tous deux font allusion à l'écoute et à la compréhension de l'autre comme fondement de notre humanité. Le dialogue que Tadjo initie entre les vivants et les morts convie à une empathie réciproque : « Être responsable devant l'autre, c'est se mettre soi-même à sa place, non pas observer quelqu'un du dehors,

4 *« The mystical experience is precisely an experience of the loss of subjecthood, of the disappearance of the subject/object opposition »* (Moi, 2002, p. 135).

mais porter le fardeau de son existence et répondre à ses demandes » (*ibid.*, p. 166).

C'est parce que le crime génocidaire commence par l'incapacité d'entendre et de répondre à la voix de l'autre que Tadjo tente d'« exorciser » le Rwanda, de le faire sortir de lui-même. Par cette expérience, une nouvelle relation intersubjective est rendue possible. Elle relève de la responsabilité de l'autre par/pour toute l'humanité : « Je partais d'une hypothèse : ce qui s'était passé nous concernait tous. Ce n'était pas uniquement l'affaire d'un peuple perdu dans le cœur noir de l'Afrique » (Tadjo, 2013, p. 13).

La relation à autrui se transforme par l'intercession de la voix, de l'oreille (Tadjo) et du visage (Levinas). Cette conversion naît dans les deux cas, chacun à sa manière, d'une remise en question du moi par autrui : « Pour qu'une véritable transcendance soit possible, il faut que l'autre concerne le moi, tout en lui demeurant extérieur. Il faut surtout que par son extériorité même, par son altérité, l'autre fasse sortir le moi de soi » (Levinas, 2013, p. 12-13). Dans cette perspective, une double transcendance s'opère dans l'œuvre de Tadjo. D'une part, l'écoute permet de rendre audible des voix jusque-là réduites au silence. Elle implique d'autre part une attention renouvelée : « Nous tairons le bruit de nos voix trop fortes pour écouter les murmures du dessous de la terre » (Tadjo, 2000, p. 56), une transformation de nos perceptions et de notre présence au monde.

LES VOIX CHEZ EBERHARDT

Au-delà des différences culturelles, géographiques et historiques, le témoignage d'Isabelle Eberhardt dans *Dans l'ombre chaude de l'Islam* est comparable à celui de *L'Ombre d'Imana*. Confrontées aux expériences traumatiques du génocide (Tadjo) et de l'exil géographique et existentiel (Eberhardt), les deux auteures sont à l'écoute de « l'autre » en faisant entendre sa voix. Elles transgressent ainsi les normes et dépassent les frontières pour combler des différences apparemment inconciliables.

Tadjo rend compte à sa manière de la façon dont le Rwanda est un désert potentiellement réduit au silence, aux cendres et à la

mort. Dans ce contexte, entendre et écouter l'autre marginalisé (les morts pour Tadjo, le musulman pour Eberhardt) permet de ne pas l'objectiver. Comme Tadjo, Eberhardt dépasse les limites de son environnement socio-culturel. Son journal de voyage révèle que ses sympathies vont aux Maghrébins opprimés et privés de leurs droits qu'elle considère victimes d'un « système colonialiste brutal et exploiteur » (Barsoum, 2013, p. 45).

C'est dans un espace interstitiel entre cultures et genres qu'Eberhardt développe une capacité à écouter et être sensible au traumatisme des autres. Née d'une mère d'origine russe, Nathalie Mœrder, et d'un père d'origine arménienne, Alexandre Trophimowsky, elle est « illégitime » au moment de sa naissance parce que ses parents ne sont pas mariés. Cette marginalité initiale façonne un sentiment d'exil et d'éloignement qui la conduit plus tard à transgresser les normes de sa société. Découvrant l'Afrique du Nord en mai 1897, Eberhardt change en même temps de religion et de rôle de sexe ou de performance de genre. Elle se convertit à l'Islam, porte les vêtements d'un homme, et prend l'identité d'un Arabe, Mahmoud Essadi.

Portant en elle l'Orient et l'Occident, elle rejette les conventions de la société européenne et assume sa conversion religieuse et culturelle comme un acte d'émancipation. Son esprit nomade la mène à interroger les frontières géographiques artificiellement dessinées par les puissances occidentales : « En réalité, où est la frontière ? où finit l'Uranie, où commence le Maroc ? Personne ne se soucie de le savoir. Mais à quoi bon une frontière savamment délimitée ? » (Eberhardt, 2018, p. 56) Sa quête perpétuelle de « l'autre infini » en soi et au-delà problématise aussi les frontières culturelles et ontologiques. Reconnaissant que « je est un autre », pour citer Arthur Rimbaud, son parcours est une découverte sans fin : « Bien des fois, sur les routes de ma vie errante, je me suis demandé où j'allais et j'ai fini par comprendre, parmi les gens du peuple et chez les nomades, que je remontais aux sources de la vie, que j'accomplissais un voyage dans les profondeurs de l'humanité. » (*ibid.*, p. 48)

Habitée d'un sentiment d'étrangeté et d'exil, d'appartenance à aucun lieu, elle revendique le droit d'errer et d'être à l'écoute du monde. Son expérience de la transcendance passe par une sensibilité auditive profonde. Ceci est révélateur lorsqu'elle évoque l'appel à la prière du muezzin :

> Sa voix semble descendre des sphères inconnues, simplement parce qu'il est très haut et parce qu'on ne le voit pas. Et d'ailleurs, ici, par une singulière disposition d'esprit, nous sommes toujours sur la marge du merveilleux. […] Il me semble que l'essence de la prière, comme du rêve, est de ne pas finir. (*ibid.*, p. 89, 92)

Comme dans Tadjo, « l'autre » qui s'exprime ne semble pas venir de l'au-delà. Sa voix donne pourtant à celle qui l'écoute un sentiment d'extase. Eberhardt est « sur la marge du merveilleux » faisant l'expérience de quelque chose de quasi miraculeux aux confins de la finitude humaine. Elle témoigne d'une communion d'esprits à l'œuvre, celle d'une présence au monde où les domaines naturels et surnaturels entrent en correspondance. Se joignant aux prières de l'ordre Qadiriyya, un mouvement spirituel soufi qui prône le dépassement du désir terrestre, le chant l'amène au seuil d'un espace qui semble être au-delà de l'existence.

Les deux protagonistes s'orientent dans chaque œuvre vers l'au-delà qui est « l'autre ». Elles séjournent dans un lieu « intermédiaire » que Homi Bhabha définit comme « *the rim of an "in-between" reality* » (Bhabha, 2004, p. 10). On retrouve chez les deux écrivaines une attention particulièrement aiguë aux voix et aux sons qui les entourent. Ils sont comme une révélation de l'invisible qui nous parle.

Dans la partie intitulée « Montagne de lumière », par exemple, Eberhardt est attentive à la dimension sonore qui émane de la nature : « Tout ici chante en couleur, s'anime graduellement d'émotion solaire » (Eberhardt, 2018, p. 71-72). Dans « Réflexions du soir », le chant de la nature évoque à nouveau un monde en harmonie, contrastant avec le bruit de la vie quotidienne : « Quand le ciel chante sur les villes, l'homme a besoin de se mettre à l'unisson […]. Hélas nous avons tous plus ou moins fait du bruit. C'était notre sauvagerie d'étudiant qui se dépensait. » (*ibid.*, p. 188-189)

Dans « Musiques de paroles », le témoignage du marabout lui apporte le réconfort dans la souffrance et la détresse qu'elle éprouve :

> « Malédiction au monde et à ses jours, car la vie est créée pour la douleur. Mais ô surprise ! la vie est ennemie aux hommes, et ils l'adorent ! » Non, ce n'est pas une pensée de cloître, une pensée froide, c'est une délicieuse musique. Elle me pénètre et me soulève d'une émotion profonde, comme si quelque esprit parlait à mon esprit pour me dire : « Oublie ! » Et voici que mon âme

> est comme une grande coupe qui déborde, d'avoir contenu ces mots : « Le monde coule vers la tombe comme la nuit coule vers l'aurore ! » […] Elles sont montées ce soir jusqu'à mon cœur, ces mélopées d'amour, ces musiques de paroles, portées dans le silence de la zaouïya. (*ibid.*, p. 182-183)

Comme Tadjo qui donne la parole aux victimes disparues, Eberhardt comble au cours de son témoignage la distance entre les vivants et les morts, notamment dans « Mort musulmane », à travers son interprétation de la complainte de Si Abdelali : « Voici : je suis mort, mon âme a quitté mon corps. On a pleuré sur moi les larmes du dernier jour. » (*ibid.*, p. 12) Et dans « Le Laveur des morts », elle fait renaître le dialogue à travers le dernier hommage rendu au moment de l'inhumation :

> […] Je me suis couché et je te salue,
> O laveur des morts, seul ami qui me reste
>
> Mon corps aura de toi la dernière caresse,
> Par toi je connaîtrai le linceul
> Qui sera pour moi le vêtement blanc de l'éternité. (*ibid.*, p. 219)

Eberhard déconstruit ainsi à sa manière les paradigmes correspondant aux relations binaires vivant/mort, moi/autre, voix/oreille, européen/africain. Les expressions vocales du muezzin, du marabout et des morts, auxquelles réagit la narratrice, véhiculent toutes l'expérience traumatisante de l'exil et de l'aliénation qui se manifeste en chacun d'eux. L'auteure transcende ainsi les démarcations qui séparent le chanteur et l'auditrice qui éprouve, à travers la voix qu'elle entend, les sentiments de celui qui l'exprime. Le moi de chacun se fond dans l'autre, comme l'hétérogène dans l'infini.

PERSPECTIVES POLITIQUES ET ÉTHIQUES

En donnant la parole et en écoutant la voix de l'autre, Tadjo et Eberhardt rendent possible, grâce à l'imagination narrative, la transmission d'expériences partagées dans la communauté humaine. Elles révèlent la capacité de l'*homines aperti* (l'être ouvert) à écouter, partager

et comprendre l'histoire d'une autre personne, à rencontrer l'autre sous toutes ses formes, à partir de son point de vue.

Leur acte de l'écoute comporte une dimension éthique et politique toujours pertinente aujourd'hui. Au-delà de la peur qui habite l'âme humaine (Tadjo fait allusion à « la peur physique de l'Autre ») et conduit à l'ignorance, Martha Nussbaum démontre dans un récent ouvrage l'importance que revêt l'écoute de l'autre[5]. Dans une autre perspective, non moins appropriée à notre époque, Patricia Bourcillier soutient que « l'œuvre d'Isabelle Eberhardt demeure en ces temps présents d'intolérance un exemple éclatant des résultats prometteurs que peut engendrer le mouvement infini du pur désir nomade du vieil islam, ouvert à la pluralité des mondes, sans se fondre dans un seul absolument » (Bourcillier, 2014, p. 214).

Tadjo et Eberhardt promeuvent l'attention et la responsabilité civique en représentant (rendant présent) vocalement la présence des « autres » oubliés de l'histoire et qui en sont souvent les victimes. En donnant voix à des personnes habituellement objectivées ou occultées, elles contribuent à créer une culture de communauté et de partage qui appelle à reconnaître « l'autre » comme notre égal dans la souffrance de l'exil comme de la mort. Écouter constitue le premier pas pour essayer de comprendre l'altérité mais aussi reconnaître et faire face à notre faillibilité, cette « disproportion de soi à soi » que Paul Ricœur a perçue à travers le déséquilibre en nous entre « l'infini » que révèle notre rencontre avec l'autre, et le « fini », vaine illusion d'une connaissance univoque :

> L'homme est infinitude et la finitude un indice *restrictif* de cette infinitude, comme l'infinitude est l'indice de la *transcendance* de la finitude. L'homme n'est pas moins destiné à la rationalité illimitée, à la totalité, et à la béatitude, qu'il n'est borné à une perspective, livré à la mort et rivé au désir. (Ricœur, 2009, p. 40)

Les deux auteures lèvent le voile sur cet aspect de notre nature, la faillibilité humaine qui révèle notre constitution fragile et conduit à notre propension à définir l'autre avant de le connaître. Illustrant nos limites, Tadjo et Eberhardt révèlent et cherchent à dépasser, comme Ricœur, « l'inéluctable étroitesse initiale de notre ouverture au monde » (*ibid.*, p. 60), les apories de la finitude humaine lorsqu'elle n'est pas

5 Martha Nussbaum rappelle notamment la nécessité de vivre notre vie avec humilité et « *a willingness to listen to others as equal participants* » (Nussbaum, 2018, p. 10).

transcendée par l'intercession de l'autre : « Comment connaîtrais-je une perspective ? […] En situant ma perspective par rapport à d'autres perspectives possibles qui nient la mienne comme origine zéro. » (*ibid.*, p. 63) À l'écoute de l'autre, l'étroitesse de notre point de vue s'ouvre à l'infini vers d'autres expériences et interprétations possibles.

Si Tadjo et Eberhardt nous amènent à nous interroger sur l'origine de la violence, elles proposent aussi une praxis en vue de sa prévention possible[6]. Leur message repose donc sur une éthique de la responsabilité qui engage tous les acteurs de la société et relève par conséquent du domaine politique. Tout comme Eberhardt, attentive au chant de la Terre, Tadjo souligne l'importance cruciale de l'écoute dans cette perspective à travers le poème de Birago Diop intitulé « Souffles », dans lequel le poète invoque par le biais de la perception auditive la révélation d'un monde caché interpénétrant notre espace de vie :

> Écoute plus souvent
> Les choses que les êtres,
> La voix du feu s'entend,
> Entends la voix de l'eau.
> Écoute dans le vent
> Le buisson en sanglots :
> C'est le souffle des ancêtres.
> Ceux qui sont morts ne sont jamais partis […]
> Les morts ne sont pas morts. (Tadjo, 2013, p. 1-2[7])

À l'écoute de « l'autre » voué à la mort et à l'exil, à l'écoute aussi de ce monde qui nous parle dans le désert comme dans la ville, chaque auteure nous fait réfléchir à sa manière aux questions qui hantent nos sociétés modernes : pourquoi vivons-nous ? Quel est notre but sur cette terre ? Comment vivre ensemble en harmonie avec autrui ?

Éric Touya de Marenne
Clemson University – South Carolina

6 « La réponse de l'action, c'est : que faire *contre* le mal ? Le regard est ainsi tourné vers l'avenir, par l'idée d'une *tâche* à accomplir, qui réplique à celle d'une origine à découvrir » (Ricœur, 2004, p. 58).

7 Dans son article écrit en anglais, Véronique Tadjo cite la traduction anglaise du poème.

BIBLIOGRAPHIE

Barsoum, Marlène, « Revisiting Isabelle Eberhardt's *Lettres et Journaliers* », *Women in French Studies*, vol. 21, 2013, p. 41-55.

Bazié, Isaac, « Au seuil du chaos : devoir de mémoire, indicible et piège du devoir dire », *Présence francophone*, vol. 63, 2004, p. 29-45.

Bhabha, Homi K., *The Location of Culture*, New York, Routledge Classics, 2004.

Bhabha, Homi K., « On Writing and Rights : Some Thoughts on the Culture of Human Rights », *John F. Kennedy Institute*, 5 novembre 2010 : « https://www.jfki.fu-berlin.de/en/graduateschool/events/archive/videos/Bhabha/index.html (consulté le 16/03/2021) ».

Bourcillier, Patricia, *Isabelle Eberhardt. Une femme en route vers l'Islam*, London, Flying Publisher & Kamps, 2014.

Bull, Michael, *The Routledge Companion to Sound Studies*, London, Routledge, 2019.

Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience : Trauma, Narrative, and History*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996.

Charlier, Catherine et Abensour, Miguel (éd.), *Emmanuel Levinas*, Paris, Éditions de L'Herne, 1991.

Eagleton, Terry, « Phenomenology, Hermeneutics, Reception Theory », *Literary Theory : An Introduction (chap. 2)*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. 47-78.

Eberhardt, Isabelle, *Dans l'ombre chaude de l'Islam*, éd. Victor Barrucand, Paris, Hachette, 2018 [1906].

Levinas, Emmanuel, *Altérité et Transcendance*, Paris, Le Livre de Poche, 2013.

Moi, Toril, *Sexual/Textual Politics : Feminist Literary Theory*, New York, Routledge, 2002.

Nussbaum, Martha, *The Monarchy of Fear : A Philosopher Looks at our Political Crisis*, New York, Simon and Schuster, 2018.

Ricœur, Paul, *Le Mal : Un défi à la philosophie et à la théologie*, Genève, Labor et Fides, 2004.

Ricœur, Paul, *Philosophie de la volonté. Finitude et Culpabilité*, Paris, Seuil, 2009.

Tadjo, Véronique, *L'Ombre d'Imana : Voyages jusqu'au bout du Rwanda*, Arles, Actes Sud, 2000.

Tadjo, Véronique, « Lifting the Cloak of (In)Visibility : A Writer's Perspective », *Research in African Literature*, vol. 42, n° 2, 2013, p. 1-7.

POUVOIR DE LA PAROLE ET PAROLE DE POUVOIR AU FÉMININ CHEZ NICOLE CAGE-FLORENTINY

« Les fous ne sont pas ceux que l'on croit »

« Sé volé man ka volé » : je vole et rien ne peut m'en empêcher, rien ne peut m'arrêter !

Voler. S'émanciper. Se libérer. Le titre du roman de l'écrivaine martiniquaise Nicole Cage-Florentiny, *C'est vole que je vole* (2006) – provenant de l'expression créole citée en exergue – est extraite d'une chanson de vidé carnavalesque[1] qui traduit le rêve de la narratrice « assoiffée de liberté » cherchant à « se désunir ainsi de l'espace terrestre fermé » (Conflon Gros-Désirs, 2018, p. 733-734). Cet intitulé agit en outre comme indicateur de deux éléments cruciaux du dispositif littéraire : d'une part, la prise de parole de la narratrice, un « je » féminin tangible qui permet une plongée intime dans la féminité[2] et d'autre part, la volonté d'émancipation et de révolte de cette même énonciatrice. Entre les deux se place un enjeu de taille qui rend compte d'un mal-être flagrant et d'une distorsion psychique liés à des facteurs intersectionnels, le genre et la situation martiniquaise postcoloniale étant inséparables.

En effet, certains discours sociétaux et littéraires ont longtemps perpétué l'amalgame entre femme et folie, cette dernière apparaissant pratiquement comme un état biologique et spécifique au genre féminin[3].

1 Le « vidé » est la procession d'une foule qui suit une troupe durant le carnaval, en Martinique.

2 Il est cependant nécessaire de noter que le récit oscille entre plusieurs types de narration, principalement : homodiégétique, hétérodiégétique, et sous forme de dialogue entre la protagoniste et un narrataire (l'arbre-fromager).

3 On peut notamment penser à la condamnation de la femme à la folie que dénonce Hélène Cixous en ces mots : « Et moi aussi je n'ai rien dit, je n'ai rien montré ; je n'ai pas ouvert

Et si les nouvelles plumes de la littérature contemporaine pouvaient apporter un autre regard sur la maladie mentale grâce à des transmutations pour le moins étonnantes ? Redonner voix à une femme souffrant de trouble mental, de manière certes paradoxale, ne devient-il pas une stratégie de résistance pour (dé)crier toutes formes d'injustice, rendre visible l'inacceptable, légitimer une parole perçue comme marginale, rendre compréhensible le mystère de la maladie et, surtout, remonter aux sources – individuelles et/ou collectives – de cette dernière ? Dès lors, je pose l'hypothèse d'un renversement et à la question générique et sexiste « les femmes sont-elles vraiment "folles" ? », il est possible de répondre : qui sont les vrais fous ?

Face à ces enjeux, il m'importe de souligner trois stratégies mises en œuvre au sein du roman, participant à la déconstruction des stéréotypes féminins et à la dénonciation de l'hégémonie patriarcale en vigueur, y compris dans l'espace martiniquais référentiel : il s'agit donc de questionner le pouvoir de la parole féminine, ce qu'elle permet de dénoncer, ce qu'elle transmet, ce qu'elle peut traduire de la réalité. À partir de ce premier mouvement, les violences et traumatismes subis par la narratrice seront envisagés sur le même plan que la portée allégorique de son trouble mental. Mais il faut aussi interroger le pouvoir de ses paroles car, malgré une situation de faiblesse, les ruses énonciatives permettent de saisir une figure féminine puissante. Enfin, il s'agira de dévoiler un point d'intersection entre ces deux sphères – contenu et contenant –, c'est-à-dire une strate métanarrative, puisque la catharsis de la narratrice malade semble justement pouvoir se produire grâce au procédé d'écriture rendu explicite au sein du texte.

---

la bouche, je n'ai pas re-peint ma moitié du monde. J'ai eu honte. J'ai eu peur et j'ai bouffé ma honte et ma peur. Je me disais : tu es folle ! » (2010, p. 39) ou encore au propos de l'introduction au volume collectif *Quand la folie parle : The Dialectic Effect of Madness in French Literature since the Nineteenth Century* (Ni Cheallaigh et als., 2014, p. IX) : « *… woman is often "mad" because (male) society and the medical establishment have judged her to be so* ».

POUVOIR DE LA PAROLE

« Femme es-tu folle ! » (Cage-Florentiny, 2006, p. 45[4]) : cette exclamative créant un effet de miroir donne à voir l'équivalence qui s'opère entre le substantif « femme » et l'adjectif « folle », ce dernier apparaissant comme un trait caractéristique d'une identité féminine conventionnelle. Ainsi, si la protagoniste du roman renvoie l'idée stéréotypée selon laquelle toute femme serait atteinte psychologiquement, l'autrice martiniquaise Nicole Cage-Florentiny empoigne une thématique désormais bien établie dans le champ littéraire francophone africain et antillais : celui de la folie. Ce motif va cependant être totalement travesti, allant de pair avec celui du carnavalesque tel que proposé par Bakhtine[5], propre à dévoiler de multiples vérités. Ce procédé permet en outre de véritables dénonciations intersectionnelles[6] – dans la mesure où ces dernières se font à la croisée de différents systèmes d'oppression tels que le genre, l'origine identitaire, ou encore la classe sociale. En effet, « la figure excentrique du fou ou de la folle – de par sa situation en dehors du centre de la société – permet d'inverser le rapport de réflexion dominant afin de générer des perspectives inédites sur un pouvoir naturalisé qui se dérobe au regard » (Burnautzki, 2014, p. 173) et, par conséquent, de proposer un décentrement sous forme de critique anti-hégémonique. À ce premier niveau, la maladie mentale détient une portée allégorique : l'esprit malade de la protagoniste est représentatif du malaise de la société dans laquelle elle évolue. La prise de parole homodiégétique de la part de Malaïka met fin à un processus de silenciation[7] et permet de dénoncer de nombreux traumatismes ayant trait soit au genre

4 Désormais, nous abrégeons la référence au roman par le sigle *VV* suivi du numéro de page.

5 Le carnaval peut se concevoir comme « le triomphe d'une sorte d'affranchissement provisoire de la vérité dominante et du régime existant, d'abolition provisoire de tous les rapports hiérarchiques, privilèges, règles et tabous » (Bakhtine, 1982, p. 18) et montre donc entre autres le travestissement du motif énoncé, le désir d'une affirmation identitaire de la protagoniste qui s'oppose à l'opinion dominante.

6 Le mot apparaît sous forme de substantif en 1989 sous la plume de l'avocate et critique Kimberlé Crenshaw, à propos de la notion de « race ». Selon l'Oxford Dictionary (2015) : « *the interconnected nature of social categorization such as race, class, and gender, regarded as creating overlapping and interdependent systems of discrimination or disadvantage ; a theoretical approach based on such a premise* ».

7 Dans un contexte féministe, le mot « silenciation » renvoie à des techniques utilisées, de façon inconsciente ou non, souvent par des hommes, pour faire taire la parole féminine.

de la narratrice soit à son origine identitaire, cette dernière donnant lieu à des difficultés liées à la situation postcoloniale. La parole agit en tant que prisme pour rendre compte de différents traumatismes, soit personnels (portée clinique de la maladie mentale), soit collectifs (portée allégorique), observables notamment au travers d'une poétique de l'espace qui traverse tout le roman. D'ailleurs, certains discours anticoloniaux résonnent avec cette imbrication menant éventuellement à un trouble mental, et plus globalement avec l'œuvre de Cage-Florentiny qui s'est nourrie de ces courants idéologiques. En effet, les préoccupations de l'autrice rejoignent par exemple celles de l'essayiste-écrivain également psychiatre Frantz Fanon. Ce dernier condamne le colonialisme, véritable vecteur de conflits identitaires pouvant se révéler pathologiques. Dénonçant l'aliénation produite par la situation coloniale, l'auteur explique que « le nègre vit une ambiguïté qui est extraordinairement névrotique » (Fanon, 1952, p. 155). Les causes principales des troubles mentaux observables sur le continent colonisé sont ainsi imputables aux violences et au racisme institués par la situation (post)coloniale.

Le devenir de la protagoniste Malaïka se lit de façon allégorique, car sa situation mentale reflète un état significatif de la collectivité, celui du peuple antillais au cœur de « ce pays oublieux de lui-même » (*VV*, p. 19). Alors que l'héroïne est frappée d'amnésie, le malaise identitaire qui est le sien évolue en partie dans un « non-lieu » : celui, mouvant, de l'errance, qui traduit un déracinement manifeste. Si le début du récit s'ouvre sur un lieu significatif – l'hôpital psychiatrique –, il est ponctué, à maintes reprises, par la déambulation de la protagoniste de part et d'autre du pays. Le motif de la mémoire chemine de pair avec celui de la maladie mentale, les deux étant intimement liés. La protagoniste est taxée d'amnésie, diagnostic qui va influer le récit à un double niveau : thématique et structurel. Dans ce premier mouvement allégorique, la dynamique du récit se fait selon une quête du « ressouvenir » à laquelle accède petit à petit Malaïka. La mémoire individuelle, dans ce cas, se mêle symboliquement à la mémoire collective, voire culturelle : dépassant la seule dimension personnelle, cette dernière agit en tant que référence collective au passé, et sa portée s'étend jusque dans les symboles, les images et les rites d'un peuple[8]. La déterritoriali-

Langton (1993) propose, par exemple, diverses formes de silenciations correspondant aux différents types d'acte de parole (locutoire, perlocutoire, etc.).

8 La mémoire culturelle, concept théorisé par J. Assmann (2010), se définit notamment en opposition à la mémoire communicationnelle. Elle consiste ainsi en des références

sation identitaire que subit la jeune fille – notamment sur un plan filial, affectif ou encore physique – correspond aux dépossessions subies par le peuple martiniquais. Cette analogie semble pertinente dans la mesure où toute l'œuvre de l'autrice est traversée par le motif du déracinement :

> […] puisque sans racine, sans attache, même liée au passé, l'Antillais est […] un être instable qui ne sait où chercher ses racines et ressent par voie de conséquence le désir persistant de revenir au point de départ de l'Histoire, demeurant toujours orienté vers l'Afrique, la terre ancestrale qui suscite en lui un fort désir de retour (Conflon Gros-Désirs, 2018, p. 75).

Donnant corps à ce déracinement individuel et collectif, la narration apparaît comme un moyen de tisser un fil mémoriel. Elle le met en œuvre avec deux protagonistes et dans un tiers-espace, celui du dialogue thérapeutique de Malaïka avec l'arbre fromager. Ce dernier est totalement personnifié au sein du récit et constitue l'acteur thérapeutique par excellence. Il est d'ailleurs nommé « l'arbre-mémoire » (*VV*, p. 23) et énonce à plusieurs reprises ce lien tangible qui existe entre l'oubli de Malaïka de sa propre vie et l'oubli collectif d'un peuple qui a annihilé son passé. L'arbre parle en ces termes : « Ce pays a oublié le sens de lui-même dans les méandres de l'histoire ; ce peuple a la mémoire courte… » (*ibid.*, p. 19). Cette personnification renvoie à une symbolique très importante au sein des littératures antillaises et africaines, tel que l'a par exemple évoqué Patrick Chamoiseau (2016, p. 142[9]) : « On dit que certains rois africains du Bénin, juste avant de livrer leurs captifs aux bateaux négriers, les faisaient tournoyer autour d'un arbre ancestral. […] C'était l'arbre de l'oubli. […] Cette pratique était censée faire perdre la mémoire de leurs origines à ceux que l'on vendait ». Dans une dynamique inverse, les secrets et souvenirs refoulés et enfouis au sein de l'arbre vont, au fil du roman et des discussions établies entre l'arbre et

---

collectives au passé, véhiculées principalement par des médias tels que l'écriture, les arts ou les rites.

9 Pour rendre compte de l'importance de ce symbole, il est également possible de mentionner l'existence de la représentation d'un arbre de l'oubli au sein du Mémorial ACTe (« Centre caribéen d'expressions et de mémoire de la Traite et de l'Esclavage »). Dans le contexte psychiatrique, cette référence renvoie directement à l'arbre à palabres ou au « penc », consistant en un espace de parole dédié aux patients, inspiré par les cours royales traditionnelles, et qui met sur un même pied d'égalité les malades, leurs accompagnants et les médecins.

la protagoniste, refaire surface. Par ailleurs, l'amnésie de la protagoniste acquiert une dimension sociétale, l'oubli individuel renvoyant de fait à l'oubli collectif des Antillais en permettant de véhémentes dénonciations portant sur des problématiques postcoloniales :

> Mais l'on a oublié la mémoire des mots chantés de génération en génération mon peuple a tué tous ses griots, ses conteurs et la télé nous distille des cauchemars où les bottes du flic superman, le fusil du plus fort résonnent dans la nuit des insomnies qui ne se disent pas. (*VV*, p. 87)

Le roman peut ainsi se comprendre comme un « traité social exposant l'état de la société martiniquaise et certains aspects de sa socialité » (Vété-Congolo, 2008, p. 140).

Néanmoins, le récit, liminaire – entre perspective allégorique et clinique –, ne se limite pas à la métaphorisation de la psyché et du corps de la jeune fille, ni à sa victimisation. La maladie mentale permet aussi, voire surtout, de traduire des difficultés en lien avec le genre et/ou des aspects cliniques tels que la prise en charge de la malade ou la relation patient-médecin, dans un renversement stratégique de résistance. Au seuil du récit, le diagnostic est posé sans alternative sur la protagoniste : une « amnésie », donc un trouble dont les origines se situent hors de toutes lésions physiologiques ou organiques. En effet, la perte de mémoire n'est pas liée à un dysfonctionnement du cerveau, mais à un traumatisme originel. Attestée dans le monde de la psychiatrie, l'amnésie dissociative, consistant en une perte de mémoire rétrograde – touchant les souvenirs passés acquis avant la cause déclenchante de l'amnésie – ou antérograde – difficulté à former et stocker de nouveaux souvenirs –, surgit en réponse à une expérience de vie traumatisante et comme mécanisme de défense face à cette dernière[10]. La présence de ce trouble mental permet de mettre en exergue des problèmes concernant la sphère intime de Malaïka. À mesure de la quête mémorielle de la protagoniste, de ce processus anoétique[11], le lecteur découvre ses blessures originelles : l'inceste, les viols, ainsi que les violences physiques et psychiques liées à une « masculinité phallocratique destructrice » (Conflon Gros-Désirs, 2018, p. 511) au sein

10 Pour plus d'informations à ce propos, se référer à J. S. Nevid, S. A. Rhatus et B. A. Greene (2009, p. 150 et p. 344).

11 « Anoétique » s'oppose à « auto-noétique » et concerne le caractère non-conscient (dans le premier cas) ou conscient (dans le deuxième) au moment où sont convoqués ou apparaissent les souvenirs. Voir : G. Comet, A. Lejeune, et C. Maury-Rouan (2008, p. 175).

de la société patriarcale martiniquaise. L'espace est, cette fois, celui des lieux clos qui tiennent symboliquement de la prison : l'hôpital psychiatrique où la souffrance psychique est à son paroxysme et duquel fugue, à plusieurs reprises, la protagoniste ; la chambre fermée désignant le lieu de l'inceste et le bar comme territoire masculin où l'homme et son discours dominent. Dans ces espaces, la violence masculine est à son apogée et tout n'est qu'intrusion extrême dans l'intimité de Malaïka qui fustige l'environnement social dans lequel elle évolue : l'hôpital est ainsi le lieu d'un rapport hiérarchique décrié. De même, les rôles traditionnels médecin-patient ainsi que la thérapeutique préconisée sont hautement remis en question : du point de vue de la protagoniste, la médecine occidentale est un échec et la portée de la psychiatrie se résume uniquement à « … abrutir […] bâillonner […] endormir […] zombifier ! » (*VV*, p. 14). La jeune protagoniste se moque également de l'inversion occasionnelle des rôles qui s'effectue lorsque le médecin devient subitement le patient se plaignant des conditions sanitaires, et Malaïka l'oreille attentive. L'abus de prescriptions médicamenteuses est aussi dénoncé – « Tu sais seulement me donner des médicaments » (*ibid.*, p. 15) – tout comme l'incompréhension et l'impuissance du corps médical face à la maladie mentale, que cela soit pour son traitement ou même pour le diagnostic : « pourquoi suis-je là, soignée par des médecins dont je lis l'impuissance dans les yeux [?] » (*ibid.*, p. 22)

L'alternative à cette prise en charge médicale occidentale se révèle exister du côté d'une thérapeutique traditionnelle : au contraire d'un espace clos, la protagoniste retrouve peu à peu la mémoire en entretenant un dialogue avec l'arbre-fromager au sein d'un espace ouvert, et ce dernier lui dicte les actions à effectuer pour se retrouver. L'importance de ce symbole historique – l'arbre de mémoire – qui se trouve affranchi de tout lieu fermé, est de la sorte encore une fois soulignée : l'arbre signifie la restauration de la mémoire individuelle autant que collective. En outre, la valorisation de l'espace naturel va de pair avec celle de la médecine traditionnelle. Le renouveau ou au contraire l'enfermement permis par les lieux romanesques confirment le fait que l'espace « ne se résume plus à une fonction de scène anodine sur laquelle se déploie le destin des personnages mais s'impose comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. Il est appréhendé comme moteur de l'intrigue, véhicule de mondes possibles

et médium permettant aux auteurs d'articuler une critique sociale » (Ziethen, 2013, p. 10).

Ainsi, à l'opposé du renouveau permis par l'espace naturel, l'espace clos de la chambre incarne le lieu de l'inceste. La figure paternelle se voit en conséquence transformée en une figure tyrannique et brutale « dont l'autoritarisme caricature l'autorité et fait régner la crainte » (Lempert, 1995, p. 10). Cette violence masculine originelle définit toutes les relations de Malaïka ainsi que son errance sexuelle. De plus, ce traumatisme initial en préfigure d'autres inextricablement liés : en plus d'être le terreau sur lequel naît l'amnésie dissociative de la protagoniste, l'inceste entre en écho avec deux autres viols. Malaïka subit celui d'un « Béké[12] », ce qui souligne une problématique intersectionnelle impliquant à la fois le genre (domination de l'homme sur la femme), le statut social (elle est la fille de la femme de ménage face à un jeune homme de bonne famille) auxquels s'ajoute l'origine identitaire (rappelant les rapports de pouvoir ancestraux maître-esclave) ; mais elle est aussi victime d'un viol commis par un inconnu alors qu'elle erre entre l'hôpital et son bien-aimé, dans le but de rejoindre ce dernier. Ce second viol marque, paradoxalement, un point de basculement puisqu'il active le processus de remémoration : se rappelant le traumatisme initial, Malaïka ramène à soi des expériences refoulées et retrouve petit à petit la mémoire.

Le lieu fermé du bar, quant à lui, peut se percevoir comme un microcosme de la société martiniquaise patriarcale où domine la parole masculine. Les clichés selon lesquels les femmes sont médisantes et cancanières sont ironiquement renversés dans la mesure où la clientèle, entièrement masculine, s'adonne éperdument aux ragots et aux paroles profondément dépréciatives telles que « Femme ? Dernière race après crapaud ladre » (*VV*, p. 75). L'actualisation au sein du récit de ces différentes violences masculines participe « d'un regard que l'auteure veut chargé de recul objectif et de réalisme [pour ainsi] propose[r] une critique acerbe de sa société et en dénonce[r] des traits névrotiques à même d'entraver la cohésion et l'avancement social » (Vété-Congolo, 2008, p. 140).

Le pouvoir de la parole s'appréhende à deux niveaux et touche à plusieurs formes de dénonciation : d'un côté, son pouvoir revêt une portée allégorique puisque l'amnésie de la protagoniste permet de mettre

12 Ce terme est utilisé pour désigner un Blanc créole descendant des esclavagistes européens.

en lumière le propre oubli du peuple martiniquais et de soulever des problématiques postcoloniales. Dans cette optique, Vété-Congolo fait le rapprochement suivant, en décrivant deux types de quêtes bien distincts :

> D'abord, la quête est celle d'un personnage singulier, Malaïka, par rapport au groupe social qui pose des contraintes moralisatrices et normatives. Ensuite, elle se rapporte à l'inachèvement de la liberté historique puisque le peuple issu de la colonisation et de l'esclavage n'a pas atteint le stade de liberté qui démontre l'accord parfait et inaliénable entre le corps et l'esprit. De ce fait, la quête singulière de liberté et de libération totales de Malaïka est présentée comme la métaphore de liberté du groupe collectif qui devrait être syllogistiquement atteinte grâce à la liberté individuelle de chacun des membres. Sur un plan tout à fait symbolique, cette quête a donc une visée conjuratrice, rectificatrice et réparatrice. (*ibid.*, p. 149)

D'un autre côté, la parole se fait intime, et permet notamment la dénonciation des traitements psychiatriques effectués selon une méthode occidentale, ainsi que des traumatismes liés à une mainmise masculine et une société patriarcale. Le pouvoir de la parole s'élève de la sorte depuis des lieux fermés et en direction de lieux d'affranchissement et de liberté, du singulier au collectif : à partir d'un cas intime féminin, des stratégies sont déployées pour tracer les contours de problématiques sociétales, rappelant ainsi la léthargie collective, mais permettant aussi de dissocier la figure féminine de la pensée postcoloniale dominante. Une fois ce contexte sociétal posé, s'établit également un renversement de la perception en ce qui concerne la maladie mentale. Ce retournement apparaît d'ailleurs comme une affirmation significative de la singularité féminine, marginalisée mais toujours lucide[13]. Plus spécifiquement, dans ce roman, une litanie rythme l'autonarration : « Mais les fous ne sont pas ceux qu'on croit » (*VV*, p. 33 ; 34 ; 85 ; 86 ; 87) ; ou encore « … les fous c'est eux » ; « … les fous ce sont eux » (*ibid.*, p. 152). Dans ce cas, Malaïka s'apparente à un morosophe, ce fol érasmien ou rabelaisien, ce fou héroïque qui a le droit et même le devoir, au nom de sa folie, de dénoncer dans une entreprise salvatrice les maux de la société au sein

13 On peut penser, par exemple, au roman *Juletane* (1982) de l'autrice guadeloupéenne Myriam Warner-Vieyra. Dans ce roman, la protagoniste, lucide, offre le même type de réflexion que Malaïka : « Ici, on m'appelle la "folle", cela n'a rien d'original. Que savent-ils de la folie ? Et si les fous n'étaient pas fous ! Si un certain comportement que les gens simples et vulgaires nomment folie, n'était que sagesse… ? » (Warner-Vieyra, 1982, p. 13).

de laquelle il évolue. Avec leur folie reflétée par ce discours moraliste, les vrais fous font surface : « eux », c'est-à-dire ces « gens de bien », la société antillaise dans son intégralité, elle-même empêtrée dans la névrose et le déni.

PAROLE DE POUVOIR

Alors que la parole détient une force contestataire irréfutable, elle se fait également, elle-même, pouvoir. En effet, les procédés d'énonciation et d'écriture mis en œuvre dans le roman sont percutants et peuvent être appréhendés comme une véritable stratégie de résistance pour dénoncer des structures sociales aliénantes. L'expression du trouble mental repose sur des stratégies narratives diverses et singulières qui, par mimétisme, renvoient au trouble mental lui-même. C'est précisément par cette interpénétration entre contenant – les stratégies narratives et énonciatives particulières – et contenu – la présence de la maladie mentale – que le texte de fiction a l'avantage sur les situations pathologiques réellement vécues, car les indices de la maladie sont visibles au sein même de la langue et la première y est dès lors plus compréhensible. Cette bifocalisation rejoint la notion proposée par Vincent Capt qui décrit à ce propos le langage comme « un miroir du dedans, un reflet de l'intériorité […]. Il peut renvoyer directement à un trouble […] [et] repose sur l'équivalence sémiologique entre le signe linguistique d'une part et le symptôme d'autre part […], le signifiant linguistique renvoyant à un signifié pathologique » (Capt, 2014).

Ainsi, l'errance et le trouble subis par la narratrice s'infiltrent jusque dans la forme du texte, notamment par le biais d'une fragmentation temporelle et de ruptures énonciatives associées à une syntaxe fracturée et une absence de ponctuation. Le récit est, à l'image de Malaïka, « dissocié ». Ouvert *in medias res*, le roman se poursuit avec une série d'analepses non chronologique et des retours sporadiques au présent du schéma narratif. L'ensemble du récit présente ainsi une temporalité fracturée et, par mimétisme avec la mémoire recherchée, le lecteur doit tenter de rétablir la chronologie des évènements. L'énonciation subit

également un nombre important d'« anomalies » perceptibles dans cet extrait :

> La bête en furie plante son sexe dressé dans les profondeurs hostiles de la jeune femme Douleur, douleur, quelle douleur ?
>
> Chavirer, fureur Mer en furie Tempête sa tête Douleur C'était quand hier ?
>
> Mal, mal comme avant avant ? Avant quoi ? Hier ?
>
> Sous ma main, une branche dure. Voilà ! Frapper. Frapper sans s'arrêter sur la tête de la bête déchaînée qui s'agite en elle Frapper et les flots du passé resurgissent vagues déferlantes au pied du souvenir… […]
>
> Père, père je peux enfin t'éclabousser de ma haine bienfaitrice, de mon douloureux amour, frapper et te tuer et te retrouver et te perdre finalement Frapper pour des siècles de silence Frapper et hier est déjà là battant le tambour du rappel – rameuter le troupeau des souvenirs ! (*VV*, p. 52-53)

Ce monologue puissant constitue le point de basculement du récit, de manière cyclique et paradoxale : le second viol – par le choc vécu en résonance avec les traumatismes passés – provoque le surgissement de la mémoire. La violence extrême subie par la narratrice, ainsi que les séquelles psychologiques associées, sont dès lors perceptibles dans la langue même de la protagoniste, car le régime narratif bascule sans préavis d'une narration hétérodiégétique à une narration homodiégétique. Cette rupture provoque le dédoublement des plans de la narration : le régime homodiégétique traduit l'intériorité de Malaïka en informant le lecteur de son état psychique et « l'expression du "je" est en somme celle d'un être instable et fragmenté qui cherche à témoigner de sa propre souffrance et de son incapacité à se recentrer » (Conflon Gros-Désirs, 2018, p. 314). À l'inverse, les passages hétérodiégétiques apparaissent comme le moyen d'investir le champ mémoriel collectif ou intime « en vue de la reconstitution de son anamnèse en relatant, à travers ses souvenirs, l'origine de sa crise identitaire, morale et psychique » (*ibid.*). Ces alternances reflètent la fracture identitaire dont souffre la protagoniste, scindée en plusieurs voix. De plus, ce passage est traduit par d'autres fractures langagières, telle la présence de nombreuses phrases infinitives et nominales. L'absence de verbe ou sa non-conjugaison prive le contenu propositionnel d'un ancrage temporel, participant à un rattachement *de facto* à la situation d'énonciation, la chargeant d'une expressivité forte. Ce procédé est renforcé par la présence d'un discours indirect libre marqué fortement par la ponctuation interrogative et/ou exclamative.

Il est également possible de noter l'absence sporadique des points marquant les fins de phrases, tandis que la majuscule est conservée. À ce stade, et comme le montre l'extrait choisi, la narration se fait presque lyrique avec de nombreuses énumérations participant à l'emballement des phrases, répétitions, anaphores, et assonances. En plus de permettre au lecteur une plongée intime dans la psyché de Malaïka, à l'état brut, la dimension lyrique apparaît également comme le moyen de faire résonner le discours. La transposition littéraire du trouble mental permet dans ce cas des procédés stylistiques et narratifs percutants qui agissent comme de véritables indices de la maladie psychique. En plus de rendre le trouble mental compréhensible, cette interpénétration entre contenant – le langage et la narration employés – et contenu – le motif de la maladie mentale – permet une réappropriation de soi manifeste, car la parole devient arme de revendication. Mettre en scène une protagoniste atteinte de trouble mental, marginalisée, tout en faisant entendre sa voix, apparaît de la sorte comme un geste politique. La singularité de la voix narrative est restituée au domaine public et elle fait mémoire.

THÉRAPEUTIQUE DU MÉTALITTÉRAIRE

Au croisement de cette prise de pouvoir rendue possible grâce à l'articulation de nombreuses dénonciations avec la singularité de la parole se trouve une dernière forme de pouvoir : celle du processus métanarratif et intertextuel qui permet à la fois la catharsis de la protagoniste ainsi qu'une ouverture sur le monde. La prise de parole enfin libérée de Malaïka mène autant à la dénonciation de son environnement qu'à son affranchissement personnel. Ce dernier prend corps notamment grâce aux mécanismes de la métafiction sur lesquels s'appuie la narratrice et, en particulier, aux deux relations intertextuelle et architextuelle théorisées par Gérard Genette (1982). Dans ce sens, la métafiction renvoie à une narration autoréférentielle qui rend tangible ses propres mécanismes de construction ; l'intertextualité se définit comme « une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes » (Genette, 1982, p. 8), tandis que l'architextualité désigne « l'ensemble des catégories

générales, ou transcendantes – types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier » (*ibid.*, p. 7). Grâce à ces différents procédés, la parole peut réellement se libérer. Ils constituent de fait le médium thérapeutique permettant l'amélioration de l'état psychique de la protagoniste.

Dans le premier cas, les paroles inaugurales – « Mais moi je vais dire ce qui me brûle » (*VV*, p. 14) – fonctionnent déjà comme indice de l'objectif premier du récit : se raconter soi-même afin d'exorciser les traumatismes. Le registre métalangagier apparaît à maintes reprises dans le roman et met en lumière les mots qui permettent de soigner les maux :

> Je sais les mots-pluie-qui-ruisselle […] Je sais les mots aussi qui coulent à flots dans les ourlets de la tendresse.
>
> Je sais les mots incantatoires qui guérissent la fièvre et chantent l'amour.
>
> […] Je sais tous les poèmes que l'on n'a pas écrits tous les poèmes ça mort-nés aux portes des lèvres closes.
>
> Je sais plus de chanson que je n'en ai chantées. (*ibid.*, p. 87-88)

L'importance du langage est posée de façon graduelle dans cette série d'anaphores qui prend pour objets directs plusieurs substantifs ayant trait soit à différents types de « mots » soit, de manière expansive, à la littérature et au patrimoine culturel. En effet, le double recours des mots personnels et de ceux, collectifs, d'un poème ou d'un chant, devient significatif de la catharsis espérée. Cette prise de parole et, surtout, la conscience métalangagière d'être en train de dire constituent le premier pas vers l'*empowerment*, c'est-à-dire :

> *[…] the process whereby people gain control of their own lives in the context of participating with the others to change their social and political realities.* (Budryte, Vaughn, Riegg, 2009, p. 4)
>
> « le processus par lequel les gens prennent le contrôle de leur propre vie dans le cadre d'une participation avec les autres pour changer leurs réalités sociales et politique ». [Nous traduisons]

Se situant à un autre niveau de la diégèse, le « je » en train de raconter, dévoilant le processus de fiction à fins thérapeutiques, s'adresse directement au lecteur : c'est précisément dans cette relation nouvellement créée, dans ce contrat collectif passé entre le personnage de fiction et le lecteur réel, que se déploie la force langagière. L'art se conçoit ainsi

comme une thérapie, ce que confirme la narratrice en énonçant « les vertus thérapeutiques du dire » (*VV*, p. 155) puisque « la parole est un exorcisme » (*ibid.*, p. 117). C'est par la parole que Malaïka peut se libérer et mettre fin à la silenciation féminine que l'on pourrait presque qualifier de millénaire, d'héréditaire. Dans ce sens, apparaît également dans le récit un processus architextuel puisque la narratrice y insère une lettre écrite à sa mère en soulevant la question suivante : « Pourquoi n'as-tu rien dit maman ? » (*ibid.*, p. 99 et 101) Face au silence et en s'y opposant, la narratrice recourt de manière répétée au verbe d'énonciation par excellence : « Et depuis ce jour je parle, je parle pour ne pas entendre la voix du silence [...]. Toute la vie je découdrai le fil sans bout de la parole-le-temps pour ne pas entendre l'écho du silence » (*ibid.*, p. 99). Le processus de métanarration permet ainsi la libération et redonne pouvoir à une minorité, au marginal, pour mieux fustiger la norme : « J'ai brûlé la grammaire d'un monde qui se conjugue au masculin-pluriel j'ai jeté au feu l'orthographe du masculin-violence » (*ibid.*, p. 125).

Dans le deuxième cas, les insertions intertextuelles – faisant partie du patrimoine martiniquais, souvent en langue créole – et architextuelles – avec les poésies, berceuses ou chansons – permettent à la narratrice de réintégrer son être dans un tout universel, de s'inclure à nouveau au sein de sa propre société. La littérature ou, plus généralement, l'art apparaissent dès lors comme des prismes thérapeutiques propres à rétablir un lien au réel : le patrimoine culturel, au contraire du vécu personnel, ne tombe jamais dans l'oubli.

CONCLUSION

Le cheminement proposé a mis en lumière les différentes formes de pouvoir qui caractérisent ce roman. La première est symbolique, puisque la protagoniste rend perceptible l'« allégorie d'un pays-Martinique en souffrance, incapable de se dire et de se souvenir de son identité » (Couti, 2016, p. 170), mais il s'agit aussi d'un pouvoir littéral, en reconnaissant la folie comme une « stratégie de résistance » (De Souza, 2004, p. 142) qui révèle de nombreuses dénonciations intersectionnelles. Au niveau

linguistique, la force de l'écrit réside dans la singularité de la prise de parole et d'un point de vue métalittéraire, la parole redonne de la puissance à la protagoniste, en ce qu'elle constitue – sous forme de monologue ou de dialogue avec l'arbre fromager – le principal élément menant à la guérison. Le processus métanarratif, tout autant que le motif de la folie, peuvent dès lors se concevoir comme des actes militants ; ils permettent de résister à la marginalisation en affirmant une différence et de questionner les normes de la société patriarcale martiniquaise :

> À travers cette problématique [celle de la folie] qui n'est pas seulement féministe, il y a quelque part quelque chose de l'ordre d'une mythologie interne d'une espèce d'idéal, d'une société plus humanisée et des rapports nouveaux entre hommes et femmes, dépourvus de rapports de force qui prennent beaucoup d'énergie et empêchent les hommes et les femmes de se consacrer à l'essentiel. (Vété-Congolo, 2006)

L'écriture, en tant qu'acte essentiel, participe à la remise en question des rapports de force que toute l'œuvre de Cage-Florentin dénonce avec détermination.

Amandine Herzog-Novoa
Université de Berne

BIBLIOGRAPHIE

Assmann, Jan, *La Mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, trad. de l'allemand par Diane Meur, Paris, Aubier, coll. « Historique », 2010.

Bakhtine, Mikhaïl, *François Rabelais et la culture populaire au Moyen âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1982.

Budryte, Dovile, Vaughn, Lisa M., Riegg, Natalya T., *Feminist Conversations. Women, Trauma, and Empowerment in Post-Transitional Societies*, Lanham-Md, University Press of America, 2009.

Burnautzki, Sarah, « Le motif de la folie dans *Rosie Carpe* : Réminiscences de la littérature antillaise », *Quand la folie parle : The Dialectic Effect of Madness in French Literature, since the Nineteenth Century*, dir. G. Ni Cheallaigh, L. Jackson, S. McIlvanney, Cambridge, Scholars Publishing, 2014, p. 172-190.

Cage-Florentiny, Nicole, *C'est vole que je vole*, Brest, Les Oiseaux de papier, 2006.

Capt, Vincent, « La manie épistolaire, poétique des écrits bruts », UNILTV – « Doctoriales 2014 » : « https://www.youtube.com/watch?v=d5dq02IbjQk (consulté le 25/11/2020) ».

Chamoiseau, Patrick, *La Matière de l'absence*, Paris, Seuil, 2016.

Cixous, Hélène, *Le Rire de la Méduse et autres ironies*, Paris, Galilée, 2010.

Comet, G., Lejeune, A., Maury-Rouan, C., *Mémoire individuelle, mémoire collective et histoire*, Marseille, Solal Éditeurs, Résiliences, 2008.

Conflon Gros-Désirs, Patricia, *L'Œuvre de Nicole Cage-Florentiny : de l'Antillanité à la Caribéanité via l'hispanité, une poétique de la Relation*, thèse, Université des Antilles, 2018 : « https://www.theses.fr/2018ANTI0317 (consulté le 15/09/2020) ».

Couti, Jacqueline, « Hors de soi : Dissociation et réintégration corporelles dans *C'est vole que je vole* de Nicole Cage-Florentiny », *Amour, sexe, genre et trauma dans la Caraïbe francophone*, dir. Gladys M. Francis, Paris, L'Harmattan, 2016, p. 169-180.

De Souza, Pascale, « Folie de l'écriture, écriture de la folie dans la littérature féminine des Antilles française », *Présence Francophone : Revue internationale de langue et de littérature*, vol. 63, nº 1, 2004, p. 130-144 : « https://crossworks.holycross.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1045&context=pf (consulté le 10/10/2019) ».

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

Genette, Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

LANGTON, Rae, « Speech Acts and Unspeakable Acts », *Philosophy and Public Affairs*, vol. 22, nº 4, 1993, p. 293–330.

LEMPERT, Bernard, « La Menace incestueuse », *Incestes*, éd. Dana Castro, Le Bouscat, L'Esprit du temps, coll. « Psychologie », 1995, p. 9-15.

NEVID, Jeffrey S., RHATUS, Spencer A., GREENE, Beverly A., *Psychopathologie*, Paris, Pearson Education France, 2009.

NI CHEALLAIGH, Gillian, JACKSON, Laura, MCILVANNEY, Siobhán (dir.), *Quand la folie parle : The Dialectic Effect of Madness in French Literature, since the Nineteenth Century*, Cambridge, Scholars Publishing, 2014.

SOW, Fatou (dir.), *La Recherche féministe francophone. Langue, identités et enjeux*, Paris, Karthala, 2009.

VÉTÉ-CONGOLO, Hanéta, « Une femme en quête d'absolu », entretien avec Nicole Cage-Florentiny, 2006 : « www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/paroles/cage-fl orentiny_entretien.html (consulté le 03/08/2020) ».

VÉTÉ-CONGOLO, Hanétha, « Idéal romantique et projet social dans *C'est vole que je vole* de Nicole Cage-Florentiny », *Présence francophone*, nº 71, 2008 : « https://crossworks.holycross.edu/pf/vol71/iss1/12 (consulté le 12/06/2020) ».

ZIETHEN, Antje, « La littérature et l'espace », *Arborescence*, nº 3, 2013 : « https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/ (consulté le 21/07/2020) ».

ÉCRITURE DE SOI ET EXPÉRIENCE FICTIONNELLE CHEZ FATOU DIOME

Entre auto-thérapie et contestation du pouvoir

La critique littéraire a souvent analysé l'œuvre de Fatou Diome en faisant de la question de l'émigration l'essence même de son discours. Cette lecture, quoiqu'intéressante, ne souligne pas assez la défense des droits de la femme dans une société niodioroise conservatrice. À partir de cette œuvre, notre propos veut mettre en évidence comment la scénarisation de parcours de femmes constitue en même temps une dénonciation de l'autorité, du pouvoir mâle qui régente la communauté seereer du terroir islamisé des îles du Saloum. Nous partons du postulat que l'auteure dévoile son trauma pour transgresser et dénoncer les tares d'une société aux habitus conservateurs.

DIRE LE TRAUMA

Dans son étude de l'œuvre d'Imre Kertész, Chiantaretto souligne que « l'expérience de soi est une épreuve, parce qu'elle interroge le lien entre réalité extérieure et réalité intérieure, présence du passé et présence du futur, identité et identification, réalité psychique des autres en soi et réalité psychique des différentes figures de soi chez les autres » (Chiantaretto, 2008, p. 18). L'épreuve que constitue cette expérience rend désormais caduque une narration de soi sur un mode rousseauiste, et l'on sait aussi depuis *Fils* (1977) de Doubrovsky que la psychanalyse a bouleversé les rapports de soi à soi et de soi à autrui. L'histoire de l'auteur s'esquisse dès lors en réaction aux soubresauts d'une mémoire éreintée par les épreuves. Avec Fatou Diome, le rapport à soi et à autrui s'énonce à travers la scénarisation des assujettissements et des rejets dont

les personnages, souvent féminins, sont victimes. Que ce soit dans *Le Ventre de l'Atlantique* (2003), dans *Kétala* (2006), dans *Impossible de grandir* (2013) ou dans *Les Veilleurs de Sangomar* (2019[1]), le dessein de mettre en scène les « états de femme » (Heinich, 2014, p. 94) à Niodior laisse deviner que « sur ce coin de la Terre, sur chaque bouche de femme est posée une main d'homme » (*VA*, p. 131). La prise de plume – immersion dans une écriture de soi ou une fiction romanesque – se révèle dès lors l'espace nécessaire pour contrer l'oppressante présence de l'homme et l'auteure expose ce mal-être dans des lieux où, au nom de l'islam dont les textes sont parfois peu maîtrisés, la femme est souvent rétrogradée au rang de faire-valoir. Dans la prose de Fatou Diome il y a, d'une part, une insistance sur la brutalité et l'absence de discernement de l'homme, et, de l'autre, une mise en scène du cauchemar de ces femmes qui vivent sur une île où « il était plus utile d'apprendre à connaître Dieu et d'étudier les voies du salut que de s'embarrasser à décoder le langage des Blancs » (*VA*, p. 80).

Avec l'avènement de l'islam, le recours au monde arabe comme référence crée une confusion entre culte islamique et culture arabe qui rogne l'espace dévolu à la femme. Dès lors que la culture arabe a supplanté la tradition subsaharienne, un changement de paradigme s'est opéré dans le quotidien des femmes. Fatou Diome, consciente des transformations impliquant une évolution négative de la condition des femmes à Niodior, rappelle que dans la société seereer préislamique celles-ci avaient leur mot à dire dans le choix du conjoint (*IDG*, p. 265-266). En effet, la naissance d'une mentalité nouvelle, consécutive de l'islamisation, a entraîné dans le terroir des îles seereer sous influence mandingue (dont l'islamisation remonte à l'empire du Mali au XII^e^ siècle), une conception nouvelle des rapports hommes-femmes. Les valeurs introduites par l'islam ont entravé la liberté de la femme en la plaçant sous le joug des hommes. À partir de ce moment, toute l'histoire de Niodior – village d'ailleurs fondé par une femme (*IDG*, p. 266) – a été revisitée. Par conséquent, les parcours de femmes construits par Fatou Diome mettent « en jeu tous les fils, les mots et les maux d'une vie » (Vercier, Lecarme et Bersani, 1982, p. 154). Dans *Les Veilleurs de Sangomar*, « ces maux d'une vie »

1 Dans le cadre de cet article, nous retenons ces quatre romans ; *Le Ventre de l'Atlantique* est le second publié par Diome et *Les Veilleurs de Sangomar* le plus récent, paru en 2019. Les sigles *VA* pour *Le Ventre de l'Atlantique*, *K* pour *Kétala*, *IDG* pour *Impossible de grandir* et *VS* pour *Les Veilleurs de Sangomar* seront désormais utilisés.

s'observent dans le quotidien de Coumba, la veuve dont le recueillement et le besoin de solitude sont perturbés par les récriminations de proches ne pouvant distinguer la tradition arabique des connaissances islamiques. Dans le roman, Fatou Diome tourne en dérision l'attitude des « Métamorphosés », ces nouveaux convertis qui se distinguent par leur bigoterie maladroite et leur méconnaissance de l'islam, ce qui génère de nombreuses confusions :

> – Coumba […], si tu me permets, veille à mieux te couvrir, commençait l'un des Métamorphosés […]. Tu sais Coumba, une femme pieuse ne doit pas rester tête nue, surtout dans ta situation.
>
> – C'est vrai, ma nièce, prête attention à la décence de ta tenue, renchérissait aussitôt l'éminence grisonnante du groupe de Métamorphosés […].
>
> – […] Coumba, ne porte plus ton chapelet autour du cou, ce n'est pas un collier, un ornement, c'est un objet sacré… (*VS*, p. 162-163)

Faisant fi de la tristesse de Coumba, les hommes vont, « *d'interdit en recommandations* » (*VS*, p. 163), obstruer l'avenir de la veuve car, « depuis que leurs nouvelles croyances les aveuglent, les mutants soumettent les femmes, les reléguant au rang de pleureuses » (*VS*, p. 208). Avec un verbe proche de celui de Ken Bugul[2], Fatou Diome narre les travers d'une société niodioroise devenue ouvertement phallocratique. De fait, ses récits mettent en évidence les iniquités subies comme une purge. Dans *Kétala*, par exemple, le rappel des propos du père de Mémoria par Cassette permet de relever l'utilité de la femme dans une société qui a fait de l'homme le sexe fort :

> Je m'adresse à celle qui est ma fille, par la volonté de Dieu et qui, à ce titre, me doit respect et obéissance, dit le père. Voilà quelques mois que tu n'envoies plus aucun mandat. Pourtant, même au bout du monde, tu as appris les ravages de la dévaluation. […] Aujourd'hui, il ne nous reste plus que toi et la grâce d'Allah. Qu'attends-tu donc pour nous aider à faire vivre la famille ? (*K*, p. 208)

Pourtant, ce même père est le premier à rejeter sa fille et à donner l'ordre qu'elle s'éloigne des autres membres de la famille lorsqu'il comprend de quelle maladie elle souffre :

---

2 À propos de cette auteure, voir : Amadou Falilou Ndiaye et Moussa Sagna, « *Le Baobab fou, Riwan ou le Chemin de sable* et *De l'autre côté du regard* : les autobiographies féministes de Ken Bugul », *Nouvelles Études Francophones. Revue du Conseil International d'Études Francophones*, University of Nebraska Press, 2017, p. 57-69.

> Au bout d'un long moment de silence, son père lui cracha ce que tous pensaient sans oser l'affirmer : « 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 […] » (*K*, p. 266)

Pressée par la société parce qu'elle doit satisfaire les attentes placées en elle, la femme est rejetée et abandonnée à son triste sort quand un représentant du patriarcat juge qu'elle a commis un écart de conduite. Cet abandon peut être mis en parallèle avec la désespérance du jeune Moussa qui, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, de retour sur l'île, incarne l'échec en Europe : la micro-société niodoroise peine à comprendre et à s'accommoder des réalités du monde contemporain. Moussa, victime pourtant, se suicide (*VA*, p. 114[3]). Cette comparaison, quoique plausible, laisse de côté le mal subi par les filles appelées à « faire maman » (*VA*, p. 186), tel un métier, afin de « gagner le paradis » (*VA*, p. 187).

Dans *Le Ventre de l'Atlantique* et dans *Impossible de grandir*, la femme qui enfreint les codes introduits par l'islam est traitée avec plus de mépris que l'émigré qui a échoué. S'il est vrai que l'émigré est vilipendé, la femme, elle, est mise au ban de la société au point de s'enfermer dans le mutisme ou de disparaître[4]. Les intrigues mettent en scène ces cas de figures, par exemple avec la mère de Salie, l'alter ego de Fatou Diome, incapable de se guérir de sa mélancolie ; mais encore avec la jeune Sankèle – dont le nom signifie en seereer la sacrifiée – et à sa mère dont les vies sont détruites à cause de l'infanticide commis par le père ne supportant pas la honte d'une naissance illégitime :

> Sankèle reprenait son souffle, essayant malgré sa fatigue de reconnaître, dans le visage de son fils couché auprès d'elle, les traits de son aimé. Sa mère saisit une bassine et alla puiser de l'eau dans la grande jarre, au coin de la cour. Alors qu'elle revenait vers la chambre, un cri strident déchira la terre tiède sous ses pieds. Figée, elle vit Sankèle passer devant elle en courant, la tête entre les mains. Elle essaya de la rattraper, en vain. Elle rebroussa chemin

3 Rappelons cependant que le suicide « est perçu par le seereer non pas comme un anéantissement mais comme la manifestation du suprême honneur : "Le suicide, dans l'éthique seereer […], lave l'affront. Le clan devient sauf. Et la mort, dans son acception seereer, permet l'accession à une autre vie qui donne la possibilité d'un retour réel après le dépouillement de toutes les souillures contractées durant son existence" » (Ndong, 2004, p. 30-31).

4 Par exemple, dans *Le Ventre de l'Atlantique*, p. 56 et p. 134.

> pour aller s'occuper du nourrisson. Le spectacle qu'elle découvrit la priva de parole à tout jamais : son mari avait mis l'enfant dans le sac plastique et le ficelait comme un rôti de porc. Devant le regard ahuri de son épouse, il annonça froidement :
>
> – Un enfant illégitime ne peut grandir sous mon toit. (*VA*, p. 133-134)

Le désir de Fatou Diome de revenir aux moments de l'enfance (*Le Ventre de l'Atlantique, Impossible de grandir*) ou de recourir à la fiction (*Kétala*, *Les Veilleurs de Sangomar*) pour conter le sort peu enviable des femmes de Niodior se comprend en écho de sa propre enfance traumatique et d'une sororité avec les femmes de son île natale, participant ainsi « à la revendication d'une écriture de soi libre, [afin] non pas de recomposer le passé, mais de lui trouver des mots dans l'indépendance maximale – voire la rébellion ouverte ! » (Chiantaretto, 2014, p. 48). Le double choix de la fiction et du récit de soi obéit, pour ainsi dire, à une volonté de Fatou Diome de dépasser les conflits avec les femmes Niodior afin qu'ensemble elles puissent faire face à la domination des hommes.

TRANSGRESSER POUR DÉNONCER

Considérée comme « la fille du diable » (*VA*, p. 75) par les insulaires de Niodior, Fatou Diome s'est attelée, dès *Le Ventre de l'Atlantique*, à revenir sur les péripéties de son enfance et à mettre en scène le mauvais traitement dont elle a été victime. Pourtant, très vite, le besoin de subvertir l'autoritarisme des insulaires et de réhabiliter l'honneur bafoué de sa mère s'est greffé au dessein de représenter son parcours. Aussi recourt-elle à l'écriture qui lui octroie une certaine liberté lui permettant de « dire et faire tout ce que [sa] mère n'a pas osé dire et faire », comme l'affirme Salie (*VA*, p. 227).

Le retour à l'enfance, « foyer résiduel de traumatismes et de séquelles qui se révèlent dans les écrits des romancières » (Chérif-Kréchiem, 2012, p. 176), inscrit déjà la transgression au cœur du projet mémoriel et fictionnel de Fatou Diome puisqu'on « ne se souvient pas pour aller mieux, mais pour comprendre » (*IDG*, p. 54). La tentative de capter l'inexplicable crée une distorsion dans la mesure où, en mettant en

exergue l'histoire de sa vie ou celle des femmes d'une contrée refusant le « soi », les narratrices de Fatou Diome s'écartent des normes établies par la communauté[5]. D'ailleurs, la survie de Fatou Diome est en elle-même une transgression dans la mesure où, note-t-elle :

> […] trahie par ma grand-mère, la tradition, qui aurait voulu m'étouffer et déclarer un enfant mort-né à la communauté, maria ma mère à un cousin qui la convoitait de longue date. À défaut de se débarrasser de moi, les garants de la morale voulurent me faire porter le nom de l'homme imposé à ma mère. Ma grand-mère s'y opposa fermement […]. (*VA*, p. 74)

Les germes de la dénonciation de la domination du mâle – symbolisée par le refus d'une filiation de convenance par la grand-mère – proviennent de cette Afrique profonde, considérée peu connectée aux réalités du monde contemporain. Le non-respect des codes par la grand-mère expose l'enfant à la vindicte populaire, augurant déjà une vie de confrontations avec la communauté. Et l'image de la grand-mère qui s'oppose aux « dogmes » traditionnels imposés par l'islam est symbolique à bien des égards. Par essence garante de la tradition, elle s'est muée en annonciatrice d'un bouleversement social à Niodior que Fatou Diome va parachever. En effet, rejetée, la jeune fille se réfugie bientôt dans les études et l'écriture (dont les pouvoirs thérapeutiques nourrissent tant le récit de soi que la voie romanesque) ; celle-ci lui permet de décrire une société traditionnelle que l'islamisation à outrance a abrutie. À preuve, dans le récit autobiographique *Impossible de grandir*, elle montre comment dans ces contrées l'islamisation participe à biaiser le jugement des valeurs de la femme :

> Quand je préparais le bac, dans une minuscule chambre que je louais, n'ayant pas toujours le prix d'une bougie, j'allais parfois faire les devoirs ou réviser mes leçons, la nuit sous l'électricité du lycée Demba Diop. Compréhensif, le proviseur de l'époque me laissait une classe à disposition, quand je le lui demandais. À l'aube, lorsque je croisais et saluais les porteurs de chapelets, qui se rendaient ou revenaient de la mosquée, ils me maudissaient, crachaient par terre, me prenant pour une prostituée au sortir d'une nuit de péchés. (*IDG*, p. 269)

Dans le roman *Les Veilleurs de Sangomar*, en revanche, l'importance accordée par la veuve à l'écriture, au détriment de la dévotion due à son

5 Sur ce point, voir : Mansour Dramé, « L'émergence d'une écriture féministe au Sénégal et au Québec », *Éthiopiques*, nº 74, 2005, p. 120.

statut de femme éplorée, constitue un sacrilège pour certains membres de sa famille. À travers le recours à l'écriture, où Coumba noie son chagrin, s'énonce une satire des croyances islamiques déphasées des réalités du monde actuel :

> Écrire [...] c'est se présenter au Seigneur tel qu'il vous a fait, à lui d'assumer sa pauvre créature. En méditation perpétuelle et quotidiennement confessé par le pire des juges qu'est la conscience, l'écrivain n'a besoin d'aucune autre dévotion ; si l'ascèse imposée par son art ne mène pas au Paradis, personne n'y accédera. (*VS*, p. 47)

Les intercesseurs Abraham, Jésus, Mohamed (*VS*, p. 79) qu'interpellent les hommes perdent leurs pouvoirs. L'écriture est désormais le véritable intermédiaire dans une société dont la tradition est pourtant intrinsèquement liée à l'oralité. Une étape est donc franchie dans la remise en question du pouvoir des hommes, puisqu'avec la pratique de l'écriture, la femme transgresse et affiche son autonomie. En effet, de la fin des années 1990 au début des années 2000, une importante production romanesque d'auteures sénégalaises est venue bousculer certains codes sociaux. Qu'il s'agisse de *Riwan ou le chemin de sable* (1999) par Ken Bugul ou *La nuit est tombée sur Dakar* (2004) d'Aminata Zaaria, les auteures représentent sans tabou le corps de la femme, exposent sa sexualité et vilipendent certaines coutumes ancestrales. Exploitant cette voie, Fatou Diome recourt à diverses stratégies narratives qu'elle amplifie dans *Kétala* où se met en place la scénographie d'une prosopopée : la parole est déléguée à des objets qui dévoilent à tour de rôle des pans de l'existence bafouée de Mémoria, la défunte dont la communauté veut ignorer la vie. Dès le début de leur « kétala » – il précède celui des humains appelés à se partager les biens de la défunte – la satire contre les hommes est immédiate. Masque, par exemple, dit à Mouchoir que « dans la vie des hommes, tout est injuste » (*K*, p. 62). Le discours des objets dénonce l'injustice faite aux femmes en général, et de Mémoria en particulier, ainsi que l'hypocrisie de la société, par exemple quand Montre rapporte les reproches de Makhou, l'ex-époux de Mémoria, à ses parents :

> Vous avez toujours su que je suis homosexuel. Tamara, son appartement, son école de danse, vous avez tout financé, en échange de ma discrétion. N'ayant rien pu contre mon amour pour Tamara, vous avez fermé les yeux. Pourtant,

> l'existence de ce lien affectif ne vous a pas empêché d'organiser mon mariage avec Mémoria, en sachant très bien que vous fabriquiez un faux couple. (*K*, p. 265-266)

Le propos de Makhou permet de relever les dysfonctionnements d'une société où « l'arbre à palabres est un parlement, et l'arbre généalogique, une carte d'identité » (*VA*, p. 79). S'affirme une caricature de la société traditionnelle, pour dénoncer la domination du mâle qui cherche même à contrôler le subconscient de la femme.

REP(A)NSER LA CONDITION DE LA FEMME

C'est dire qu'à l'inverse des hommes au pouvoir, la femme africaine « n'est ni un avatar néo-colonial, ni une résurgence traditionaliste, mais plutôt une sorte de troisième voie, intimiste certes, mais forte d'une universalité qui étend peu à peu la sensibilité et la découverte du moi à l'ensemble d'un champ social souvent sclérosé » (d'Almeida et Hamou, 1991, p. 43). Chez Fatou Diome, la scénarisation des histoires de femmes permet de révéler « le mal d'être, le mal de vivre, [le] besoin de résistance [dans la mesure où] le tempérament exalté des personnages [féminins] donne aux récits ou aux fictions une vitalité dans un climat littéraire dominé par la question de l'émancipation » (Dramé, 2005, p. 128). Par contraste est proposée une valorisation de la femme au moyen de la scénarisation des faiblesses que l'homme tente de masquer :

> Djilali essayait de rasséréner Linda comme il pouvait, pendant que ses yeux avouaient tout ce que la bouche ne s'autorise jamais à formuler, quand les hommes font l'homme : « Moi aussi, je suis inquiet. Moi aussi, j'ai peur. Moi aussi, j'ai mal. » (*VS*, p. 131)

De fait, un nouveau regard est posé sur la femme et son statut repensé dans un milieu où « les lutteurs descendent dans l'arène pour mériter les félicitations de leur brave-tendre mère » (*VS*, p. 57). On comprend, dès lors, pourquoi dans *Le Ventre de l'Atlantique*, Salie s'offusque de la scène qu'offraient « des starlettes issues d'un casting commercial [...] qui ignorent tout des combats menés pour la dignité des femmes » (*VA*, p. 37). À travers

la voix de son personnage, Fatou Diome combat les idées reçues et « la réduction au silence non-questionnée des femmes » (Narasimhan, 2019, p. 103). L'auteure-narratrice du *Ventre de l'Atlantique* se moque de « la vieille sottise qui consiste à faire accroire aux petits garçons qu'"un homme ne doit pas pleurer" » (*VS*, p. 131), tout en étant consciente que cette prétendue domination ne s'estompera que si les femmes se soutiennent ; or cette solidarité féminine fait défaut. Dans *Kétala*, par exemple, les malheurs de Mémoria ont débuté dès l'instant où la mère de Makhou a cherché à masquer l'homosexualité de son fils. Dans *Les Veilleurs de Sangomar*, la dénonciation de cette absence d'entraide s'effectue au moyen d'un questionnement de Coumba : « On ne cesse de parler de solidarité féminine ; comment se fait-il qu'il existe plus de belles-mères insupportables que d'adorables ? » (*VS*, p. 121)

La signification du prénom de la belle-mère de Coumba est, d'ailleurs, révélatrice de cet antagonisme, car en seereer *Wassiâm* signifie « laisse-moi en paix ». Les rapports conflictuels entre belle-mère et bru sont, pour ainsi dire, un prétexte pour Fatou Diome d'appeler à une synergie des forces féminines pour contrer la domination des hommes. C'est dans ce sens qu'elle appelle à réarticuler le paradigme du mariage avec un retour à la tradition seereer où les filles choisissaient leur époux. Aussi, dans la narration des aventures de l'homme de Barbès, par exemple, Salie insère-t-elle l'histoire de Sankèle montrant, par la même occasion, comment les choix du conjoint doivent être redéfinis :

> En dépit d'une éducation traditionnelle, qui tâchait de la modeler comme du beurre de karité, Sankèle avait grandi avec des ailes de pélican assoiffé d'azur. Malgré son sourire timide et son regard fuyant, elle avait du cœur et de l'audace. […] L'amour, elle le concevait d'une manière bien à elle. Qu'attendre d'un homme au bout du monde, sinon des nuits de veuve et des rides par dizaines à chacun de ses retours ? Guidée par sa propre loi, la belle Sankèle avait fauté […]. (*VA*, p. 31)

Sankèle, devenue « une ombre diffuse dans un territoire imaginaire » (*VA*, p. 136), est une belle illustration de la contestation du pouvoir des hommes de Niodior[6]. L'importance accordée à la grand-mère, au détriment du grand-père dans la restitution de l'histoire de ses origines,

6 Soulignons, cependant que, parce qu'elle a osé défier un système figé, Sankèle a été astreinte au silence en s'effaçant de la mémoire des insulaires à la faveur de son exode en ville. Ce

se comprend dès lors mieux. La validation de la saga familiale par la grand-mère confère un statut nouveau à la femme, à travers un retour à la tradition africaine où celle-ci n'était pas encore une subalterne. Ayant recouvré son identité en assimilant et validant son histoire personnelle, Fatou Diome peut désormais participer à la lutte plus générale de l'émancipation de la femme, car, soutient-elle, « j'écris pour dire et faire tout ce que ma mère n'a pas osé dire et faire ! J'écris, afin que dans sa lignée de femmes, elle soit la dernière sacrifiée, car ma liberté est un *non* tonitruant, que je ne cesserai de transmettre, jusqu'à mon dernier souffle, à toutes mes sœurs d'Afrique et d'ailleurs » (*IDG*, p. 312). La clausule de cet énoncé témoigne du rôle nouveau que la femme doit jouer dans sa communauté. Il faudrait donc, par conséquent, nuancer le propos qui voudrait qu'entre « le patriarcat et l'impérialisme, [...] la figure de la femme disparaît non dans un néant virginal mais dans un violent va-et-vient qui correspond à la figuration déplacée de la "femme du Tiers-Monde", prise entre tradition et modernisation » (Narasimhan, 2019, p. 105). De fait, la femme africaine n'est nullement à la marge dans la réécriture de l'histoire commune et il n'est plus possible de faire référence à un ancrage dans un passé révolu ou dans une foi en une modernité qui peine à s'installer pour expliquer l'exclusion de la femme de « la *redistribution de la puissance et de la prospérité* » (Guillebaud, 2008, p. 452). Au contraire elle participe, à sa façon, à formater son rapport à l'autorité. Chez Fatou Diome, ce remodelage s'énonce lorsqu'elle refuse « d'être réduite au statut, si longtemps bafoué, de femmes. » (*IDG*, p. 310)

CONCLUSION

C'est dire que les tragédies vécues par les personnages féminins sont les sacrifices nécessaires pour l'émancipation de la femme. Il est donc attendu des romancières africaines une scénarisation des relations nouvelles entre l'homme et la femme africaine, détachées de toute forme de domination. L'œuvre de Fatou Diome, marquée au sceau de l'écriture

départ traduit aussi la résilience des hommes de Niodior capables de briser les velléités révolutionnaires des femmes de l'île.

de soi, remet constamment en question l'autorité du patriarcat, surtout celui de son île natale de Niodior. Ce nœud de tensions s'inspire d'un trauma familial qui signifiait déjà la transgression des règles établies. De ce fait, Fatou Diome affirme le pouvoir de « passer outre », d'aller au-delà des normes, des codes et des catégories, afin que les femmes de Niodior – et sans doute bien d'autres – participent à l'invention d'un monde nouveau, loin des brimades et des humiliations.

Moussa Sagna
Université Cheikh Anta Diop,
Dakar

BIBLIOGRAPHIE

Almeida, Irène Assiba (d') et Hamou, Sion, « L'écriture féminine en Afrique noire francophone : le temps du miroir », *Études littéraires*, vol. 24, nº 2, 1991, p. 41-50.

Cherif-Kréchiem, Aïcha Chaïb, « Paroles de femmes : l'écriture féminine », *Synergies Algérie*, nº 17, 2012, p. 171-182.

Chiantaretto, Jean-François, « L'altérité interne ou l'épreuve de soi. À propos de l'œuvre d'Imre Kertész », *Revue Le Coq-héron*, nº 192, 2008, p. 18-25.

Chiantaretto, Jean-François, « S'écrire : survivre ou se faire naître dans le regard de l'autre ? À propos de l'écriture de soi chez Imre Kertész », *Revue Le Coq-héron*, nº 219, 2014, p. 46-49.

Diome, Fatou, *Le Ventre de l'Atlantique*, Paris, Anne Carrière, coll. « Le Livre de Poche », 2003.

Diome, Fatou, *Kétala*, Paris, Anne Carrière et Flammarion, coll. « J'ai Lu », 2006.

Diome, Fatou, *Impossible de grandir*, Paris, Flammarion, 2013.

Diome, Fatou, *Les Veilleurs de Sangomar*, Paris, Albin Michel, 2019.

DramÉ, Mansour, « L'émergence d'une écriture féministe au Sénégal et au Québec », *Éthiopiques*, nº 74, 2005, p. 119-129 : « www.ethiopiques.refer.sn. (consulté le 06/10/2020) ».

Garnier, Xavier, « L'exil lettré de Fatou Diome », *Notre Librairie. Revue des littératures du Sud*, nº 155-156, 2004, p. 30-35.

Guillebaud, Jean-Claude, *Le Commencement d'un monde*, Paris, Seuil, 2008.

Heinich, Nathalie, « La fiction comme modelage émotionnel de l'identité féminine », *Nouvelle revue d'esthétique*, nº 14, 2014, p. 93-99.

Narasimhan, Jyothsana, « Marginalisation et résistance : la femme dans l'œuvre de Fatou Diome », *Synergies Inde*, nº 8, 2019, p. 101-117.

Ndiaye, Amadou Falilou et Sagna, Moussa, *« Le Baobab fou, Riwan ou le Chemin de sable* et *De l'autre côté du regard :* les autobiographies féministes de Ken Bugul », *Nouvelles Études Francophones. Revue du Conseil International d'Études Francophones*, University of Nebraska Press, 2017, p. 57-69.

Ndong, Louis, « Poétique senghorienne : de l'élégie à l'éloge », Dakar, mémoire de DEA, UCAD, FLSH, 2003-2004 [non publié].

Nshimiyimana, Eugène, « Stratégies d'énonciation du sujet migrant chez Fatou Diome », *Migrations, exils, errances et écritures*, dir. C. Alexandre-Garner et I. Keller-Privat, Paris, Presses Universitaires de Nanterre, 2012, p. 117-126.

Vercier, Bruno, Lecarme, Jacques et Bersani, Jacques, *La Littérature en France depuis 1968*, Paris, Bordas, 1982.

FEMME SUJET ET FEMME OBJET

Approche genre et féministe de *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye

La femme a souvent été représentée dans les sociétés traditionnelles comme un objet subissant le poids des normes édictées par une société phallocratique, par exemple le roman *Sous l'orage* (1963) de Seydou Badian ou la pièce *L'Oracle* (1969) de Guy Menga. Mais dans nombre d'autres œuvres littéraires, elle est sujet-pensant, capable de remettre en cause ce qui était préétabli et de s'imposer. *Une si longue lettre* (1979) de Mariama Bâ ou *C'est le soleil qui m'a brûlée* (1987) de Calixthe Beyala sont, entre autres, des œuvres qui mettent en scène des personnages féminins rebelles décidés à déconstruire les canons qui les subordonnaient. Cependant, d'autres fictions présentent la femme sous une double posture, ambivalente ou contrastante, à la fois d'objet et de sujet, et le roman *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye, Prix Goncourt en 2009, s'inscrit dans cette perspective. En effet, l'écrivaine française – comme elle l'affirme elle-même[1] – qualifie de femmes puissantes les trois personnages principaux de son roman – Norah, Fanta et Khady Demba – parce qu'elles nient la fatalité, refusent de courber l'échine devant les attitudes ubuesques aussi bien d'hommes que de femmes. Aussi, cette résistance n'empêche pas qu'elles soient objectivées par les agressions et humiliations qu'elles subissent. Elles se découvrent comme des êtres en lutte, déchirés entre malheur et bonheur, succès et échec, résistance et capitulation. Comment l'œuvre de Ndiaye présente-t-elle

1 « Je me permets d'attirer votre attention sur un point qui me semble important : n'ayant jamais vécu en Afrique et pratiquement pas connu mon père (je suis métisse), je ne puis être considérée comme une romancière francophone, c'est-à-dire une étrangère de langue française, aucune culture africaine ne m'a été transmise. Je la connais, un peu, comme peuvent la connaître des personnes intéressées par toutes les formes de culture. Il me semblait important de le préciser, ne sachant si vous étudiez des romancières aussi superficiellement africaines que je suis », Lettre adressée à Jean-Marie Volet (1994), citée par Andreea-Madalina Neamtu-Voicu, 2016, p. 10.

la femme objet et la femme sujet ? Quelles orientations affecter à leur « puissance » face aux tensions qui gangrènent leurs relations avec les personnages masculins ? Notre réflexion, en s'appuyant sur la sociocritique, pose les hypothèses selon lesquelles, dans ce roman, les femmes sont perçues à la fois comme sujet agissant et objet subissant ; que les tensions entre les personnages hommes et femmes relèvent du genre et que « la puissance » des femmes – et par là leur opposition aux hommes – détermine le féminisme de l'auteure. D'où l'organisation de notre analyse autour de deux axes que sont femme sujet et femme objet, associés à une approche genre et féministe.

FEMME SUJET

Le sujet est un acteur qui se construit par l'action collective et le conflit social. Selon Marie-Madeleine Bertucci qui cite le philosophe Alain Renaut, le terme de sujet valorise « en l'homme une double aptitude : l'autoréflexion, aptitude à la conscience de soi et l'auto-fondation, capacité à fonder son propre destin » (Bertucci, 2007). Elle s'appuie aussi sur les réflexions du sociologue Alain Touraine pour qui « le sujet n'est ni le moi, ni un soi social, mais construit une figure qui se dégage des rôles, des normes, des valeurs sociales [...]. » Le sujet constitue une force critique, une force de contestation. Il peut se définir comme une « force de résistance aux appareils de pouvoir, appuyée sur des traditions en même temps que définie par une affirmation de liberté » (*ibid.* ; Touraine, 1992, p. 456 et 408). La subjectivisation est « la pénétration du sujet dans l'individu [...]. Elle est le contraire de la soumission de l'individu à des valeurs transcendantes » (*ibid.* ; Touraine, 1992, p. 121). Ce propos conforte les approches de plusieurs domaines, qu'il s'agisse de philosophie ou de psychologie, pour reconnaître le sujet comme la personne qui mène l'action, comme un être pensant considéré comme siège de la connaissance, opposé à l'objet, « ce qui est pensé ». Nous y arrimons donc notre perception de la femme sujet, un acteur capable de résister aux appareils de pouvoir, apte à l'autoréflexion et à l'auto-fondation.

L'enfance difficile est le dénominateur commun des personnages Norah, Fanta et Kady Demba, une enfance qui a forgé leur force de caractère. La première est rentrée en Afrique après la sollicitation de son père, bien qu'il ne lui ait pas donné les raisons de sa demande. Son frère Sony est en prison et son père la requiert en tant qu'avocate pour le défendre. Cette femme sujet, méprisée par son père, a auto-fondé, construit son destin dans la douleur et l'abnégation. Elle réussit intellectuellement et socialement sans son soutien. Déchu de son statut d'homme riche et pédant, empêtré dans une affaire de meurtre, il espère son salut et celui de son fils à travers les actions de défense judiciaire de Norah devenue leur messie : « – Je t'ai demandé de venir parce qu'il faut que tu défendes Sony. Il n'a pas d'avocat. Je ne peux pas payer un avocat, moi. […] Je n'ai pas d'argent pour un bon avocat. […] Il faut que tu t'occupes de Sony » (Ndiaye, 2011, p. 78-79). L'orgueil du père de Norah demeure malgré sa déchéance sociale. Sa société a fait faillite et il n'a pas d'argent pour financer les services d'un bon avocat. Autrement dit, s'il avait eu de l'argent, il se serait passé des services de sa fille. Parallèlement, Norah est caractérisée en tant qu'actrice du *care*, c'est-à-dire un sujet-altruiste dans son propre foyer, en France, car elle agit généreusement à l'égard de son compagnon Jacob et la fille de ce dernier : « […] Norah savait qu'elle n'aurait jamais la force de les mettre dehors. Où iraient-ils, comment se débrouilleraient-ils ? » (*ibid.*, p. 41).

Fanta, l'héroïne du second récit de *Trois femmes puissantes*, est une femme sujet qui s'est toujours battue, dès son enfance au Sénégal, pour sortir de la pauvreté ; elle est devenue enseignante au lycée grâce à ses ambitions. Le narrateur, à travers les souvenirs de Rudy Descas, le mari de Fanta, évoque les qualités de ce personnage féminin qui, avant la rencontre de son époux, s'était toujours donné seul les moyens d'assouvir ses ambitions. Elle est d'une énergie et vitalité débordantes, brave, déterminée à s'instruire voire se construire par elle-même, comme l'indiquent les propos du narrateur : « […] Il l'avait toujours associée à l'énergie de Fanta, à sa vitalité supérieure à la sienne, elle qui avait lutté si bravement depuis l'enfance pour devenir un être instruit et civilisé, pour sortir de l'interminable réalité, si froide, si monotone, de l'indigence » (*ibid.*, p. 122-123). Fanta a en horreur le dénuement et s'est lancée dans une quête interminable du savoir pour y échapper. Le syntagme « avait lutté si bravement depuis l'enfance » sous-tend cette quête permanente

de son épanouissement avec l'usage du plus-que-parfait « avait lutté » exprimant la continuité de la lutte acharnée et sans relâche que souligne l'adverbe « bravement » renforcé par l'adverbe d'intensité « si ». Fanta est décrite comme :

> […] une jeune femme aux pas ailés, aux aspirations ferventes, précises et dont l'intelligente volonté l'avait déjà menée du petit étal de cacahouètes en sachets qu'elle dressait chaque jour, fillette, dans une rue de Colobane, aux salles de classes du lycée Mermoz où elle enseignait la littérature et préparait au bac des enfants de diplomates et des enfants d'entrepreneurs […]. (*ibid.*, p. 129-130)

Ambitieuse, Fanta « aux chevilles ailées » vole « au-dessus de la boue rougeâtre de Colobane » (*ibid.*, p. 126) en raison de son métier de professeur de littérature exercé dans le même lycée que Rudy Descas, ce qui lui a permis d'être différente dans un quartier d'une extrême pauvreté. C'est dire que Fanta est une femme épanouie qui jouit des avantages que lui procurent les retombées de son métier, quoique « discrète, vive et pleine d'une joie » (*ibid.*, p. 232). En tant que sujet, elle fonde son destin sans attendre un soutien quelconque qui, d'ailleurs, n'existe nulle part. Quant à la force de caractère du personnage de Khady Demba, elle tient à sa situation d'enfant abandonnée par ses parents et élevée dans des conditions précaires. Fière d'être unique en son genre, satisfaite d'être elle-même, « il n'y avait eu interstice dubitatif entre elle et l'implacable réalité du personnage de Khady Demba » (*ibid.*, p. 266) ; elle ne peut être qu'elle-même, c'est-à-dire imperturbable psychologiquement et moralement, malgré le lot de malheurs et d'agressions qui ont émaillé sa vie. Khady Demba perd son époux et subit la torture morale et psychologique de sa belle-famille qui la rejette. Malgré cette situation ubuesque, elle reste forte et inébranlable. C'est avec elle que le titre de l'œuvre prend son sens véritable, la puissance morale, car la puissance physique n'est pas au rendez-vous. Elle est une femme psychologiquement forte, ne réagissant pas aux piques de ses belles-sœurs qui ne lui « causaient pas de réelle douleur » (*ibid.*, p. 267). Au contraire, elle est le sujet qui leur inflige des mortifications intérieures :

> […] agacées et émoustillées par la rigidité de sa chair insensible, la froideur renfrognée de son expression, sachant ou devinant qu'elle oblitérait toute faculté d'entendement dès lors qu'on la tourmentait, sachant ou devinant que les piques les plus acerbes se transformaient dans son esprit en voiles qui

> venaient partiellement mais fugacement embrouiller les autres, ses rêveries blêmes, bienfaitrices – le sachant, le devinant et s'en irritant sourdement. (*ibid.*, p. 267)

Elle est également un sujet qui s'assume lors de sa fuite, puisqu'elle accepte la continuité du voyage de son compagnon d'exode qui tire bénéfice de l'argent de sa prostitution ; elle supporte parce qu'elle veut gagner ce qui devrait être l'Eldorado. Khady peut sembler la femme la plus fragilisée et la plus violentée du roman, celle à laquelle son auteure voue une tendresse toute particulière en raison de son parcours et sa fin tragique. Elle est la plus puissante des trois, car elle garde, fichée en elle, envers et contre tout, la ferme assurance de ce qu'elle est : « […] un sursaut de joie sauvage faisait trembler son corps rompu comme elle se rappelait soudain, feignant de l'avoir oublié, qu'elle était Khady Demba : Khady Demba » (*ibid.*, p. 323). Son nom concentre sa force de caractère, désormais source de sa puissance : « elle n'éprouverait jamais de vaine honte, elle n'oublierait jamais la valeur de l'être humain qu'elle était, Khady Demba, honnête et vaillante » (*ibid.*, p. 312), principes de sa résilience. L'héroïne de Ndiaye, au parcours tragique, s'est probablement rendu compte de la malhonnêteté et du manque de bravoure des hommes qui l'ont entourée, au premier plan ses géniteurs et sa grand-mère, ensuite chez le père de Norah où elle était domestique, mais aussi ses beaux-parents et enfin Lamine, son compagnon. L'éthos perceptible met en exergue l'estime de soi déployée par Khady Demba pour rester vivante, tel un « orgueil » de survie. La puissance que sous-tend le qualificatif du titre du roman équivaut à la résilience de ces trois femmes devenues des femmes battantes. Il apparaît qu'elles ont une puissance de caractère que le titre du roman stipule, une puissance qui surplombe l'aspect réifié de leur expérience de vie.

FEMME OBJET

Notre démarche pour étudier la notion d'« objet » se fonde sur une des propositions du psychiatre Maurice Bouvet qui, dans *La Relation d'objet* (2006) théorise la question des relations d'objet en fonction des

organisations de personnalité. Parmi les trois caractéristiques proposées[2], nous utilisons l'interactivité sujet-objet impliquant l'évolution des relations. Aussi la femme objet, en tant qu'« être objet de », dans l'œuvre de Ndiaye, est-elle appelée à subir l'action du sujet ; il s'agit d'une interrelation entre le sujet-homme et l'objet-femme et la situation de cette dernière ne préoccupe guère ni son époux, ni son père, ni ses beaux-parents. Elle ne bénéficie d'aucun soin particulier, d'aucune attention, d'aucune protection. Bref, elle est laissée à elle-même. Dans le cas de Norah, la narratrice et sa sœur étaient le dernier des soucis de leur père qui n'assumait ses devoirs et ses responsabilités qu'envers leur frère, Sony. Même son épouse, après ses maternités, n'a plus eu aucune importance. La procréation, inexistante pour Khady Demba, lui vaut le mépris de sa belle-famille considérant que plus rien ne justifie sa présence dans la maison familiale après le décès de son mari. En tant que femmes objets, elles ont toutes, Norah, Fanta et Demba, subi les actions pernicieuses des hommes.

À l'âge de huit ans, Norah a été abandonnée comme sa petite sœur et leur mère par leur père « inattentif », « implacable » et « terrible » (*ibid.*, p. 50 et 52), et séparée de son petit frère. Dès lors, en France, leur mère s'est enfoncée dans « les problèmes d'argent, les dettes, les interminables tractations avec les organismes de crédit » (*ibid.*, p. 51) et celle-ci devint travailleuse de sexe pour survivre, se forgeant « un visage dur et résolu, lissé au fond de teint, une bouche au pli sarcastique » (*ibid.*, p. 56). Cette misère crée un contraste dévastateur quand leur père les invite « au pays » pour les vacances :

> [Elles] apportaient ainsi avec elles de cette tristesse austère, convenable, réprimée, dans laquelle elles vivaient et qui transparaissant dans leur courte chevelure sans apprêt, leur robe en jean achetée trop grande afin de servir longtemps, leurs rudes sandales de missionnaires, [ce qui] provoqua chez leur père une irrémédiable répugnance. (*ibid.*, p. 52)

2 M. Bouvet est décédé en 1960 ; « La relation d'objet » a paru initialement dans *La Théorie psychanalytique*, Paris, PUF, 1969. Les trois strates de caractéristiques sont : 1) *l'interactivité* sujet-objet implique la description d'une interrelation ; 2) *la distance* veut reconnaître le point théorique qui distingue l'objet pulsionnel de l'objet réel ; 3) *la plasticité* désigne des relations qui évoluent au fil du temps. À ce propos : Daniel Widlöcher, « L'objet : entre le lieu et la figure », *Annuel de l'APF*, 2008, p. 45-63 : « https://www.cairn.info/revue-annuel-de-l-apf-2008-1-page-45.htm (consulté le 28/03/2021) ».

Telles des parias, elles réalisent que leur frère, élevé par leur père, a droit à tous les luxes. Être femme est donc un crime de lèse-majesté et les criminelles purgent leur damnation. Un tel contexte est renforcé par l'apathie du père de Norah face à la demande d'appui financier de sa fille : « Qui n'a pas de problèmes d'argent, mes pauvres petites ! » (*ibid.*, 54). Cette fausse interrogation empreinte d'ironie reflète une fois de plus la mauvaise intention de celui-ci, insouciant de sa progéniture féminine, considérée sans avenir et appelée à faire souche ailleurs.

Durant son séjour, l'incontinence urinaire subie à deux reprises par Norah est analogue à son objectivation du moment où tout son corps est dans un état d'inhibition fonctionnelle provoqué par des drames familiaux. L'emprisonnement de Sony est un échec voire une disqualification de leur père. Aussi, la condition déplorable dans laquelle elle trouve son frère incarcéré la rend-t-elle impassible envers lui, bien que son corps – à elle – manifeste sa détresse :

> Elle sentit alors avec consternation qu'elle était en train d'uriner sans se rendre compte, c'est-à-dire que la sensation lui parvenait d'un liquide tiède le long de ses cuisses, de ses mollets, jusque dans ses sandales, mais il lui était impossible de le contrôler et la perception de la miction même lui échappait.
>
> Horrifiée, elle s'écarta de la flaque […]. Une onde de rage contre son père la traversa si violemment qu'elle en claqua des dents. (*ibid.*, p. 68)

Ce fluide corporel révèle sa liquéfaction dans un contexte qui nie sa personnalité et la réduit à une fonction – défendre son frère – alors qu'elle se sait utilisée.

Fanta, de son côté, devient une femme objet, séduite, impressionnée, manipulée par son époux, « cet homme allègre et charmant et beau parleur » (*ibid.*, p. 137) qu'elle avait fini par conduire chez elle et qui, grâce à un discours pompeux, avait réussi à l'entraîner avec lui en France « au risque de sa chute à elle, de l'effondrement de ses plus légitimes ambitions » (*ibid.*, p. 232). Convaincue qu'elle trouverait mieux en France, elle abandonne son poste de professeur de lycée et le suit. Or, le narrateur, prenant en charge les pensées de Rudy, rend très vite palpables les flatteries et tromperies du mari égoïste : « Il lui avait assuré qu'il n'y avait d'avenir pour eux qu'en France et qu'elle avait la chance de pouvoir, grâce à son mariage, aller vivre là-bas. Quant à ce qu'elle y ferait, aucun problème : il s'occuperait de lui trouver un poste au collège ou au lycée. Il savait que

rien n'était moins sûr [...] » (*ibid.*, 234). Le voyage accompli, la situation de Fanta se dégrade très rapidement et elle retombe dans la misère, celle contre laquelle elle s'était battue et qu'elle avait vaincue :

> [Rudy l'a] replongée dans ce qu'elle avait réussi, seule et brave, à quitter, alors qu'il aurait dû la sauver de tout cela mieux encore et l'aider à parachever sa victoire sur le malheur d'être née dans le quartier de Colobane, alors qu'il aurait dû, non pas l'enterrer vivante et belle et jeune encore, si seule et si brave, au fin fond de… (*ibid.*, p. 123)

Fanta, « une femme perdue » (*ibid.*, p. 142) à cause de son époux, vit dans la déception et la désillusion ; cet état d'âme ne disparaît pas avec son adultère, puisque comme l'affirme le narrateur « Rudy était sûr d'une chose, c'est que si Fanta avait cessé de l'attendre, lui, son mari, elle n'attendait pas davantage ce Ménille qui, pour certaines raisons que Rudy ignorait, l'avait déçue » (*ibid.*, p. 171). Quant à Khady Demba, son objectivation s'opère dans quatre espaces différents : celui de sa famille, de la famille de Norah, de sa belle-famille et l'espace migratoire. Abandonnée par ses parents, elle a été recueillie par sa grand-mère qui, à vrai dire, ne voulait pas d'elle non plus : « [...] nul être sur terre n'avait besoin ni envie qu'elle fût là » (*ibid.*, p. 266). Le rejet de Khady par sa belle-famille ne paraît qu'une suite logique de son destin : l'amour de son mari s'est effacé avec son départ et n'a été remplacé que par le mépris des siens. Khady Demba n'est qu'« une pauvre chose » (*ibid.*, p. 264), un objet :

> Parce que leur fils unique l'avait épousée en dépit de leurs objections, parce qu'elle n'avait pas enfanté et qu'elle ne jouissait d'aucune protection, ils l'avaient tacitement, naturellement, sans haine ni arrière-pensée, écartée de la communauté humaine, et leurs yeux durs, rétrécis, leurs yeux de vieilles gens qui se posaient sur elle ne distinguaient pas entre cette forme nommée Khady et celles, innombrables, des bêtes et des choses qui se trouvent aussi habiter le monde. (*ibid.*, p. 269)

Devenue chose, Khady est traitée comme une charge que les occurrences référentielles « aucun appui, aucune dot, n'avoir jamais conçu » (*ibid.*, p. 264) mettent à nu. Pourtant, c'est ce déni d'identité qui va lui donner l'énergie de se penser ailleurs, et ainsi trouver la motivation au départ. Dans l'œuvre de Ndiaye, la puissance des femmes prédomine les actions machiavéliques des hommes, et cela relève de l'approche féministe de la romancière qui supplante celle de l'objectivation.

APPROCHES GENRE ET FÉMINISTE

Notre analyse de l'œuvre de Ndiaye sous les approches genre et féministe s'appuie aussi bien sur le paratexte que sur le texte lui-même. Le concept *gender*[3] réfère à la construction sociale de la distinction entre les sexes ; il déconstruit le référent biologique, sexuel, en postulant que les identités sont bâties en fonction du cadre social et de ses normes. C'est bien ce que le propos de Beauvoir, en 1949, « On ne naît pas femme, on le devient », affirmait déjà. Ainsi, « l'approche genre part du constat que les inégalités entre les femmes et les hommes sont construites par les sociétés. Ces inégalités résultent des rôles masculins et féminins assignés sur la base de différences biologiques » (Adéquations, 2017). Nous abordons l'approche genre à la fois comme concept et méthodologie, impliquant les rapports entre les personnages, hommes et femmes, selon les données sociologiques et biologiques, mais aussi afin de mesurer un processus d'acquisition de pouvoir individuel et la capacité d'agir de façon autonome, la capacité à faire des choix et à prendre des décisions pour sa vie, ce qui est une définition de l'*empowerment*[4].

Le père de Norah a eu deux filles et un garçon, mais n'avait d'affection que pour son fils. Très souvent en Afrique, les hommes admettent difficilement la naissance d'une fille qui, pour eux, est appelée à faire sa vie dans une autre famille. Son départ de la maison familiale symbolise la fin d'une vie, la mort de la famille ; elle n'assure pas de ce fait la pérennisation de la descendance familiale comme le garçon qui demeure le garant de la survie du nom de la famille et par ricochet la survie de la famille à travers sa progéniture. Selon cette logique, le père de Norah a méprisé les filles, comme le signale régulièrement le narrateur

3 Nous utilisons les recherches de Hafida Zaher (2001) et les synthèses proposées par l'association Adéquations. Dans son ouvrage *Femmes et développement : approche genre*, Zaher établit une revue de la littérature sur le genre et convoque les travaux de Young et als. (1988), Scott (1988), Mathieu (1989), Mignot-Lefebvre (1982), Mackitosh (1988) et Pelchat (1992). Sur le site de l'association Adéquations, se référer aux *Documents d'orientation stratégique genre et développement du Ministère français des Affaires étrangères.* Le premier document a été adopté le 9 novembre 2007 et le second le 23 août 2013 pour la période 2013-2017.

4 À ce propos, consulter : « https://www.ritimo.org/Empowerment-6731 (consulté le 28/03/2021) ».

(Ndiaye, 2011, p. 76 et 79). Fanta, dans le second récit, a été abusée par un époux mesquin et égoïste dont les ruses ont consisté à lui faire croire à un ailleurs profitable, alors que lui-même était en perdition. Quant à Khady Demba, elle est une indésirable que son statut de fille puis de femme résume. Abandonnée, recueillie par obligation, elle ne trouve jamais l'occasion d'être en confiance, ni respectée. Malgré ces tensions entre les personnages hommes et femmes, Ndiaye investit ses figures féminines d'une puissance morale et psychologique face aux personnages masculins affaiblis et détrônés. Une pareille stratégie de mise en scène romanesque fait de l'œuvre de Ndiaye une œuvre féministe.

Qu'il s'agisse d'articles scientifiques ou d'articles de presse, les commentateurs abondent à reconnaître le tempérament féministe du roman, puisque s'y déploie la résilience de femmes malmenées qui arrivent cependant à faire des choix et à les assumer, malgré les risques encourus. Marie Ndiaye est d'ailleurs citée parmi la « nouvelle génération de militantes » féministes en France et *Trois femmes puissantes* est évoqué parmi nombre d'œuvres considérées comme féministes, ce que suggère le site de la collection Folio[5]. Nina Wabbes, dans son étude consacrée au texte les *Bonnes femmes* de Montaigne et *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye, interroge sans utiliser le concept du féminisme le « rapport entre la "femme puissante" et l'"homme faible" » (2013, p. 41). Et en citant Caya Makhélé, elle souligne encore que :

> Ndiaye « promène son regard sur les faiblesses des hommes […] afin de donner aux femmes une force […] de vie qui résiste à toutes les vilenies » […] Ces trois femmes parviennent […] à transformer un passé horrible en une nouvelle et heureuse vie. L'enfance de Norah encourage cette femme à devenir une bonne mère pour sa petite fille. Fanta déteste sa nouvelle vie en France, elle s'enferme dans la solitude, mais elle ne renonce pas à ses responsabilités en tant que mère et épouse. L'histoire de Khady est une grande tragédie pleine de misère et de tristesse, mais aussi cette « femme puissante » réussit-elle à s'adapter à chaque situation défavorable qu'elle rencontre. (Wabbes, 2013, p. 41)

5 Voir : « http://www.folio-lesite.fr/Idees-de-lecture/Tous-feministes/(cat)/173340 (consulté le 28/03/2021) ».

TEXTE ET PARATEXTE

Comme le souligne Christine Genin, le titre « a été choisi pour "forcer l'interprétation" : ces femmes qui n'ont aucun pouvoir objectif sont puissantes par leur capacité à n'être pas dupes, à lutter, chacune selon ses moyens, contre l'ignorance où l'on voudrait les cantonner. La vraie puissance réside dans la confiance irréductible en soi et en la vie » (2010). Ainsi, la page de couverture proposée par l'édition de poche Folio présente des éléments paratextuels – le titre et l'image d'une femme au visage fermé – révélant le féminisme à l'œuvre. Le titre et le contenu du roman concordent et suggèrent une mise en scène de trois femmes au parcours spécifique. La dureté du visage de la femme – que condense le portrait[6] – semble dégager la puissance, la force et la détermination sous-tendue par l'adjectif épithète « puissantes », ce qu'avait aussi relevé Okri Pascal Tossou :

> Le roman de Marie Ndiaye postule une prise de position féministe. Et cela, non seulement par la numérologie symbolique du chiffre 3 (symbole d'insistance, mais aussi d'unité dans l'énumération ou dans la variation) qui détermine nettement « femmes », mais surtout par l'axiologique évaluatif « puissantes », qui, on le sait, renvoie à la bravoure, la solidité, l'énergie, la détermination, l'opiniâtreté… D'ailleurs, la première de couverture de l'édition de 2009 chez Gallimard, qui affiche la photo d'une grande femme majestueusement drapée, témoigne sémiotiquement d'un engagement au côté de la gent féminine […]. (2016, p. 6-7)

Dans le texte, toujours selon Virginie Brinker, « ce sont des liens symboliques plus forts qui unissent les trajectoires des trois personnages : après avoir subi chacune à sa manière la perversité et les assauts des hommes (le père-tyran de Norah, le mari déchu de Fanta, l'amant traître de Khady Demba), elles deviennent de véritables héroïnes, pleinement actrices de leurs destins » (2007) : Norah triomphe de son père, Fanta de son époux, Khady de son destin, même si son corps de chair s'arrache aux barbelés de l'Europe. Même si les héroïnes de Ndiaye sont

6 L'image concentre plusieurs destinées, ce que l'on peut associer à la structure du volume où les parties se succèdent sans titres ni numérotation. Il y a une continuité structurelle qui préexiste aux voix et destins différents proposés dans chaque partie.

conquérantes, il est toutefois évident que l'immigration, qu'elle soit légale ou clandestine, ne leur procure que misère. Dans les trois récits, il s'agit des femmes abandonnées : Norah par son père, puis par sa mère, Fanta déçue et sans soutien auprès de Rudy Descas, Khady Demba trahie et abandonnée par son amant, lors de sa fuite. Et ces femmes ont, dans les trois récits, la prostitution comme palliatif à leurs misères : le narrateur déclare que la mère de Norah et Khady Demba se sont prostituées ; seule Fanta ne porte pas ce qualificatif ; elle prend un amant, bien qu'il ne change rien à sa vie.

L'œuvre de Ndiaye fait émerger, à travers ces trois destinées, des femmes modernes qui affrontent les difficultés de la vie ; de façon significative, la médiocrité des hommes qui les entoure révèle leur force. Une négociation constante met en jeu leur statut d'objet et celui de sujet, pour faire éclore leur détermination, telles des femmes que les difficultés minant leur quotidien poussent à ne jamais baisser les bras. Les situations transposées dans *Trois femmes puissantes* traitent de tensions sociales, en l'occurrence des conflits familiaux qui altèrent la cohésion de chaque groupe. Appréhendés avec l'approche genre, ces conflits mettent aux prises des hommes avec des femmes aux parcours atypiques. Les adaptations constantes de chacune font sans doute la force de ce négo-féminisme qui crée des chemins aux trames instables, avec des personnages dépassant un statut d'objet pour affirmer une volonté de sujet. De fait, en refusant d'être réifiées, elles sont déjà puissantes.

Koutchoukalo Tchassim
Université de Lomé

BIBLIOGRAPHIE

Association Adéquations, « Définitions de l'approche de genre et genre & développement. Égalité femmes–hommes. Égalité et enjeux de genre », 2017 : « http://www.adequations.org/spip.php?article1515 (consulté le 28/03/2021) ».

Bertucci, Marie-Madeleine, « La notion de sujet », *Le Français aujourd'hui*, nº 157, 2007, p. 11-18 : « https://www.cairn.info/revue-le-francais-aujourd-hui-2007-2-page-11.htm (consulté le 28/03/2021) ».

Bouvet, Maurice, *La Relation d'objet*, Paris, PUF, 2006 [1969].

Brinker, Virginie, « *Trois femmes puissantes* ou l'inaltérable humanité », *La Plume francophone*, décembre 2007 : « https://la-plume-francophone.com/2007/12/18/marie-ndiaye-trois-femmes-puissantes/ (consulté le 17/03/2021) ».

Genin, Christine, « *Trois femmes puissantes* (M. Ndiaye) », *Encyclopædia Universalis*, 2010 : « http://www.universalis.fr/encyclopedie/trois-femmes-puissantes/ (consulté le 17/03/2021) ».

Ndiaye, Marie, *Trois femmes puissantes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2011 [2009].

Neamtu-Voicu, Andreea-Madalina, *L'Impuissance de la puissance : entre l'obstacle et l'opportunité* (*Trois femmes puissantes* et *La Divine* de Marie Ndiaye), thèse de doctorat, Université Craiova & Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2016 : « https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01592862/document (consulté le 17/03/2021) ».

Tossou, Okri Pascal, « L'enchâssement sémiotique dans *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye : Quand Khady Demba se prête à l'esthétique féministe », *Revue ivoirienne des Lettres, Arts et Sciences Humaines*, nº 32, décembre 2016, t. 1, p. 5-13.

Touraine, Alain, *Critique de la modernité*, Paris, Fayard, 1992.

Wabbes, Nina, *La Vie de trois femmes représentée par deux auteurs différents : les* Bonnes femmes *de Montaigne vs. les* Trois femmes puissantes *de Marie Ndiaye*, mémoire de Master, Université de Gand, 2013 : « https://libstore.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/060/454/RUG01-002060454_2013_0001_AC.pdf(consulté le 28/03/2021) ».

Zaher, Hafida, « Femmes et développement : approche genre », Université Laval, Québec, 2001 : « https://www.researchgate.net/publication/342819305_femmes_et_developpement_approche_genre/link/5f0757eb4585155050986270/download (consulté le 28/03/2021) ».

L'ŒUVRE DE DJAÏLI AMADOU AMAL

Un miroir de la condition de la femme au Nord-Cameroun

Constituée de trois romans à savoir *Walaande, l'art de partager un mari*, *Mistiriijo, la mangeuse d'âmes* et *Munyal, les larmes de la patience*[1], l'œuvre de Djaïli est centrée sur la représentation de la femme de la société peule du Nord-Cameroun. Réaliste, elle s'inspire des faits sociaux. Comment le texte littéraire devient-il alors l'expression de la condition féminine ? Il nous importe d'observer, en nous appuyant sur une démarche sociopoétique, dans quelle mesure le réel instruit le littéraire afin de rendre compte du statut de la femme, par l'analyse des obstacles à son épanouissement, des violences qu'elle subit ainsi que leurs répercussions. La sociopoétique sied à cette analyse, car elle « permet d'envisager la relation entre le texte et son contexte d'émergence [et] repose sur le principe de la sociabilité du texte » (Montandon, 2016, p. 11[2]).

1 Nous citons les textes des éditions Proximité à Yaoundé, Cameroun ; les deux premiers y ont été publiés en 2015 et *Munyal* en 2017. Lauréat du Prix Orange-Afrique en 2019, *Munyal* a été réédité par Proximité, diffusé et traduit en Afrique grâce à l'Association des éditeurs indépendants. *Munyal* est devenu en 2020 *Les Impatientes*, aux éditions Anne Carrière, en France. Cette nouvelle version a obtenu le Prix Goncourt des lycéens cette même année. *Walaande, l'art de partager un mari* a paru initialement chez Ifrikiya (Yaoundé) en 2010 et *Mistiriijo, la mangeuse d'âmes*, aussi chez Ifrikyia en 2013. Chaque titre est désormais abrégé par : *W*, *MI* et *MU*.

2 Disponible en ligne dans la revue *Sociopoétiques*, à laquelle nous nous référons, ce texte a initialement paru en introduction du volume *Sociopoétique de la danse* (Paris, Anthropos, 1998), dirigé par Montandon.

LES PESANTEURS CULTURELLES ET RELIGIEUSES

Chez les Peuls, culture et religion s'imbriquent et créent des représentations sociales, lesquelles « orientent et organisent les conduites et les communications sociales » (*ibid.*, p. 6). D'entrée de jeu, Djaïli atteste de la véracité des faits qu'elle relate à l'entame de *Munyal* : « Cet ouvrage est une fiction inspirée de faits authentiques. » Les pratiques socio-culturelles y foisonnent en effet. Le *pulaaku*, ensemble des valeurs culturelles peules, régit les mentalités. Érigé en code, il définit le statut de la femme au sein de la société et l'Islam est convoqué, parfois à tort, pour légitimer certains us, à l'instar de la docilité.

La Sahélienne peule, aussi bien dans les romans de Djaïli que dans le contexte social, croupit sous les pesanteurs culturelles. Aussi doit-elle soumission absolue au destin qui lui est réservé par son Créateur, à ses parents, à son époux, et ce, au détriment de son bonheur. Comme dans toute société phallocrate, « toute son éducation conspire à lui barrer les chemins de la révolte et de l'aventure » (Beauvoir, 1976, p. 102). Dans ce contexte – la croyance au destin étant le sixième pilier de la foi en Islam – le stoïcisme s'impose ; il est convoqué pour justifier la subordination de la femme et très tôt les filles doivent intégrer les formules qui cautionnent leur comportement : « Accepte avec humilité ce qu'Allah t'impose comme épreuve » (*W*, p. 63). La soumission est alors signe de dévotion. Quand, dans *Munyal*, Ramla tente de contester la décision de ses parents, celle de la marier contre son gré, un de ses oncles, très remonté, lui rappelle les principes en affirmant que les enfants qui « n'écoutent pas leur mère sont des enfants maudits » (*MU*, p. 43). Le respect dû à la mère est convoqué pour renforcer celui auquel le père a droit. Djaïli décrit dès l'incipit de *Walaande* l'aliénation de la Sahélienne, perçue comme une victime par l'emploi anaphorique de « pauvre fille du Sahel », « pauvre épouse du Sahel » (*W*, p. 10).

Assujettie, elle est « obligée de se baisser pour saluer un homme. Obligée de se baisser pour lui donner à boire, obligée d'enlever ses chaussures avant de passer à côté d'eux, obligée de ne pas riposter quand il la corrige. Obligée d'accepter parce qu'on ne peut en savoir plus long qu'eux » (*W*, p. 10). Cette litanie d'obligations, sous-tendue par le

Pulaaku, démontre l'infériorité des femmes par rapport aux hommes, aussi bien sur le plan social qu'intellectuel. La religion est convoquée pour asseoir cette doxa : « Allah, qui dans Sa Grande Sagesse les a créées d'une côte, les a faites aussi courbées dans leurs réflexions que cette côte » (*W*, p. 146). Pour Karen Horney (2002, p. 186), il s'agit d'une atteinte à la dignité des femmes, car elles sont considérées comme des créatures infantiles et émotives et donc incapables de responsabilités, ce qui bien sûr motive le maintien du pouvoir par le patriarcat. Dans *Munyal*, cela se justifie par la révérence à l'époux : « – À partir de maintenant, vous appartenez chacune à son époux et lui devez soumission totale. […] Soumission si complète que même vos actes de foi comme le jeûne ne se feront qu'avec son accord. Ainsi et seulement ainsi vous serez des épouses accomplies. » (*MU*, p. 18) Le mot « appartenir » démontre la condition de la mariée, elle est une propriété ; les adjectifs « totale » et « complète » affirment la nature de la soumission. C'est d'ailleurs le principe à l'aune duquel est évaluée la valeur d'une épouse. L'époux fait figure de « maître » et la femme d'esclave. Le conditionnement est tel que celles qui dérogent à cette règle sont jugées excentriques, et ce, même par les femmes. Sankara – dirigeant de la révolution au Burkina Faso de 1983 à 1987 – regrettait déjà cette éducation orientée qu'il qualifiait de « fraude mentale » :

> Au petit homme on apprendra à vouloir et à obtenir, à dire et être servi, à désirer et prendre, à décider sans appel. À la future femme, la société, comme un seul homme […] assène, inculque des normes sans issue. Des corsets psychiques appelés vertus créent en elle un esprit d'aliénation personnelle, développent dans cette enfant la préoccupation de protection et la prédisposition aux alliances tutélaires et aux tractations matrimoniales. (Sankara, 2001, p. 22-23[3])

La sujétion de la femme est ainsi parachevée par l'imposition du *munyal*, l'endurance, prodigué par tous à la fille et à la femme.

Le *Pulaaku* exige de l'homme le courage et de la femme la patiente et l'endurance. Djaïli sait le poids du fameux *munyal* dans l'imaginaire culturel peul et lui consacre alors un livre. Hindou dans ce roman, comme toutes les femmes de l'univers du texte, vit depuis toujours avec

3 Discours prononcé le 8 mars 1987. Publié dans *L'Émancipation des femmes et la lutte de libération de l'Afrique* en 2001.

ce mot répété comme une prière, redit pour une énième fois par son père le jour de ses noces : « *Munyal* mes filles ! Intégrez-le dans votre vie future. Inscrivez-le dans votre cœur, répétez-le dans votre esprit ! *Munyal* ! Telle est la vraie valeur du mariage et de la vie. Telle est la vraie valeur de notre religion, de nos coutumes, du *pulaaku*. » (*MU*, p. 72) Il lui est alors interdit d'afficher ses sentiments, qu'il s'agisse de la joie ou la peine, ce qui participe de l'effet de réel de cette représentation. Lorsque Dona se fait percer le nez et tatouer les lèvres[4], en digne Peule, elle apprivoise la douleur et masque sa souffrance. Il lui sera d'ailleurs rappelé par sa tante lors de son accouchement : « – Fais attention à ne surtout pas pleurer Dona […]. On ne pleure pas quand on accouche. Une femme qui pleure lors de son premier accouchement, pleurera toujours pour les suivants. » (*MI*, p. 62) Faute de pouvoir se soustraire à la souffrance, elle est tout de même obligée de la contenir. La même prescription lui est rappelée lorsque décède sa fille : « On ne pleure pas son premier enfant. » (*MI*, p. 72) La prescription du *munyal* résonne comme une invitation à souffrir en silence. De plus, des reproches sont même faits à Hindou pour n'avoir pas gardé son calme et son sang-froid lors de sa nuit de noce, qui s'avère en fait être un viol commis par l'époux :

> Goggo Diya m'avait avoué plus tard que je lui avais foutu la honte par mon manque de courage et ma pleutrerie. J'avais tellement crié que tout le monde avait dû m'entendre […] Quelle honte ! Quelle vulgarité ! Un geste censé rester secret […] Quel manque de courage ! Quelle pleutrerie ! Quel manque de *munyal* ! […] Où est passé le *pulaaku* qu'on m'a toujours inculqué ! (*MU*, p. 84)

Enfreindre les règles du *pulaaku*, impliquant l'endurance et la discrétion, passe pour un crime et Hindou ne peut parler de la violence de la scène, le viol n'étant de toute façon pas reconnu dans le cadre du mariage. Djaïli Amadou Amal, par le biais de son personnage dit son exaspération face à ce canon qui écrase la femme : « La pudeur ! Encore ! Toujours ! Partout ! La retenue ! La maîtrise de soi ! La réserve ! Le *pulaaku* ! » (*MI*, p. 72) Ainsi, tous les abus dont elle est victime émanent de cette aliénation maintenue par le code de conduite de la communauté.

4 Le tatouage des lèvres est fait par des vieilles femmes à l'aide d'épines, sans anesthésie. Le courage de celle qui brave l'épreuve sans afficher la douleur ressentie peut-être salué par le don d'un bœuf, récompense suprême chez les Peuls.

LE *SAARE*, TERREAU DES VIOLENCES

Le *saare* est un terme peul qui représente l'intérieur, l'espace de la femme soumise, tandis que le *hiirde*, l'extérieur, est « un espace qui permet l'expression et l'affirmation d'une liberté individuelle » (Nassourou, 2014, p. 176[5]). Dans l'œuvre de Djaïli diverses violences sont associées au *saare* et l'apparentent à un espace carcéral. Confinée, la femme y vit conformément aux us et coutumes qui ne participent pourtant pas à son épanouissement, l'excluant de toutes les prises de décision, même lorsqu'elle en est la principale concernée.

Le mariage dans le contexte peul est précoce, forcé et précaire[6] et il s'agit d'une affaire d'hommes. Aussi, de manière générale, la fille, et quelquefois le garçon sont-ils mis devant le fait accompli. Djaïli l'illustre dans ses romans de façon itérative. Asmaou, dans *Munyal*, rappelle à l'ordre sa fille Ramla qui refuse le mariage annoncé, forcément arrangé : « Cela s'est passé de la même manière pour moi, pour tes tantes, pour toutes les femmes de la famille. » (*MU*, p. 51) Victime du lévirat[7], Asmaou a dû épouser l'époux de sa sœur décédée, sans son accord. Ramla, quant à elle, non consentante, reste ainsi étrangère et même hostile au mariage, perçu comme un joug, d'où ses cris de détresse quand arrive le jour choisi par ses parents :

> Sauvez-moi avant que je ne devienne à jamais l'une de ces ombres cachées à l'intérieur d'une concession. Sauvez-moi avant que je ne dépérisse entre quatre murs, captive, sans possibilité d'évasion. Sauvez-moi, je vous en supplie, on m'arrache mes rêves, mes espoirs, on me dérobe mon innocence, ma vie. (*MU*, p. 69)

---

5 L'auteure précise que le *hiirde* (pl. *kiirle*) est une soirée de réjouissances où se déployaient la culture littéraire (joutes verbales, jeux de mots, chants, poésie, proverbes…) et aussi beaucoup de cadeaux (bœufs, kolas, savons, pagnes…) en l'honneur d'une jeune femme qui fait figure de courtisane.

6 De nombreuses études en sociologie démontrent le taux élevé des divorces chez les Peuls dont celles de Jacques Binet, Pierre-Francis Lacroix, André Marie Podlewski, citées par Nassourou (2014, p. 35).

7 La pratique est répandue ; elle vise à assurer le bonheur et la sécurité des enfants de la défunte, mais la belle famille ne procède généralement au remplacement que lorsqu'elle a des intérêts à sauvegarder.

Cette impossibilité à faire valoir un choix s'observe aussi avec Dona dans *Mistiriijo* : « C'était son premier mariage et c'était donc à son tuteur légal, c'est-à-dire son père, que revenait la décision d'accorder sa main à qui il l'entendait. » (*MI*, p. 57) Ces mariages forcés sont aussi précoces. Les mains de Djaïli et Nafissa, entre autres, dans *Walaande*, sont accordées à l'adolescence à Aladji Oumarou, bien plus âgé qu'elles et polygame ; Aissatou, première épouse d'Aladji, est mariée à douze ans. Par la scénographie de ces vies jetées en pâture, Djaïli Amal décrie le sacrifice de ces filles forcées de devenir adultes sans transition. À peine sortie de l'adolescence, Nafissa n'est déjà plus que l'ombre d'elle-même : « Elle n'a que dix-neuf ans mais ses yeux sont désormais éteints [...]. Elle n'avait que quatorze ans et il l'a détruite. » (*W*, p. 60) Elle condamne également les parents dans la pratique de cette pédophilie légitimée. Le père de Nafissa tronque la vie de sa fille pour s'assurer les faveurs d'Aladji Oumarou ; Ramla est donnée à Aladji Issa pour satisfaire « une cupidité toujours plus grande » (*MU*, p. 62) de son père. Chosifiée, la femme est réduite à n'être qu'un pion, un objet dont on se sert pour atteindre ses objectifs. Cette réification va de pair avec une précarité qui ne s'amoindrit pas avec les années. La longue liste des épouses d'Aladji Oumarou, dans *Walaande* (p. 48), et le fait qu'il divorce de toutes les quatre au même moment est illustratif de la fragilité des unions. Le même scénario se reproduit dans *Munyal*. Financièrement dépendante, la femme est tenue de se conformer pour se maintenir dans son foyer. Toute désobéissance entraîne la répudiation accompagnée de l'expulsion. Dans la réalité tout comme dans la fiction, elle n'a jamais de garantie qu'elle finira ses jours dans son ménage[8], quelle que soit sa durée : « Oui c'est pathétique. Un seul mot pour lui à prononcer : "Je te répudie" et l'on se rend compte que l'on n'a même pas un chez soi. On a beau construire ensemble, tout est à lui. Nous ne sommes rien, nous ne valons rien, nous n'avons rien » (*W*, p. 143) s'indigne Aissatou.

Mais à cette absence de concertation et d'assurance se greffent encore les sévices corporels, les insultes et moult formes d'humiliation. Celles-ci,

8 Beaucoup de proverbes abondent dans ce sens dont « Quiconque voit en l'époux un père mourra bâtard ». Ce proverbe stipule qu'il ne faut jamais prendre pour acquis les sentiments d'un homme, notamment l'époux. Si une femme est convaincue qu'elle finira ses jours avec son époux, qu'elle se désillusionne, le mari reste le mari, c'est-à-dire un être dont elle peut fort probablement être séparée, et non un père (le père ne renie pas sa fille, mais l'époux divorce de sa femme).

dans l'œuvre de Djaïli, sont à la fois l'œuvre des parents et des époux ; Hindou constate : « C'est habituel qu'un homme corrige, insulte ou répudie ses épouses. Ni mon père ni mes oncles ne dérogeaient à cette règle. Tous, un jour ou l'autre, ont eu à battre copieusement l'une de leurs épouses. Tous n'hésitent pas à injurier femmes, enfants et employés. » (*MU*, p. 111) Toute désobéissance génère des sanctions. Or pour Maktar Diouf : « La force physique ne peut servir de base de domination masculine que dans un monde où la violence est érigée en système de vie. » (2012, p. 35) Relevant de la norme et des prérogatives de l'époux, la violence ne passe pas pour une faute, encore moins un crime ; d'où l'emploi de « corriger ». Même Sakina, pourtant instruite, n'est pas épargnée. Quand elle ose qualifier son époux de menteur, la réaction de celui-ci est excessive :

> Il prit un pot de fleur placé sur la table au centre du salon et le fracassa sur sa tête. La vue du sang qui coulait le laissa de marbre. Il sortit sans un mot de regret et sans un geste envers sa femme qui le regardait médusée, le visage ensanglanté, le cœur lourd de chagrin. Les jours suivants il se comporta naturellement. Ils n'abordèrent plus le sujet. (*W*, p. 26)

Dans ces intrigues, porteuses d'une dénonciation sociétale, la violence est constamment banalisée. Nafissa et Ramla sont battues au point de faire des fausse-couches et Hindou – incarnation de la maltraitance – peut résumer ainsi son rapport à son mari : « J'étais devenue sa chose, son défouloir. Il pouvait se libérer de son trop-plein de rancœur en m'abreuvant d'insultes qu'il destinait à son père. Il pouvait déverser sa colère sur mon corps trop frêle pour lui résister. Il pouvait déferler sur ma chair son trop-plein d'énergie. » (*MU*, p. 113) Cautionnée, la violence atteint son paroxysme avec le viol conjugal, légitimé par tous, car : « Le viol n'existe pas dans le mariage ». (*MU*, p. 83) Victime à la fois des sévices corporels et d'un double viol le soir de ses noces, Hindou vit seule ses souffrances pendant que les siens exultent et savourent l'honneur qu'elle leur a fait en restant pure jusqu'au mariage. Le marié, pour se donner plus d'ardeur, se dope et se jette sur sa proie :

> Il se leva brusquement et d'un mouvement imprévisible, me jeta sur le lit, arrachant violemment mes vêtements. Je me défendais autant que je pouvais. Quand il déchira mon corsage, je le mordis farouchement. Il retira sa main d'où perlaient déjà des gouttes de sang. Alors furieux, il se mit à me tabasser.

> Je criais, me débattais, quand un coup violent m'assomma et m'abandonna semi-consciente en travers le lit [...]. J'avais tellement crié, tellement pleuré et supplié que je n'avais plus de voix. Je me recroquevillais sur le lit, meurtrie, couverte d'ecchymoses et d'hématomes. Je saignais tellement que le lit en était trempé et je me traînais, chose misérable au fond de ce lit ensanglanté. (*MU*, p. 81)

La relation s'assimile à une bataille, perdue d'avance par la jeune fille. L'époux se révèle un véritable bourreau. Le second viol met à nu la bestialité du marié : « Il abusa encore de moi, la douleur fut si vive que je tombais dans une bienveillante inconscience. » (*MU*, p. 82) Loin d'être une source de plaisir, le sexe s'apparente à une torture et Hindou, sanguinolente, doit être conduite à l'hôpital, où, à son grand désarroi « le médecin ne s'en formalisa pas non plus. Ce n'était pas un viol [...]. C'est légitime qu'il soit ardent. C'est habituel que ça se passe ainsi[9] ». (*MU*, p. 82) L'habitude se substitue dans ce contexte à une norme et la caution générale légitime le crime. La barbarie de Moubarak ne connaissant pas de limites, il somme Hindou de reproduire les scènes vues dans les films X et n'hésite pas à ramener ses amantes à la maison, dans le lit conjugal, en présence de son épouse. Violée, battue, humiliée, Hindou est le prototype de la martyre. Cependant, pour ses parents et sa belle-mère, elle est responsable de tous les malheurs qui s'abattent sur elle ; elle manque de *munyal* et déroge aux règles du *pulaaku* ; donc c'est une insoumise, une impatiente. Le personnage d'Hindou fonctionne comme un signe et rend compte de « l'objectivation » de la violence masculine.

Soucieuse de dresser un tableau complet des violences faites aux femmes, Djaïli dévoile également les abus orchestrés sur les subalternes de ces concessions, les femmes de ménage, une couche surexploitée et abusée : « Moubarak, dans son ivresse abusa de la petite domestique de sa mère. Sans défense, la pauvre adolescente fut purement et simplement renvoyée dans son village, meurtrie et folle de terreur avec pour seule compensation un billet de cinq mille francs[10]. » (*MU*, p. 58) Un dédommagement aussi dérisoire démontre l'écrasement des plus faibles et la complicité tant des femmes que des hommes à ce silence qui assure une place constante à celles et ceux qui peuvent en tirer un bénéfice. À cette

9 Il était de coutume de présenter à tous le linge de la nuit de noces pour attester la virginité de la mariée ; dans le cas présent, il porte les stigmates du viol.

10 L'équivalent d'environ 8 euros.

répartition des pouvoirs, la femme se révèle quelquefois une véritable bourrelle pour celle qui désobéit ou endosse le rôle de concurrente…

Les intrigues des romans sont un écho puissant à des situations concrètes et l'œuvre de Djaïli Amal est aussi à considérer comme un effet d'une prise de conscience locale, et surtout d'un activisme que l'ONG « Association de Lutte contre les violences faites aux femmes », fondée en 1991 par Aissa Doumara, pour lutter contre la récurrence du viol au Nord-Cameroun.

Dans les romans d'Amal, les violences physiques perpétrées au sein de la concession sont à associer à des violences plus latentes que la polygamie nourrit au sein des foyers. Admise par la culture et la religion, la polygamie est très répandue au Nord-Cameroun. Elle est « un modèle social de comportement » (Montandon, 2016, p. 8) qui déploie ses effets dans les textes de Djaïli. Pour le polygame Aladji Issa, dans *Munyal*, cette pratique est un fait commun, normal et « même indispensable pour un bon équilibre du foyer conjugal » (*MU*, p. 149). L'expérience qu'en ont les femmes est bien différente. La rivalité entre coépouses est généralement masquée, mais dessous règnent « les coups bas, les commérages et les jalousies » (*MI*, p. 68). Elle va au-delà des protagonistes et affecte les enfants, victimes collatérales. Aissa Dona, dans *Mistiriijo*, accumule les divorces du fait de ses coépouses. La haine que Safira voue à Ramla est sans bornes, aussi cherche-t-elle à s'en débarrasser, de façon acharnée : « Qu'ils divorcent ! Sinon qu'elle s'en aille à jamais ailleurs, qu'elle perde la raison ou qu'elle meure ! » (*MU*, p. 159) Elle lui livre une guerre ouverte et fait usage de toutes les armes nécessaires comme elle le confesse à une amie : « Quand on est à la guerre, on n'est pas regardant sur le choix des armes. On prend ce qui est à notre portée et on avance avec […]. Je n'ai pas choisi d'en arriver là […] Je n'ai pas choisi de faire cette guerre ! » (*MU*, p. 162) Les isotopies de la guerre sont nombreuses dans ce plaidoyer. Le foyer conjugal prend effectivement les allures d'un champ de bataille et l'adversaire, c'est-à-dire la coépouse, accuse les coups. Safira mobilise les hommes de la cour, soudoie les domestiques, engage des marabouts pour se débarrasser de l'intruse. Elle ne ménage pas ses bijoux, le seul patrimoine financier dont elle dispose[11]. Ses subterfuges abondent :

11 Les travaux des marabouts de renom nécessitent de moyens consistants ; elle vend ses bijoux pour y satisfaire.

> Par mes complices, je faisais déverser des grains de sable sur ses grillades et dans sa farine destinée au couscous. Je faisais rajouter du sel dans sa sauce. Je déversais discrètement du sable sous les draps, dans le lit conjugal au sortir de mon *waalande*. Je dissimulais savon de toilette et papier hygiénique, salissais les serviettes. Aladji se plaignait, tempêtait et s'énervait sans qu'elle ne puisse s'expliquer. (*MU*, p. 193)

De telles ruses forcément discréditent la coépouse. Pour davantage irriter l'époux, Safira accuse Ramla de vol, alors qu'il s'agit encore d'une rouerie. Et sûre de lui porter le coup de grâce, elle fait croire à Aladji, l'époux jaloux, l'infidélité de Ramla ; la réaction est immédiate, au-delà de ce qu'espérait Safira :

> En rage, il la battit violemment, lui demandant d'avouer immédiatement. Elle cria, pleura, jura qu'elle était innocente. Exaspéré, il sortit par-dessous le canapé un long couteau bien aiguisé. Le lui mettant sur la gorge, il menaça [...]. La petite voix angoissée de Ramla nous parvint alors qu'une goutte de sang perlait de son coup au contact de la lame. (*MU*, p. 196-197)

Si Ramla survit à cette menace de mort, sa grossesse n'a pas autant de chance. Les dangers liés à la polygamie sont tels qu'ils génèrent des dégâts irréparables.

LES IMPACTS DES DIVERS ABUS

Les expériences douloureuses génèrent des réactions qui varient en fonction des personnages. Les unes optent pour le renoncement, d'autres s'engagent sur le chemin de la révolte. Attentive au sort des femmes vulnérables, Djaïli met aussi en évidence une autre forme de violence, non moins dévastatrice, celle de la stigmatisation, thème majeur de *Mistiriijo, la mangeuse d'âmes*. Accusée d'avoir « mangé l'âme » du jeune Moussa, et ce, sur la base des déclarations d'un charlatan et d'autres fallacieux arguments[12], Aissa sombre dans le désespoir :

> Elle, Goggo Aissa était une *mistiriijo* et pour toujours, resterait comme telle, avec cette stigmatisation qui jamais ne s'effacerait. Alors, ne pouvant

12 Elle est propriétaire de nombreux chats noirs.

> supporter une épreuve supplémentaire dans sa vie jonchée de misères, elle s'était couchée, décidée à ne plus jamais se relever. (*MI*, p. 158)

Étrangère et sans protecteur, Aissa fait office de bouc-émissaire. La stigmatisation, comme le souligne l'écrivaine à travers son personnage Nourouldine, dans ce même roman, ne concerne que les minorisés car « […] comme la majorité des femmes accusées de sorcellerie, Goggo Aissa est vieille, pauvre et sans attache. Pas de famille, pas de fortune, pas d'enfants. Pas de défenseurs en somme. J'aimerais bien voir un jour un *mistiriijo* parmi les riches et les puissants » (*MI*, p. 97). Aissa, dont l'honneur et la dignité sont à jamais ternis, se replie sur elle-même et se meurt. Hindou adopte une attitude similaire : faute d'une oreille attentive et en mal d'affection, elle opte pour le renfermement : « Je ne me plaignais plus, et s'il m'arrivait de pleurer, je le faisais dans l'intimité obscure de ma chambre, au milieu de la nuit. Je n'attendais rien des autres. Ni secours, ni espoir ! Résignée, je me conformais à ce que tous attendaient de moi. » (*MU*, p. 125) Symptomatique du mal être des personnages, la solitude – malgré la foule – traduit l'échec de la communication. Isolée, Hindou sombre dans la folie : « On dit que Hindou est possédée. Depuis quelques jours, la mélancolie qui l'habite s'est muée en une sorte de rage à peine contenue qui la pousse à parler seule, hurler, se débattre. » (*MU*, p. 8) La folie est ici l'expression de la somme des douloureuses expériences accumulées, dont le traumatisme du viol :

> Aujourd'hui, invariablement, à la suite des voix qu'elle était la seule à entendre, elle murmurait les mots en sourdine, se balançant de gauche à droite, dans un mouvement monotone, ressassant dans son esprit malade les recommandations inculquées lors de cette fameuse soirée qui bouleversa à jamais sa vie. "*Munyal* ma fille ! […]" (*MU*, p. 10)

Pour échapper à un mariage forcé, d'autres choisissent le suicide : « Yamine s'affaiblissait de jour en jour. Depuis quand ne s'était-elle pas alimentée ? Elle ne le savait pas. » (*W*, p. 112) N'imaginant pas la vie sans Aboubakar, tout en sachant que leur amour est impossible, elle meurt de « son amour », en laissant son père face à une culpabilité éternelle : « Fayza serra contre elle la main amaigrie de sa sœur et pensa à quel point les parents pouvaient faire du mal à leurs enfants. Toutes ces blessures ineffaçables que leur insouciance leur inflige et

qui en feront des mutilés du cœur. » (*W*, p. 118) Malheureusement, il n'y a pas de prothèse pour les amputations psychologiques. Son père est tenu (et se sait) responsable de sa mort, sans que cela ne perturbe son autorité et ses convictions : « Il n'avait pas essayé de la comprendre et il l'avait violentée. » (*W*, p. 25) Le choix de la disparition physique est sans doute une forme de résistance quand aucune négociation n'est possible. Cet aboutissement tragique est aussi celui de la folie, monde parallèle où quelques unes restent en suspens. Mais dans les textes de Djaïli Amal se découvre aussi une autre catégorie de femmes, celles qui refusent d'abdiquer et sont déterminées à atteindre leurs objectifs, quitte à piétiner les conventions.

Le refus de se conformer aux règles du *pulaaku* s'apparente à une révolte. Les enfants d'Aladji Oumarou, faute de pouvoir annuler par négociation leurs mariages arrangés, optent pour une conspiration et décident de s'enfuir pour, non seulement vivre leurs rêves, mais donner « une bonne leçon » à leurs père et oncles : « ça leur apprendra » (*W*, p. 115) scandent-ils. Pour Aladji Oumarou, le cerveau de cette cabale est Sakina, la seule instruite parmi ses épouses. Elle est en effet la seule qui parle de droit dans son harem. À sa coépouse qui craint de prendre des contraceptifs de peur d'irriter leur époux, elle dit : « Nous n'appartenons à personne. Ni à notre mari, ni à nos pères, ni à nos enfants [...]. Ensuite, ton mari n'a pas le droit de t'insulter, ou te menacer, ou même de te battre. Il doit te traiter avec respect et tendresse... » (*W*, p. 63) Instruite, Sakina se révèle différente et l'école est ainsi stigmatisée comme lieu de corruption. L'école est en effet perçue comme une fabrique de débauchés qui propage les germes de la désobéissance. Aussi rebute-t-elle les parents qui convoquent l'Islam afin de légitimer leur opinion.

Dona, dans sa jeunesse, après trois mariages ratés, fait fi des convenances et se libère : « Dès lors, elle se révolta et s'afficha. Elle sortit, se fit belle, assistant aux *kiirle*[13]. En quelques mois, sa renommée grandit, son charme et son pouvoir de séduction furent chantés, déclamés. » (*MI*, p. 88) Elle s'affranchit et devient une courtisane, une précieuse qui draine de nombreuses sollicitations. Dans *Walaande*, Aissatou, jusqu'alors symbole de la soumission, affronte son époux après le décès de leur fille Yasmine, dans une posture contraire à toutes les exigences du *pulaaku* : « Pour la première fois en trente ans, Aissatou se tint debout face à son époux et

13 Soirées de réjouissance (voir note 5, p. 477).

le regarda dans les yeux brillant de colère. Pour la première fois, elle se dressa, sans un geste de soumission, sans baisser le ton, exprimant enfin ce qu'elle ressentait. » (*W*, p. 141) Cette attitude suffisamment illustrative de sa révolte est ponctuée par un discours tout aussi récalcitrant :

> Cette fois, tu vas m'écouter car j'en ai marre de tes bêtises. J'ai toujours tout supporté en silence. Tes mariages, tes répudiations, tes ordres. Tu détruis tout sur ton passage, tu te prends pour Allah ? Tu as poussé notre fille vers la mort, tu as fait partir les autres. Tu répudies Djaïli parce qu'elle a dit tout haut ce que nous tous, même toi pensons tout bas ? D'accord, répudie-moi aussi. (*ibid.*)

Ce discours – somme des accusations non voilées, des reproches et surtout d'une demande de divorce – vaut comme ultime cri de révolte et d'exaspération. La révolte se fait générale ; ses coépouses lui emboîtent le pas et réclament toutes le divorce, désarmant ainsi leur époux. Réclamer le divorce est un affront dans le milieu mis en scène par les fictions, la société peule, musulmane, du Nord-Cameroun. C'est pour faire taire cet esprit que la référence à la *Sounnah* – la tradition prophétique – permet d'affirmer qu'une femme ne sentira pas l'odeur du paradis si elle fait cette demande[14]. Dans *Munyal*, Safira opte pour une forme de révolte atypique. Elle s'acharne à la fois sur sa coépouse et son époux qu'elle dit détester depuis l'arrivée de Ramla. Elle ne lésine sur aucune piste pour s'octroyer des sommes importantes ; elle soustrait de l'argent du coffre-fort familial, multiplie les visites chez les médecins et surfacture les ordonnances, retranche l'argent de la *zakat*… Elle légitime ses forfaits en affirmant que « le vol n'existe pas dans le mariage[15] » (*MU*, p. 171) et salue sa propre « imagination devenue prolifique en temps de guerre » (*MU*, p. 169). Au vu du partage des nuitées avec l'époux, elle s'assure de nuits érotiques et le drogue pour le rendre impuissant quand il est censé être avec Ramla. Elle use des produits fournis par les marabouts, l'abreuve des mélanges faits à base de l'eau de sa toilette intime et s'en délecte : « De toutes les façons, il ne mérite rien d'autre que de boire…

14 La *Sounnah* est un ensemble de savoirs – *hadiths* – inspirés de la vie de Mohammad, permettant de trouver des exemples et des justifications de comportements. S'observe cependant une sorte d'instrumentalisation, car les hommes en général choisissent les versets et les *hadiths* qui vont dans le sens de leurs intérêts, en fonction de leurs objectifs ; il arrive aussi qu'ils les interprètent mal ou refusent de les placer dans leur contexte.

15 Cette phrase résonne comme une réplique au principe qui stipule « le viol n'existe pas dans le mariage ».

ma saleté ! » (*MU*, p. 190) Soumettre l'homme à de tels traitements équivaut à le rabaisser, donc à prendre sa revanche. Elle s'en sort avec le départ de Ramla, un compte bancaire secret, des aptitudes à lire et à écrire et un permis de conduire, ce qui relève d'une innovation. Loin d'être une victime résignée, elle se révèle une adversaire redoutable. L'écrivaine met en exergue avec ce portait l'autre face de la Sahélienne, celle qui survit grâce à la ruse et l'usage en retour de la violence.

Enfin Djaïli vint ! pourrait-on s'exclamer à la manière de Boileau lorsqu'il évoque dans son *Art poétique* l'apport de Malherbe dans le renouvellement de la poésie française. Enracinée dans une société où les traditions ont encore un poids considérable et où la femme peine à s'émanciper, sa littérature se fait l'écho de la société. La fonction testimoniale dans *Munyal*, donnée dès l'exergue, l'ancrage des récits dans un espace réel, les personnages inspirés par des situations concrètes et des thématiques typiques font de l'œuvre de Djaïli Amal un miroir de la société sahélienne, mais davantage un répertoire des maux de la femme, mis au grand jour pour une éventuelle révision de son statut. L'entreprise de la jeune écrivaine est osée. Victime des pesanteurs culturelles et témoin des diverses violences, Djaïli Amal[16] devient, par la force de sa plume, mais aussi de son engagement social pour l'émancipation de la femme au Nord-Cameroun, aux côtés d'Aissa Doumara (Prix Simone Veil 2019), *la voix des sans voix*. Cette force et cette implication résonnent fortement de nos jours, marqués par les appels à l'*indiscipline*, à la remise en question, toujours nécessaire, des contraintes et des dominations. Cela lui a d'ailleurs valu diverses récompenses, dont le Prix Goncourt des Lycéens pour *Les Impatientes*, l'édition française de *Munyal, les larmes de la patience*.

Aïssatou Abdoulahi
École Normale Supérieure –
Université de Maroua

16 Djaïli signifie « lumières » en peul et Amal « espoir, espérance » en arabe.

BIBLIOGRAPHIE

Amal, Djaïli Amadou, *Walaande, l'art de partager un mari*, Yaoundé, Proximité, 2015 [2010].

Amal, Djaïli Amadou, *Mistiriijo, la mangeuse d'âmes*, Yaoundé, Proximité, 2015 [2013].

Amal, Djaïli Amadou, *Munyal, les larmes de la patience*, Yaoundé, Proximité, 2019 [2017].

Beauvoir, Simone de, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949.

Diouf, Makhtar, *Lire le(s) féminisme(s)*, Paris, L'Harmattan, 2012.

Horney, Karen, *La Psychologie de la femme*, Paris, Payot, 2002.

Montandon, Alain, « Sociopoétique », *Sociopoétiques : Mythes, contes et sociopoétique*, CELIS, Université Clermont-Auvergne, nº 1, 2016 : « https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/docannexe/file/640/montandon.pdf (consulté le 25/09/2020) ».

Nassourou, Saïbou, *Le hiirde des Peuls du Cameroun*, Yaoundé, Clé, 2014.

Ndinda, Joseph, *Révolutions et femmes en révolution dans le roman francophone au Sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 2002.

Sankara, Thomas, *L'Émancipation des femmes et la lutte de libération de l'Afrique*, New York, Pathfinder Press, 2001.

DJAÏLI AMADOU AMAL

Interview exclusive par Aïssatou Abdoulahi

AÏSSATOU : Bonjour Djaïli. Nous vous remercions d'avoir accepté de répondre à nos questions et vous félicitons pour le succès fulgurant de votre dernier roman *Les Impatientes*, l'édition française de *Munyal, les larmes de la patience*, lequel vous a propulsée jusqu'au dernier carré de la prestigieuse Académie Goncourt. Bonne chance pour la suite, ramenez-nous un Prix !

A. : *Comment s'est passé le processus éditorial de* Les Impatientes*, je veux dire qui a découvert* Munyal*, et comment ?*

DJAÏLI : Le projet de l'édition française a été porté par la Fondation Orange qui, au sortir de la médiatisation du Prix Orange du Livre en Afrique dont je suis lauréate 2019, a été approchée par l'éditrice Emmanuelle Collas avec l'idée de porter l'ouvrage au lectorat français. Ainsi démarra le processus éditorial avec les formalités légales d'usage.

A. : *Comment se sont opérées les transformations, le titre par exemple ?*

D. : L'idée fut d'adapter l'ouvrage au lectorat occidental, en supprimant les renvois de bas de pages et en ajustant conséquemment le texte de façon à permettre une meilleure compréhension dans la dynamique narrative et de lecture. Le changement du titre rentre aussi dans cet esprit, le nouveau titre gardant tout de même l'esprit du titre originel en apportant une dynamique plus optimiste, compatible avec l'esprit fondamental du roman.

A. : *Comment avez-vous envisagé cette nouvelle diffusion ?*

D. : Cette question relève entièrement du ressort de l'éditeur qui gère le volet diffusion avec ses partenaires au niveau de la France et

à l'international. Le résultat est bien ce que vous voyez désormais. La disponibilité de l'ouvrage couvre l'Europe et le Canada.

A. : *Dans* Munyal*, on relève d'entrée de jeu une fonction testimoniale à travers cette déclaration : « Cet ouvrage est une fiction inspirée des faits authentiques ». Quelle serait la dose du réel dans ce roman et dans l'ensemble de votre production littérature ?*

D. : Indubitablement, *Munyal* comme tous mes romans jusque-là ont un fort ancrage dans la société dont je suis issue, celle du Sahel camerounais qui est par ailleurs, comme nous le savons, représentatif des sociétés sahéliennes en général. Les scènes développées dans mon œuvre sont la résultante de mes expériences directes et indirectes, qui sont pour ainsi dire communément partagées par nos communautés qui en sont coutumières. Aussi tragique que soit *Munyal*, vous savez bien que certains faits de nos réalités sociales sont autrement plus tragiques. La fonctionnalisation du roman repose ici moins sur les faits que sur la conception de sa trame narrative.

A. : *En un mot, quelle est la condition de la femme au Nord-Cameroun aujourd'hui ?*

D. : Préoccupante. Même si nous pouvons relever quelques avancées ces dernières années, force est de constater que beaucoup reste à faire.

A. : *Sous votre plume, la tradition ne va pas dans le sens de l'épanouissement de la femme. Dans ce contexte de montée d'aspirations culturelle et identitaire, comment concilier culture et épanouissement de la femme ?*

D. : La culture justifie sa raison d'être dans ce qu'elle a de progressiste et de conciliant avec notre humanité et notre dignité. Tout aspect de la culture conduisant à l'avilissement de l'humain, aussi bien l'homme que la femme, est appelé à être délaissé ou ajusté pour devenir acceptable. Les aspirations culturelle et identitaire, aussi fortes soient-elles, ne sauraient cautionner ce qui nous fragilise et nous avilit. Qu'on se le dise, la condition de la femme dans nos sociétés sahéliennes est assurément un handicap majeur pour l'épanouissement des familles et la cohésion des tissus sociaux.

A. : *Le destin de la femme est si sombre dans vos romans qu'on a l'impression que vous grossissez les faits. Si c'est le cas, pourquoi le choix d'un tel procédé ?*

D. : Le roman est une scène de vie, une situation que l'écrivain porte en miroir à la société. *Munyal*, par exemple, traite des questions de violence conjugale à travers le mariage précoce et forcé, le viol conjugal, les violences physiques, la polygamie et ses principaux personnages, Ramla, Hindou, Safira. Cela ne veut pas dire que toutes les filles du Nord connaissent directement la même expérience. Il y a des expériences heureuses, mais aussi négatives sinon pires que celles qui sont développées dans l'ouvrage. Dans l'ensemble je veux bien croire que le destin de la femme n'est pas, dans la réalité, sombre en fin de compte ! Une femme violée, battue, discriminée pour son genre, c'est inacceptable. Combien le sont-elles ? Que disent d'ailleurs les statistiques ? Voyons par exemple le cas des mariages forcés, la plus pernicieuse des violences faites aux femmes. 38 % des jeunes filles en sont touchées. Un chiffre déjà suffisamment loquace pour assombrir le tableau. Quand une fille est victime d'un mariage forcé, il va sans dire que c'est son destin qui s'en trouve plombé.

A. : *Quelle serait la clé de sortie de cette impasse (situation critique de la femme) ?*

D. : L'éducation de la jeune fille avant tout. Mais aussi la réforme du code de la famille pour le rendre plus protecteur de la femme, et des structures sociales plus adaptées aux sociétés qui sont les nôtres.

A. : *Vous êtes ainsi une écrivaine engagée, féministe ?*

D. : Engagée, évidemment ! Si lutter contre les discriminations auxquelles fait face la femme, œuvrer pour son progrès et son émancipation, c'est être féministe, alors je le suis !

A. : *De quelle(s) autre(s) arme(s) disposez-vous pour changer la donne ?*

D. : En 2012 j'ai créé l'« Association Femmes du Sahel » à travers laquelle j'œuvre pour l'éducation de la jeune fille et le développement de la femme dans le Nord-Cameroun. J'essaie ainsi d'apporter sur le terrain ma pierre à l'édification de cette société plus humaine et respectueuse de la femme que j'appelle de tous mes vœux.

A. : *« Djaïli », « les lumières » en langue peule ; tout porte à croire que vous étiez prédisposée par ce prénom à éclairer le destin de la femme sahélienne…*

D. : [Rires]

A. : *Nous savons que dans la région d'où vous venez et où sont ancrés vos récits, la lecture n'est pas la chose la mieux partagée. Quel est votre sentiment quant à ce manque d'intérêt pour la lecture ? Quand on sait que vous plaidez pour la révision du statut de la femme dans cette partie du pays et que cette société est encore conservatrice, vous arrive-t-il de penser « heureusement, on ne lit pas beaucoup », ou alors « c'est dommage, on ne lit pas assez » ?*

D. : Tout d'abord la révision du statut de la femme est une question nationale et non régionale, elle répond aux textes de la République et non aux aspirations erronées de quelque considération conservatiste motivée par le désir d'aliéner la femme. Nous sommes une société d'amalgames. Les amalgames entre la tradition et la religion. C'est d'abord aux amalgames qu'il faut s'attaquer. Disons qu'il est du ressort de l'État de protéger la femme par des textes adaptés, soucieux de son humanité et de sa dignité en accord avec les textes internationaux ratifiés par le Cameroun. Pour le reste, à travers mes écrits, il est établi que j'ai porté la question de la condition de la femme dans les colonnes de l'actualité nationale et au-delà. Je ne pense donc pas que le manque d'intérêt pour la lecture ait été un handicap, relativement à mes modestes objectifs. Mais cela ne dépend pas non plus de moi.

A. : *Comment êtes-vous perçue dans votre société aujourd'hui ?*

D. : Je suis certainement mal placée pour répondre à cette question. [Rires]

A. : *À vous lire, tout porte à croire que la polygamie n'a pas de côtés positifs, elle est par contre truffée d'inconvénients… ?*

D. : L'islam encadre strictement la polygamie au point d'en venir quasiment à l'interdire implicitement. N'est-ce pas ? Nous savons que cela tient surtout des injustices auxquelles la polygamie expose immanquablement la femme et ses corollaires sur les enfants en général. Ceci

étant, l'écrivain a pour mission de porter un regard sur sa société, les maux qui la minent. Disons que je suis une écrivaine engagée contre les injustices faites aux femmes, les discriminations dont elles font l'objet du fait de leur genre. Il existe plusieurs sources d'injustices humaines. La polygamie en est donc une. Que vaut-elle d'ailleurs, cette polygamie, dans la société d'amalgames sinon d'excès qui est la nôtre ?

A. : *Que vaut l'acte d'écrire dans le contexte qui est le nôtre ?*

D. : Beaucoup, évidemment ! L'écrivain prend à témoin l'Histoire, pas l'humain. L'acte d'écrire procède d'une conviction intellectuelle et non d'un sentiment et encore moins d'un coup de tête. Au-delà des miens, j'écris pour l'humanité. Mes ouvrages sont traduits en d'autres langues, dont le wolof au Sénégal, l'arabe pour les pays du Maghreb et du Moyen-Orient, pour ne citer que des sociétés ayant en partage la culture islamique avec la nôtre. Autant vous dire que je réfléchis déjà à mon prochain roman.

A. : Vivement votre prochain roman, nous l'attendons avec impatience, et merci beaucoup pour votre disponibilité.

Maroua, le 4 novembre 2020.

CIRCULATIONS ÉDITORIALES

Enjeux de la réception française du roman de Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*

« On n'a pas donné la parole aux femmes africaines, elles l'ont prise[1] ». Cette formule donne le ton d'une littérature féminine d'Afrique francophone dont tant la motivation que la réception s'est faite sous le signe de l'urgence. Dire, et écrire, a relevé d'une nécessité incontournable pour accéder à une reconnaissance et un respect. C'est en tout cas ainsi que Véronique Tadjo et Bessora ont évoqué la présence des voix féminines subsahariennes à l'occasion de la table ronde « Africana » qui s'est tenue à Lausanne le 7 octobre 2020[2].

À partir de ce constat, nous souhaitons dans un premier temps questionner ponctuellement la réception de cette littérature produite par des auteures, en tant qu'expression de voix longtemps considérées subalternes mais ayant acquis une autonomie et une visibilité forte, tant dans le champ français que francophone. *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, somme publiée par Claire Ducournau en 2017, le relève à propos de la génération d'écrivains présents sur la scène médiatique dès les années 1980, car « sa sédentarisation croissante hors d'Afrique, sa professionnalisation relative, et sa féminisation continue » (*op. cit.*, p. 29) ont accentué cette réception. Ces riches analyses vont sous-tendre nos propos, bien que nous ne visions pas à dresser un panorama ; il s'agit ici d'interroger une situation particulière qui matérialise l'écart de réception de publications de langue française, en France et en Afrique. Nous constatons le maintien des catégories « centre et périphérie » et le nécessaire « accès aux grands éditeurs français, susceptibles de marginaliser les auteurs restés sur sol africain. » (*idid*, p. 395) Dans ce cadre, les auteures les plus lues en Europe sont des

1 Titre de l'article d'Isabelle Rüf publié en ligne dans *Le Temps*, le 18 octobre 2020.
2 L'interview est disponible dans ce volume.

Africaines ayant publié en France et la diffusion des éditions africaines reste problématique sur le contient même, alors que le nombre potentiel de lecteurs est immense. Aux conditions matérielles factuelles s'ajoutent des éléments culturels, axiologiques, que nous voulons interroger car la centralité française – un état de fait qui perdure – repose sur des représentations symboliques toujours tolérées et même utilisées. Comme le constate Claire Ducournau, « c'est à mesure que se façonne et s'affirme une image de l'Afrique littéraire sur le marché du livre mondial que se distend le lien géographique concret au continent des écrivains qui la produisent » *(ibid.*, p. 396). La publication et le succès du roman *Les Impatientes* permettra d'interroger cette situation éditoriale, puisqu'il s'agit de la récente valorisation d'une auteure vivant au Nord-Cameroun et, simultanément, de la transformation de son texte primé en Afrique, sous couvert d'une adaptation culturelle. En récupérant l'édition africaine, le centre acclame et valorise la périphérie mais, par le type de modifications apportées, atteste de son pouvoir de domination et de son aura, car il ne s'agit guère de penser les variations sur le thème de *l'œuvre ouverte* mais plutôt de constater une forme étonnante de possession : l'accès à la diffusion et à la reconnaissance française a encore un coût prohibitif.

PRISES DE PLUME

Après les Indépendances, les sociétés et les pouvoirs en construction n'ont guère entendu les revendications féminines remettant en question les droits et devoirs répartis en fonction de la sphère privée et publique, espaces de nos jours pensés en situation de coprésence, si l'on admet qu'ils sont foncièrement interdépendants. La prise de parole, souvent restée inaudible pour la majorité, s'est construite sous la plume fictionnelle de nombreuses femmes qui ont investi les pages à disposition pour inventer des mondes, des situations et des identités leur permettant d'affirmer de multiples formes de pouvoirs. Avec des figures féminines et des intrigues dont elles sont le cœur, ces voix ont affiché des féminismes en résonance avec leur environnement immédiat, souvent associé à la nécessité d'une négociation communautaire. En 1969, la Camerounaise Thérèse

Kuoh-Moukouri publiait *Rencontres essentielles*, roman resté méconnu jusqu'à ce que l'Année de la Femme, promulguée par l'ONU en 1975, rende palpable des présences féminines et des problématiques qui jusqu'alors étaient tues. Qu'il s'agisse de la polygamie, des mariages forcés, du lévirat, du poids de la dot ou de l'impossibilité sociale à se faire entendre, ces réalités ont été transmises par les femmes elles-mêmes, dans les médias radiophoniques et par des récits autobiographiques, dont l'emblématique *La Vie d'Aoua Keita racontée par elle-même*, publié en 1975, puis l'enquête de terrain d'Awa Thiam *Parole aux Négresses*, paru en 1978. Publié un an plus tard, le puissant roman épistolaire de Mariama Bâ, *Une si longue lettre*, a réussi l'exploit de dévoiler une condition féminine de dépendance et d'insécurité, tout en devenant l'espace même de la revendication : Ramatoulaye est une figure universelle et le succès du roman, au Sénégal avec un prix littéraire, puis en France, a agi comme une piqûre de rappel sur toutes celles qui n'avaient fait que rêver cette prise de parole.

La littérature féminine d'Afrique francophone, en tant que catégorie[3], s'est ainsi construite en lien très direct avec la communauté, la culture et la société environnantes[4]. Les voix de femmes proposées par les textes ont souvent été associées à une « écriture de soi » impliquant un récit introspectif, biographique, de confidence ou de cri, proche de la vie de l'auteure. Cette littérature a mis à nu des tensions au sein de sociétés patriarcales, exprimées avec des tonalités multiples, car les intrigues visent des publics larges avec des formats pluriels. Mais au début des années 1990, cette diversité n'était encore guère visible et depuis l'université de Western Australia, à Perth, le chercheur Jean-Marie Volet a d'abord buté sur la difficulté à identifier et lire les auteures du continent ; intrigué, il a mené des enquêtes qui ont fait de lui l'un des fondateurs de ce champ de recherche consacré à la littérature féminine d'Afrique francophone[5]. À l'époque, pour pallier le déficit constaté, il se rend régulièrement en

3 Celle-ci est englobante et dissimule un groupe hétérogène (voir : Claire Ducournau, *op. cit.*, p. 371). Nous maintenons cette notion pour désigner des textes publiés par des femmes et mettant en scène des voix féminines, souvent porteuses de revendications que la société peine à entendre.

4 Cela cinquante ans après les premières publications des auteurs subsahariens qui ont d'abord valorisé le continent africain, puis dénoncé la colonisation et le temps post-colonial.

5 Il est l'auteur en 1993 de *La Parole aux Africaines ou l'idée de pouvoir chez les romancières d'expression française de l'Afrique sub-saharienne*, puis avec Beverley Ormerod de *Romancière africaines d'expression française : le Sud du Sahara* (1994), avant *Imaginer la réalité : la lecture des écrivaines africaines* (2003).

Afrique depuis l'Australie et, aidé sur place, il rencontre les créatrices, souvent surprises qu'il ait eu vent de leurs textes[6]. Convaincu comme Ducournau que « la connaissance de leurs parcours et les recensions de leurs publications sont des préalables nécessaires » (*op. cit.*, p. 372) à leur intégration à une histoire littéraire, Jean-Marie Volet a adressé à chacune des écrivaines – à l'occasion des rencontres et des investigations menées – un questionnaire interrogeant leur accès à l'écriture, à l'école, leur processus de création et la place de celle-ci au sein de leur quotidien. Les réponses, datant des années 1990, mettent au jour des contextes et des histoires fort différentes, mais quand il s'agit de synthétiser l'évolution de la condition féminine au sein de la société entre 1970 et 1990, la formule de Tanella Boni fédère les avis : « Différente ou pas, les inégalités restent flagrantes ».

Le fonds documentaire exceptionnel de ce chercheur contient 3'500 volumes écrits en français par des femmes d'Afrique subsaharienne, tout à la fois du théâtre, de la poésie, des romans, des récits autobiographiques ou biographiques, des bandes dessinées, de la littérature enfantine ou encore celle souvent nommée « sentimentale » assumée par les auteures en tant que moyen d'atteindre les femmes qui n'ont souvent qu'une éducation rudimentaire. C'est ce qu'affirme dans un courrier à Volet l'auteure ivoirienne Micheline Coulibaly, en 1993 :

> La grande masse qui a reçu une éducation sommaire a aussi besoin de lire. Aussi ai-je salué avec enthousiasme l'arrivée de la collection « Ardeurs tropicales » d'Edilis sur le marché de l'édition, en dépit des esprits chagrins qui minimisent ce genre de littérature qu'on appelle abusivement « littérature à l'eau de rose ». Je préfère plutôt qu'on parle de littérature de détente. Si en première lecture les thèmes paraissent légers, une analyse plus approfondie laisse entrevoir tous nos problèmes de société. […] Jusque-là, on connaissait surtout mes ouvrages pour enfants qui ont beaucoup de succès dans la sous-région où le français est la principales langue parlée et écrite[7].

---

6 Un feuillet manuscrit non signé, conservé dans le Fonds Jean-Marie Volet (UNIL-BCUL : « https://www.patrinum.ch/record/218935 (consulté le 10/02/2021) »), reflète la situation : « Bonjour, Trouvez ci-joint un exemplaire du livre. Écri[t]s et auto-édité par mes propres moyens, je souhaiterai un "*feedback*" tout en sachant que je ne suis entourée d'aucun professionnel. » La valorisation de cet ensemble est en cours à l'UNIL, grâce au Pôle pour les études africaines de la Faculté des lettres.

7 Micheline Coulibaly, née au Vietnam, a grandi en Côte d'Ivoire où elle a travaillé ; elle a aussi vécu au Mexique et à Dubaï et est décédée à Huston (Texas) en 2003. Elle a publié et a été primée pour ses récits destinés à la jeunesse.

Parmi ces documents d'archives se découvrent de nombreuses maisons d'édition africaines, souvent disparues : les ouvrages acquis à titre personnel par Volet chez les auteures, les éditeurs et en libraire n'étaient pas diffusés hors de leur pays, ou même de leur région. L'exploration de cet ensemble met au jour des noms d'éditeurs, des collections et des modes de circulation d'ouvrages en effet « peu stabilisés sur la longue durée » (Ducournau, *op. cit.*, p. 23). Désormais convaincu qu'un continent littéraire était à découvrir et à faire connaître, Jean-Marie Volet a fondé deux sites en contexte anglophone, au milieu des années 1990, grâce aux prémices d'internet qui ont radicalement transformé la visibilité de la littérature francophone d'Afrique subsaharienne, en octroyant une place manifeste à ses auteures[8].

TRANSFERTS CULTURELS

Ces actions – initiées en Australie il y a presque trente ans – n'ont pas comblé un manque de diffusion à l'intérieur même du continent, mais ont permis la découverte loin à la ronde des textes et ainsi amélioré leur circulation. Elles ont d'ailleurs fait écho à une nouvelle génération d'auteures qui, souvent, a quitté le continent pour s'installer en Europe, majoritairement en France en tant que boursières – ayant donc une « origine sociale et une situation socioprofessionnelle favorisées » (Ducournau, *op. cit.*, p. 378) –, ce que des générations de jeunes hommes avaient fait avant elles. C'est souvent en Europe qu'elles ont publié leurs premières fictions, chez des éditeurs qui ont assuré leur diffusion et leur représentation en privilégiant la « restitution d'une différence culturelle » (*ibid.*, p. 398), telle que la souhaitait déjà Roger Bastide, aux éditions du Seuil, avec Yambo Ouologuem puis Tierno Monénembo. Avec Calixthe Beyala et Ken Bugul, initiatrices et références dès les années 1980, de nouveaux discours ont surgi, plus dénonciateurs, transformant la plume en corps actif, signe de violences subies. Les scénographies et l'expressivité ont récusé la conciliation en cassant les codes et les normes

8 À propos de cette démarche, voir l'article de V. Cossy ; et pour les sites, se référer à la préface de ce volume.

associées à des cultures d'origine ; et désormais, elles se revendiquent multiculturelles et afropéennes : dans les fictions, les figures féminines sont confrontées au racisme ordinaire, aux stéréotypes coloniaux, aux violences sexuelles déterminées par la triade sexe, race et classe. La réception très favorable des auteures « d'Afrique sur Seine[9] » par la presse et la critique française leur a permis d'acquérir une renommée et une visibilité que la qualité de leur création n'a pas démentie. Cette intégration favorable aux attentes hexagonales a cependant régulièrement généré des commentaires dénonçant un exotisme de complaisance, déjà envisagé en 1966 par Mohamadou Kane dans *L'Écrivain et son public*, synthétisé par Mongo-Mboussa dans son essai *Désir d'Afrique* :

> L'écrivain africain est piégé dès le départ et devrait se montrer vigilant pour éviter que son discours ne soit récupéré ni par son lectorat de cœur qui le condamnerait à magnifier l'Afrique, ni par son lectorat d'adoption qui a souvent de l'Afrique une image figée, celle d'un monde dans lequel vit encore ce bon sauvage cher à Montaigne et Diderot, dont les vertus naturelles s'opposeraient à celles de la civilisation occidentale. De ces pièges tendus à l'écrivain africain, le plus redoutable est celui de son public de raison, qui, bénéficiant des traditions et d'institutions littéraires établies, le pousse insidieusement à satisfaire ses attentes. (Mongo-Mboussa, 2002, p. 26)

Ce type d'inquiétude n'a que peu ou pas concerné les femmes auteures, arrivées plus tard sur la scène médiatique, et dont le défi manifeste a été de déconstruire des stéréotypes, tant ceux coloniaux que ceux d'un patriarcat continental à propos du genre. Elles n'avaient donc pas à « satisfaire des attentes », tout au contraire. Cependant, les problématiques et les discours proposés par la génération cosmopolite – celle de l'« émigré assumé » (Ducournau, 2017, p. 396) fortement associé à une hybridité identitaire et au refus d'une assignation ontologique impliquant un regard tourné vers l'Afrique – ne rencontrent qu'un écho très limité ou mitigé en Afrique subsaharienne. Qu'il s'agisse de motifs ou intrigues urbaines, de scènes à caractère sexuel ou de voix féminines révoltées usant des registres du grotesque ou du satirique, la réception est souvent décevante, détachée d'une « vérité africaine » car produite pour un public non-africain. Cet écart entre des réceptions simultanées mais situées dans des cultures différentes prend une forme inattendue

9 Selon le titre de l'essai d'Odile Cazenave paru en 2003 *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris.*

quand la formule « vraie littérature africaine » est placée en quatrième de couverture de fictions publiées en Afrique, afin d'accentuer une référentialité incontestable qui valide du même coup le projet littéraire. Cette pratique éditoriale veut mettre à distance les auteurs identifiés en Europe à une « littérature africaine », désormais appelée « afropéenne », en valorisant l'« écrivain sédentaire » (*ibid.*, p. 395) représentatif d'une réalité socio-culturelle continentale, locale.

Avec une telle catégorie, l'écrivain publié en Afrique retrouve un rôle conféré par les Indépendances déjà, c'est-à-dire celui de l'intellectuel qui témoigne, valorise et dénonce[10]. L'autonomie de la littérature – en tant que champ sans contrainte référentielle – n'est pas validée par ce système littéraire francophone africain qui place au second plan l'expressivité dans la langue ; de fait, la production locale est largement conditionnée par une démarche sociale souvent didactique, plutôt qu'esthétique. Si l'on admet que la fiction dévoile des mondes, elle n'a pas besoin d'en faire la démonstration.

CIRCULATIONS ÉDITORIALES

Le manifeste pour une « Littérature-monde en français[11] » a surgi en 2007 dans le quotidien *Le Monde* avant de devenir un volume chez Gallimard où l'écrivain Alain Mabanckou a martelé : « La fratrie francophone est en route. Nous ne viendrons plus de tel pays, de tel

10 Le programme de la « Rentrée littéraire du Mali », mars 2021, illustre pleinement la présence forte de ce qu'il faut nommer un engagement : « http://www.rentreelitteraire-dumali.org (consulté le 10/02/2021) ».

11 Publié par Michel Le Bris, le manifeste est signé par : Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, J.-M. Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Pirotte, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Wilfried N'Sondé, Anne Vallaeys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Claude Vigée, Abdourahman A. Waberi.

continent, mais de telle langue. Et notre proximité de créateurs ne sera plus que celle de l'univers. » (Le Bris et Rouaud, p. 56) Ce positionnement stratégique dans le champ français – renforcé avec succès en 2016 par l'invitation de Mabanckou à occuper la première chaire de création littéraire au Collège de France – n'agite guère la circulation de la littérature en Afrique francophone. Ce mouvement n'empêche pas non plus les ambiguïtés vis-à-vis du « centre » qui, par sa force même, continue à intégrer ses contestataires, comme la critique l'a souvent relevé depuis[12]. Les propositions faites par les Américaines Christie McDonald et Susan Rubin Suleiman dans *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*[13] sont à ce titre très pertinentes, car elles encouragent la validation des repères extra-nationaux pour mettre en perspective des œuvres, de façon tant temporelle que spatiale et culturelle, et ainsi travailler au sein d'une langue porteuse de multiples imaginaires, sans reproduction de hiérarchies datées. En Afrique, cette mise en circulation des œuvres existe aussi, grâce à des maisons d'éditions qui ne se définissent pas selon une « authenticité africaine » mais envisagent le lien au continent comme un relais parmi d'autres. Ainsi, par exemple, la très récente maison d'édition fondée par Léonora Miano au Togo, *Quilombo Publishing* (2021) ou la maison *Jimsaan* fondée à Saint Louis au Sénégal par Felwine Sarr et Boubacar Boris Diop en 2012. Ce dernier dirige aussi la collection *Céytu* qui publie en wolof la littérature mondiale, label créé par les Éditions Zulma & Mémoire d'encrier en 2016. Il faut aussi mentionner les *Éditions Elyzad* fondées à Tunis en 2005 dont le roman *Le Tambour des larmes* du Mauritanien Beyrouk a reçu en 2016 le Prix Ahmadou-Kourouma décerné lors du Salon du Livre de Genève. Cette maison d'édition fait partie de l'« Alliance internationale des éditeurs indépendants », forte de plus de 35 membres en Afrique francophone. Avec sa collection *Terres solidaires*, ce groupe – moteur des « Assises de l'édition francophone » – est actif pour la « "restitution" au Sud de textes littéraires écrits par des auteurs africains, publiés initialement au Nord », ce qui était le cas de *Ceux qui sortent dans la nuit* de Mutt-Lon

12 Voir par exemple : Véronique Porra, « Malaise dans la littérature-monde (en français) : de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation », *Recherches & Travaux*, nº 76, 2010, p. 109-129.

13 Le volume publié en 2010 par Columbia University Press a été traduit en français et publié par Classiques Garnier en 2014 ; il a gardé son titre anglais.

publié aux éditions Bernard Grasset en 2014[14] et édité trois ans plus tard en Afrique. La collection s'est ouverte depuis aux catalogues d'éditeurs du continent. Une telle circulation réjouit, en effaçant les propos clivés précédents qui soutenaient une « vérité africaine » pour les auteurs vivant sur le sol continental, vérité qui ne fait pas sens dans l'univers de la fiction. Pourtant, le parcours éditorial des textes, et des auteurs, reste semé d'embûches, les initiatives individuelles ou collectives étant souvent freinées par des infrastructures et des systèmes contraignants, sans soutien financier, régional ou étatique[15].

CAS DE FIGURE

Les auteurs « sédentaires » ont donc toujours des difficultés à trouver un éditeur qui assurera un circuit de distribution pour leurs créations, afin d'obtenir une reconnaissance qui dépasse le cercle des proches. Une situation récente invite cependant à repenser ce constat, tout en questionnant un processus éditorial et un discours d'accompagnement qui mettent à mal la reconnaissance d'une auteure vivant en Afrique. La romancière Djaïli Amadou Amal, après une sélection pour le Prix Goncourt 2020, a obtenu la même année le Prix Goncourt des Lycéens pour son roman *Les Impatientes* paru aux Éditions Emmanuelle Collas. Sous le titre *Munyal, les larmes de la patience*, ce roman a reçu en 2019 le Prix Orange du Livre en Afrique, remis pour la première fois, et le Prix de la Presse panafricaine. Ce texte est le troisième roman d'Amal, déjà reconnue au Cameroun, et spécialement dans le nord du pays, puisqu'elle vit à Maroua. Sa première publication, le roman *Walaande. L'art de partager un mari*, met en scène les compromissions et les violences au sein d'une famille

14 Ce premier roman publié est aussi lauréat du Prix Ahmadou-Kourouma, en 2014.

15 Ces constats ont été formulés pour tout le continent lors des « Assises de l'édition africaine », salon des professionnels de l'édition au Salon du Livre de Genève, en 2019 : « https://www.anel.qc.ca/wp-content/uploads/2018/11/Dossier-presentation-assises-salon-livre-Geneve.pdf (consulté le 10/02/21) ». Sur le sujet du marché du livre en Afrique, se référer aux recherches de Raphaël Thierry (Presses Universitaires de Bordeaux, 2015).

polygame[16] ; le second *Mistiriijo, la mangeuse d'âmes* confronte le lecteur au poids social subi par une jeune femme abandonnée, ce qui la transforme en paria[17]. Fort et attachant, ce récit qui croise les temporalités a ouvert la voie à la polyphonie de *Munyal* où trois femmes confient leurs peurs, leur désespoir et leur rage face à des mariages forcés, au viol et à la polygamie dans une société peule patriarcale où les mères ne sont d'aucun secours. Paru initialement en 2017 aux éditions Proximité à Yaoundé[18], le succès de *Munyal* en 2019 a permis une nouvelle publication grâce à l'Alliance internationale des éditeurs indépendants et, en 2020, il a donc été distribué en Guinée et Côte d'Ivoire, au Bénin, Burkina Faso, Cameroun, Mali, Maroc et Togo pour le prix raisonnable de 3000 francs CFA, concrétisant ainsi sa diffusion rapide.

Cette reconnaissance continentale a cependant eu des suites particulières qui questionnent l'éternel dilemme centre-périphérie posé par le champ éditorial français, du fait d'un processus marqué par un *rewriting* singulier. En effet, grâce à la détermination de membres du Prix Orange et à l'intérêt d'une éditrice, le roman a eu une troisième vie sous le titre *Les Impatientes*, car comme le dit l'éditrice Emmanuelle Collas, « je voulais un titre positif, impliquant le changement » (VLEEL[19]). Ce choix crée en effet une dynamique et laisse ouverte la possibilité d'une alternative de vie, ce que le roman ne met pas en scène. La notoriété africaine du texte n'a donc pas suffi à sa reprise à l'identique et le sésame nécessaire pour accéder au cénacle parisien, le « *rewriting* », présenté par l'éditrice comme une « tradition française » (*ibid.*), mérite réflexion. En ligne, l'éditrice évoque sa rencontre avec un texte, et son souhait de l'inscrire parmi *ses* auteurs, souvent traduits et donc classés sous la catégorie de la littérature étrangère. Elle n'hésite pas à associer les textes écrits en

16 Publié par les éditions Ifrikiya en 2010, il a reçu le Prix de la Fondation Prince Claus et a été traduit en arabe.

17 Le roman publié en 2013, toujours aux éditions Ifrikiya, est accompagné d'une préface du Dr S. Nassourou, sociologue, qui relève l'intérêt des informations ethnographiques sur les Peuls de Maroua et le caractère documenté de cette fiction. Le titre *Mistiriijo* – qui signifie « un sorcier mangeur d'âmes » (*op. cit.*, p. 12) – est explicité dans le prologue où se déploie la volonté documentaire.

18 Cette maison a été partenaire d'Ifrikiya durant quelques années, avant de reprendre son autonomie en 2015. *Munyal*, publié en 2019, est identique à l'édition originale de 2017.

19 Interview de l'éditrice et de l'auteure, avec de nombreuses lectrices, le 29 novembre 2020 : « https//www.youtube.com/watch?v=svSkCDKuiz8 (consulté le 10/02/2021) ».

français, mais venus d'autres régions du monde, à cette « littérature étrangère » (*ibid.*) qu'il faut en quelque sorte acclimater à une réception française qui semble dès lors incapable de comprendre des mots venant d'autres cultures ou inapte à apprécier une représentation symbolique qui ne serait pas hexagonale. L'éditrice se cautionne en précisant qu'une traduction est par exemple nécessaire depuis le Québec, car quand il y a « trop » de formules typiques, cela produit une « étrangeté » (*ibid.*).

Mais la littérature n'est-elle pas le lieu même de l'étrangeté ? Comment recevoir de nos jours un propos si franco-centré, incapable de concevoir une étrangeté au sein de la langue ? Depuis 1968, et avec les textes foisonnants de Kourouma, Ouologuem, Tansi ou Monénembo, parmi les plus anciens, mais aussi Mwanza Mujila, Miano ou Diome[20], il n'est pas possible de se référer à une désagréable « étrangeté dans la langue », celle-là même que Proust a revendiquée il y a plus de cent ans. Que dire d'un tel propos alors que *The Palm-Wine Drinkard* du Nigérian Amos Tutuola a paru à Londres en 1952 avec un succès immédiat, dû entre autres à une langue et un imaginaire éloigné des codes. Raymond Queneau ne s'y est pas trompé quand il le traduit, proposant *L'Ivrogne dans la brousse* en 1953. Même s'il est un constat régulier que sur le continent les éditeurs n'accompagnent pas assez leurs auteurs, ne faut-il pas s'étonner d'une soi-disant tradition française de réécriture, spécifiquement d'un point de vue littéraire, pratiquée sur un texte publié et primé ?

VARIATIONS

Dans le cas présent, il ne s'agit pas de traduction, mais d'une adaptation présentée comme nécessaire. S'expose une perception française de la francophonie qui n'envisage ses locuteurs que comme « des étrangers qui s'expriment en français », argument de Marie Ndiaye dans une lettre adressée à Jean-Marie Volet alors qu'il préparait son anthologie des auteures africaines francophones au début des années 1990, et à laquelle

20 Son roman *Les Veilleurs de Sangomar* (2019) plonge au cœur d'une communauté sérère dont les registres lexicaux sont rendus avec leur puissance d'évocation sonore et rythmique, sans traduction.

elle avait refusé d'être associée[21]. Un tel propos conforte les hiérarchies en posant un centre lumineux autour duquel gravitent quelques lucioles effarouchées, plutôt que d'envisager, comme le propose *French Global*, l'usage de la langue comme un réseau de connexions, un ensemble de « satellites » aux trajectoires mobiles (McDonald et Suleiman, 2014, p. 13). Évoquant la nouvelle édition de *Munyal*, devenu *Les Impatientes*, Collas la considère comme une « évolution » pour que le texte « aille plus loin », qu'il soit plus « universel » et « puisse être lu partout dans le monde » (VLEEL), alors même qu'Amal déclare de son côté que le sujet de la violence faite aux femmes est un sujet universel.

Dans quelle mesure une telle réédition crée-t-elle des conditions « pour permettre [au texte] de se frayer un chemin au-delà de l'Afrique ? » (*Jeune Afrique*, 2020) La comparaison de l'édition de 2017 et de celle qui a obtenu le Prix Goncourt des Lycéens force à constater que les modifications de *rewriting* touchent très peu aux éléments culturels qui étaient annoncés comme peu compréhensibles pour un public franco-français. En fait, la majeure partie du *rewriting* validé par l'auteure touche à la forme même du texte, à son style. La densification des propos et de l'intrigue par retraits et reformulations, l'actualisation par un usage du présent, parmi d'autres éléments sur lesquels nous reviendrons, permettent d'assister publiquement à un accompagnement éditorial très interventionniste, sans commune mesure avec ce qui est convenu de considérer, entre auteur et éditeur, comme une collaboration impliquant des suggestions ou observations ponctuelles. Un tel partenariat a une valeur « d'accélérateur de confiance[22] » et n'est pas une transformation volontariste. Dans le cas de *Munyal-Les Impatientes*, le bât blesse dans la mesure où ce roman publié a été jugé insuffisant d'un point de vue formel et donc réécrit pour assurer son adéquation aux attentes hexagonales. L'exercice a fonctionné puisque le livre a été sélectionné pour le Goncourt et est lauréat de celui des Lycéens, mais est-ce cela accueillir un roman d'Afrique subsaharienne, en 2020 ? L'ironie de situation est impressionnante puisque cette fabrication permet de vendre une « vraie littérature africaine », continentale. Ce processus ne s'est donc pas fait à

21 Le propos de l'auteure est reproduit dans *Romancières africaines d'expression française : le Sud du Sahara* (1994), p. 111.

22 Formule de Caroline Coutau, directrice des Éditions Zoé, lors d'une discussion à propos du festival « Rentrée littéraire du Mali », 2021.

partir d'un manuscrit mais d'une édition publiée et primée qui allait changer de destinataire ; la motivation fondamentale de cette récriture est formulée indirectement quand Amal explique – en réponse à une question en ligne (VLEEL) – que la différence majeure de réception entre les publics européens et africains réside, selon elle, dans l'importance du thème pour ses concitoyens et la dominante d'un intérêt formel pour les seconds. Ce constat rend caduque la nécessité d'une adaptation culturelle du roman, telle que présentée par l'éditrice[23].

À partir de la comparaison effectuée entre l'édition originale et celle de 2020 chez Emmanuelle Collas[24], il apparaît clairement que le *rewriting* a un enjeu d'« amélioration » formelle pour l'accès au marché français. Ce constat est perturbant car il se fait sur la place publique, chacun pouvant dès lors considérer que l'édition africaine se satisferait de peu d'un point de vue stylistique. Le processus ne pratique ni un nouvel « exotisme postcolonial » (Huggan, 2013, p. 287) ni, à l'inverse, la neutralisation d'un imaginaire flamboyant, mais oblige à constater une relation hiérarchique, *le maître* considérant que le motif est de circonstance, mais la langue de *l'élève* à améliorer. Notre observation des manipulations se fait donc en considérant un *texte a posteriori* génétique, puisque les variations sont portées sur un texte publié que l'auteure a délégué à son éditrice[25]. Ce geste met à mal les analyses consacrées à la notion d'*œuvre ouverte*, celle retouchée par son auteur après publication, et répond partiellement aux « six facteurs de la réécriture post-éditoriale » proposé par Mahrer (2017, p. 23) : la variation de la matérialité (l'objet publié), la collaboration (écriture multiple ou changement d'éditeur), la communication (impliquant un changement d'audience), l'évolution du sujet et l'évolution du contexte, ainsi que l'imaginaire d'auteur (dont la posture et le métadiscours). Les facteurs que nous observons dans le cas du volume *Les Impatientes* sont motivés par l'heureuse opportunité éditoriale et non par une volonté d'auteure dont le texte vient d'être primé en Afrique. Les options de « collaboration » et de « communication » se vérifient par le changement d'éditeur[26] et du public cible, désormais en

23 Nous avons sollicité sans succès l'éditrice, en avril 2021 par courriel, à propos de ces ambiguïtés.

24 Nous donnons des exemples à partir de l'édition originale de 2017 et celle publiée en 2020.

25 L'auteure remercie celles qui ont porté le projet en France au terme du volume.

26 L'éditeur camerounais garde cependant les droits pour l'Afrique.

France, ce qui a d'ailleurs motivé la « variation de matérialité » puisque le livre a un nouveau titre. L'argument de « communication » ne saurait convaincre quand on compare de près les textes. De plus, l'évolution du sujet ou celle du contexte ne sont pas des critères motivés, surtout quand Amal affirme l'universalité de la lutte féminine. L'imaginaire d'auteur est quant à lui utilisé sans bouleversement, puisqu'elle incarne une auteure engagée et impliquée dont les interviews ne varient pas significativement quand elle s'adresse à un public francophone européen ou africain[27].

EXERCICE DE STYLE

La variation du métadiscours ne tient donc pas à une posture d'auteure, mais à une réception fabriquée dont l'ironie tient au fait qu'Amal incarne « une vraie littérature » continentale africaine, alors que son texte a été réécrit pour les besoins éditoriaux français : les transformations ne sont pas dues à une soi-disant étrangeté culturelle ni à un désir d'universalisme, mais sont une correction formelle de type scolaire. En effet, sont pratiqués des suppressions, de rares ajouts, des déplacements et des réécritures dont nous donnons quelques exemples significatifs.

Les suppressions et restrictions syntaxiques sont l'élément le plus constant. La première différence est le choix de faire disparaître le prologue qui contextualise la souffrance d'une des protagonistes : il s'agit d'un récit à la troisième personne qui met à distance la jeune Hindou et surtout place en exergue la voix de la communauté, y compris ce dont elle s'accommode pour éviter toute perturbation de règles immuables. Ce point de vue est repris par Hindou elle-même, au terme de la partie qui lui est consacrée, avec un « je » qui renverse évidemment la portée des décisions prises, alors que la jeune femme devient folle (*Les Impatientes*, p. 150-152). À ce choix d'articulation modifiée s'ajoute par exemple l'élimination de six paragraphes qui, par leur effet anaphorique,

27 La dénonciation des violences faites aux femmes fait écho à son engagement pour l'association qu'elle a fondée « Femmes du Sahel ». Sur le lien entre littérature et engagement, voir l'interview avec Denise Epoté sur TV5 Monde le 1er avril 2019.

créaient une accentuation répétitive, ce qui pouvait être perçu comme un ralentissement de l'action : placés après les diverses règles de soumission exigées d'une fille (*ibid.*, p. 97), chacun en reprend le leitmotiv où Hindou imagine son quotidien *si* elle avait tout accepté en se conformant aux attentes d'une communauté ne faisant aucun cas d'une situation individuelle. Le propos de la jeune femme se conclut – dans *Munyal* – par le constat ironique « Tout va pour le mieux dans le meilleur des mondes » (2017, p. 86).

Les déplacements de segments à l'intérieur des phrases sont nombreux, avec le choix d'une réorganisation d'éléments explicatifs. Il est intéressant d'observer la disparition de tout une séquence qui rapproche la protagoniste Rama d'une de ses « marâtres » (*ibid.*, p. 31) la « dernière conquête de son père » (*Les Impatientes*, p. 35) parce qu'elle avait été à l'école et que Rama souhaite devenir pharmacienne : « [...] En cachette, nous échangions des romans à l'eau de rose, veillant tout de même à déchirer préalablement les couvertures trop suggestives » (*Munyal*, p. 31). La précision de cette activité, placée sous le signe de la littérature sentimentale, n'a pas survécu aux attentes éditoriales qui tout en valorisant l'auteure pour la première fois publiée en France, ne peut admettre que pour ces femmes une telle référence ne soit ni anodine ni trop populaire, mais bel et bien un premier accès à des « problèmes de société », comme le relevait Micheline Coulibaly qui regrettait déjà dans les années 1990 ces « esprits chagrins » qui maintiennent des hiérarchies culturelles.

Dans l'extrait ci-dessous[28] sont pratiquées diverses réécritures, spécifiquement la modification des structures des paragraphes, ce qui transforme le rythme de lecture et les accentuations ; il s'agit du début du chapitre 2 de la première partie, où les paragraphes 2, 3 et 4 des *Impatiente*s (*ibid.*, p. 23-24) n'en formaient initialement qu'un, bien plus long dans *Munyal* :

> [...] C'était une femme à la trentaine épanouie, d'une beauté impeccable. J'aurais aimé m'en faire une alliée mais le regard qu'elle posa sur moi était austère et accusateur. Elle semblait me détester avant même de me connaître ! Elle aussi était entourée des femmes de sa famille arborant des sourires de bienséance aux lèvres. Deux camps qui se toisaient, se scrutaient et se croisaient en un duel feutré mais qui ne tarissaient pas de paroles hypocritement mielleuses. (*Munyal*, 2017, p. 21)

28 Les processus évoqués se vérifient tout au long du volume.

Cet exemple permet de visualiser les choix de construction de paragraphes, de changement lexical et typographique, ainsi que des réductions de certaines formulations, impliquant la syntaxe. Mais le constat s'impose aussi pour le changement de temporalité : les temps du récit – créant une distance – sont annulés au profit du présent, favorisant une représentation immédiate des scènes et créant une dynamique visant l'implication du lecteur.

Ces stratégies formelles de réécriture sont très régulièrement utilisées au niveau de la phrase. Il s'agit par exemple de la suppression d'adjectifs ou de compléments qui amplifient l'émotion ressentie mais, par cumul, alourdissent la syntaxe[29]. Quant aux ajouts, ils sont rares et principalement contextuels, tels au début du chapitre 3 de la première partie (« [...] au nord du Cameroun » ; « La société musulmane » ; « Nous habitions dans ce que nous appelons au Cameroun septentrional une concession », *Les Impatientes*, p. 27-28) ; ils agissent en tant que périphrase, donnant l'explication d'un mot en *pullar*[30]. Autre pratique visant cette fois-ci le registre de langue, les répliques des personnages ont été tronquées de leurs tonalités jugées trop familières ou vulgaires ; ainsi « me mettre la honte » (*Munyal*, 2017, p. 42) devient « Me faire honte » (*Les Impatientes*, p. 49) et « je me foutais » (*Munyal*, 2017, p. 49) devient « je me fiche » (*Les Impatientes*, p. 58) alors que « Je lui avais foutu la honte » (*Munyal*, 2017, p. 83) est éclipsé par l'indirecte « qu'elle avait eu honte de moi » (*Les Impatientes*, p. 96). Ces corrections éditoriales rappellent inévitablement les exigences du centre pour une adéquation à un canon qui semble pourtant bien dépassé, voire condescendant. De façon étonnante aussi, les notes proposées par Amal à ses lecteurs africains[31] ont été annulées dans la version française au profit des doublons explicatifs. La

29 Le début du deuxième paragraphe du chapitre 7 de la première partie, est à ce titre significatif. Voici la version de *Munyal* : « Les préparatifs du mariage avaient bel et bien commencé, et la première étape consistait à m'apprêter physiquement. Une femme venue spécialement du Tchad, aux bons soins de mon fiancé, était chargée de ce travail fastidieux. Elle commença par m'épiler complètement à la cire, ignorant mes cris de douleur. [...] » (2017, p. 48).

30 « Munyal », patience, est donné dès l'exergue avec le proverbe peul ; dans la formule « Hayatou, fais le *do'a*, prononce la prière. » (*Les Impatientes*, p. 20), l'expression en italique est suivie de sa traduction, ajout aussi visible dans la formule : « nouvelle mariée, mon amariya », (*ibid.*, p. 24 & 161).

31 Donnant des explications culinaires, culturelles et religieuses. La seule note maintenue est celle expliquant la menace d'être « répudiée trois fois », ce qui dans une société

motivation de cette pratique est un choix de fluidité formelle réussi, mais nullement une stratégie d'accès culturel qui, elle, n'est qu'un camouflage de circonstance. Le travail de réécriture a visé à normaliser la pratique de la langue, à en assurer un registre soutenu, mais n'avait nul besoin de le rendre accessible culturellement à ses nouveaux lecteurs, ce qu'a pourtant affirmé l'éditrice Emmanuelle Colas.

TRANSMETTRE

Le succès rencontré par le roman d'Amal où les trois personnages féminins tentent de négocier leur survie malgré des destins terribles offre aussi l'occasion de découvrir ses précédentes fictions aux intrigues fortes et aux figures attachantes. *Munyal-Les Impatientes* met sur le devant de la scène littéraire une cause à défendre, ce que l'auteure fait aussi au quotidien par des actes concrets, associatifs. Cette inscription dans la réalité africaine a séduit sur le continent et motivé sa réception en France, confortée par son inscription sur les prestigieuses listes des prix littéraires[32]. L'ironie tient à ce que cette *véritable littérature africaine* est en fait une création éditoriale française qui, par un geste formel et non culturel, met en exergue une *insuffisance* du système éditorial francophone africain : ce qui suffit aux jurys d'Afrique d'un point de vue de la créativité stylistique – et donc leurs lecteurs – ne saurait convenir à un jury français et ses lecteurs. Une telle hiérarchie, déterminée par l'usage de la langue, ne peut que déplaire ; elle motive une lecture décoloniale d'un contexte de domination littéraire qui ne s'est pas départi de pratiques dont Fanon était déjà le pourfendeur, avec Damas dont il citait la triade « le français de France/le français du Français/le français

musulmane rend le divorce inéluctable. Un ajout dans le texte, alors qu'il s'agit d'une scène de dialogue, aurait semblé factice (*ibid.*, p. 50).

32 D. A. Amal est aussi lauréate du Choix Goncourt du Royaume-Uni et de celui d'Orient. Une polémique a surgi sur les réseaux sociaux avec une étrange lettre ouverte qui dénonce la « qualité ordinaire » du texte d'Amal et la fabrication – commerciale et politique – de ce succès, déjà en Afrique : « https://www.ivoirebusiness.net/articles/prix-goncourt-des-lyceens-2020-lettre-ouverte-alain-mabanckou-chantal-biya-maurice-kamto (consulté le 10/02/2021) ».

français » (Fanon, 1952, p. 36). Les voix des femmes africaines portées par le roman d'Amal ont atteint l'Hexagone, mais l'écho qui se découvre tel un palimpseste rend compte d'un processus néo-colonial. Cette fabrication d'une nouvelle « vraie littérature africaine » par le centre n'est sans doute qu'un début et, au-delà des succès bienvenus, confronte des pratiques et des intentions. Le système littéraire africain francophone, désormais doté de prix littéraires, ne pèse pas lourd : ses attributions servent d'antichambre aux éditeurs parisiens qui viennent y piocher des textes au thèmes de circonstance, en imposant un *rewriting*. La consécration se paie donc toujours comptant.

Christine Le Quellec Cottier
Université de Lausanne

BIBLIOGRAPHIE

Amal, Djaïli Amadou, *Walaande. L'Art de partager un mari*, Yaoundé, Ifrikiya, 2010.

Amal, Djaïli Amadou, *Mistiriijo, la mangeuse d'âmes*, Yaoundé, Ifrikiya, 2013.

Amal, Djaïli Amadou *Munyal, les larmes de la patience*, Yaoundé, Proximité, 2017.

Amal, Djaïli Amadou, *Les Impatientes*, Paris, Emmanuelle Collas, 2020.

Bâ, Mariama, « Fonctions politiques des littératures africaines », *Écriture française dans le monde*, vol. 3, nº 5, 1981, p. 6-7.

Cazenave, Odile, *Afrique sur Seine. Une nouvelle génération de romanciers africains à Paris*, Paris, L'Harmattan, 2003.

Ducournau, Claire, *La Fabrique des classiques africains. Écrivains d'Afrique subsaharienne francophone*, Paris, CNRS éditions, 2017.

Epoté, Denise, « Et si vous me disiez toute la vérité : Entretien avec Djaïli Amadou Amal », *TV5 Monde*, 15 avril 2019 : « https://www.youtube.com/watch?v=O9N7YfAS5Jo (consulté le 10/02/2021) ».

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

Huggan, Graham, « L'exotisme postcolonial : Salman Rushdie et le "Booker des Bookers" », *Postcolonal studies : modes d'emploi*, dir. Collectif Write Back, Lyon, PUL, 2013, p. 287-301.

Juompan-Yakam, Clarisse, « Avec *Les Impatientes*, Djaïli Amadou Amal remporte le Goncourt des lycéens », *Jeune Afrique*, 30 novembre 2020 : « https://www.jeuneafrique.com/1083325/culture/djaili-amadou-amal-la-voix-des-femmes-du-sahel/ (consulté le 10/02/2021) ».

Le Bris, Michel et Rouaud, Jean, *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

Mahrer, Rudolf, « La plume après le plomb. Poétique de la réécriture des œuvres déjà publiées », *Genesis*, 44, 2017, p. 17-37 : « http://journals.openedition.org/genesis/1731 (consulté le 10/02/2021) ».

McDonald, Christie et Rubin Suleiman, Susan, *French Global. Une nouvelle perspective sur l'histoire littéraire*, Paris, Classiques Garnier, 2014 [2010].

Mongo-Mboussa, Boniface, *Désir d'Afrique*, Paris, Gallimard, coll. « Continents noirs », 2002.

Porra, Véronique, « Malaise dans la littérature-monde (en français) : de la reprise des discours aux paradoxes de l'énonciation », *Recherches & Travaux*, nº 76, 2010, p. 109-129 : « https://journals.openedition.org/recherchestravaux/411 (consulté le 10/02/2021) ».

Rüf, Isabelle, « On n'a pas donné la parole aux femmes africaines, elles l'ont prise », *Le Temps*, 18 octobre 2020 : « https://www.letemps.ch/culture/on-na-donne-parole-aux-femmes-africaines-lont-prise (consulté le 10/02/21) ».

Thierry, Raphaël, *Le Marché du livre africain et ses dynamiques littéraires. Le Cas du Cameroun*, Bordeaux, PUB, 2015.

Vleel [By Serial Lecteur Nyctalope], « Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, et Emmanuelle Collas son éditrice », 29 novembre 2020 : « https://www.youtube.com/watch?v=svSkCDKuiz8 (consulté le 10/02/21) ».

Volet, Jean-Marie et Ormerod, Beverley, *Romancières africaines d'expression française : le Sud du Sahara*, Paris, L'Harmattan, 1994.



Fig. 1 – Seni Awa Camara, *Sans titre*, 1996 :
Terre cuite (35 x 38 x 32 cm). © Seni Awa Camara,
courtesy The Jean Pigozzi Collection of African Art.

INDEX DES NOMS

Aanza, Sinzo : 120
Aas-Rouxparis, Nicole : 364, 371
Abdallah-Pretceille, Martine : 82
Abdel Aziz, Basma : 40
Abensour, Miguel : 421, 428
Abiteboul, Maurice : 353-354, 358
Abomo-Maurin, Marie-Rose : 74, 82
Achebe, Nwando : 322, 330
Adichie, Chimamanda Ngozi : 11-12, 101-116, 123, 148-149
Adjamagbo, Agnès : 295, 299-300, 314
Agamben, Giorgio : 224, 228
Agualusa, José : 40
Agutte, Georgette : 181
Ajaché, Tata : 259
Akudinobi, Jude : 364, 367-368, 371
Albert, Jean-Pierre : 243, 250
Ali Ber, Sonni : 199, 201, 214
Alihonou, Gwladys Koumba : 351, 358
Almeida, Irène Assiba d' : 454, 458
Amadiume, Ifi : 322, 330
Amal, Djaïli Amadou : 15, 87, 473-493, 495, 503-514
Anis, Leïla : 59-60, 62-63, 65, 68
Aterianus-Owanga, Alice : 326, 330
Aubenque, Pierre : 96, 98
Aubert, Hubertine : 138
Augé, Marc : 87, 98
Auster, Paul : 267
Ayala, Vita : 52, 54

Bâ, Mariama : 7, 11-12, 85, 194, 197, 272, 459, 497, 513
Baartman, Saartjie ; Vénus hottentote : 14, 42, 63, 136, 144, 153-175
Bachelard, Gaston : 24, 37
Baker, Josephine : 63
Bakhtine, Mikhaïl : 431, 444
Balogun, Françoise : 373, 386
Banneker, Benjamin : 124, 143
Barlet, Olivier : 251, 355, 358
Barsoum, Marlène : 423, 428
Barthes, Roland : 301, 314
Bastide, Roger : 499
Bazié, Isaac : 418-419, 428
Bazin, Jean : 204, 214
Beauvoir, Simone de : 138, 467, 474, 487
Belloni du Chaillu, Paul : 125
Benasayag, Miguel : 207, 214
Benoit, Marie-Claude : 233
Bernabé, Jean : 257, 269
Bernard, Michel-Georges : 388, 395
Bernard, Tristan : 180
Bersani, Jacques : 448, 458
Bersani, Léo : 350, 358
Bertho, Elara : 231, 235, 242-243, 250, 412, 415
Bertucci, Marie-Madeleine : 460, 471
Bessora : 13, 118-129, 132-149, 495
Beti, Mongo : 40, 194, 197, 272
Beukes, Lauren : 40, 127
Beyala, Calixthe : 10, 13, 82, 85-98, 131-149, 459, 499
Beyonce : 268
Beyrouk, Mbarek Ould : 502
Bhabha, Homi K. : 64, 67, 418, 424, 428
Bidiefono, Delavallet : 248-249
Bissa Enama, Patricia : 71-72, 82
Blainville, Henri de : 153-154, 158-161, 163-164, 166, 168, 170, 172, 174

Blanchard, Raphaël : 170
Blanchot, Maurice : 354
Blanckaert, Claude : 153-155, 159-160, 163-164, 168, 174
Bloch, Jean-Richard : 189, 197
Blumenbach, Friedrich : 163-164
Boileau : 486
Boni, Tanella : 68, 319, 330, 498
Bory de Saint-Vincent, Jean-Baptiste : 169-170, 174
Boum, Hemley : 8, 22, 27
Bourcier, Hélène : 319, 326, 330
Bourcillier, Patricia : 426, 428
Bourgeois, Louise : 393, 395
Bousquet, Joë : 354
Bouvet, Maurice : 463-464, 471
Braque, Georges : 178
Breton, André : 388
Beukes, Lauren : 40, 127
Brinker, Virginie : 469, 471
Bryce, Jane : 408
Budryte, Dovile : 441, 444
Buffon : 164, 178
Buggenhagen, Beth : 294-295, 300, 314
Bugul, Ken : 85, 87-88, 90, 98, 449, 453, 458, 499
Bull, Michael : 417, 428
Bullough, Vern L. : 321, 330
Bulté, Marie : 223-224, 228
Burnautzki, Sarah : 431, 444
Busby, Francis Marion : 40
Busby, Margaret : 271-287
Busia, Abena : 105, 108
Butler, Judith : 23, 25-27, 35, 37, 64, 68, 321
Butler, Octavia : 41

Caezar, Hendrick : 154-156
Caezar, Peter : 154
Cage-Florentiny, Nicole : 429-445
Calvès, Anne-Emmanuelle : 10
Camara, Seyni Awa : 16-17, 150, 281, 288, 387, 392-396
Caminat, Marguerite : 388
Camper, Petrus : 159, 163-164, 170
Cannon, Terry : 217, 228
Capt, Vincent : 438, 444
Caruth, Cathy : 417-418, 428
Cazenave, Odile : 27-28, 37, 500, 513
Célestine, Audrey : 267-269
Certeau, Michel de : 209, 214
Césaire, Aimé : 236, 258, 377
Césaire, Suzanne : 258
Chait, Gavin : 40
Chalaye, Sylvie : 63, 68, 175, 236, 247, 250
Chamoiseau, Patrick : 257, 267, 269, 433, 444
Chandler, Wayne B. : 52
Charlier, Catherine : 421, 428
Chérif-Kréchiem, Aïcha Chaïb : 451, 458
Chiantaretto, Jean-François : 447, 451, 458
Chraïbi, Driss : 40
Christie, Agatha : 147-148, 502
Ciocan, Cristian : 92, 95, 98
Cixous, Hélène : 277, 287, 429, 444
Cleland, John : 29
Coates, Ta-Neshi : 41-48, 51, 54
Cockrum, Dave : 40, 44
Collas, Emmanuelle : 489, 503-504, 506-507, 513-514
Coulibaly, Fatoumata (alias Collé) : 370
Collins, Patricia Hill : 107-108, 110, 115-116
Confiant, Raphaël : 257, 269
Conflon Gros-Désir, Patricia : 429, 433-434, 439, 444
Conrad, Joseph : 105, 116
Coogler, Ryan : 51
Coquery-Vidrovitch, Catherine : 231, 250
Corneille, Pierre : 339
Coulibaly, Micheline : 498, 509
Cournut, Jean : 22, 37

Cousturier, Lucie : 14, 177-198
Cousturier, Paul : 190
Couti, Jacqueline : 442, 444
Crenshaw, Kimberlé : 60, 107, 116, 431
Cuvier, Georges : 153-175
Cyrulnik, Boris : 62, 68

Dadié, Bernard : 229-252
Damas, Léon-Gontran : 511
Da Monzon, Diarra : 200-201, 214
D'Arc, Sainte Jeanne : 229, 231, 242, 248-250
Darwin, Charles : 173-174
Daubenton, Louis : 163
Daval, Stephanie : 264, 269
D'Avila, Sainte Thérèse : 234
Davis, Angela : 258
Delacroix, Eugène : 179
Derain, Paul : 178
De Carlo, Maddalena : 80, 82
Demanze, Laurent : 117, 120, 129
Depestre, René : 236
Desmoulins, Antoine : 170
De Souza, Pascale : 442, 444
Despentes, Virginie : 244-245, 250
Diabang Brener, Angèle : 375-376, 386
Diagne, Khady Fall : 354-355, 358
Diagne, Souleymane Bachir : 8
Dickens, Charles : 180
Diderot, Denis : 500
Diome, Fatou : 87, 199, 116, 347-359, 385, 447-458, 505
Diop, Birago : 191, 197, 427
Diop, Boubacar Boris : 502
Diop, Cheikh Anta : 148, 199
Diop, Mati : 373
Diop, Mbissine Thérèse : 335, 338
Diop, Momar Désiré : 293, 358
Diouf, Jean-Léopold : 293, 298, 304, 314
Diouf, Makhtar : 301, 315, 487
Dô, Marie : 22, 34
Dongala, Emmanuel : 215, 216, 222, 225-226, 228
Doubrovsky, Serge : 447
Doumara, Aissa : 481, 486
Doumbia, Éva : 59, 60-61, 66
Dramé, Mansour : 452
Ducournau, Claire : 495, 496-500
Duhamel, Georges : 180, 361, 371
Dulucq, Sophie : 355, 358
Dumas, Alexandre : 138
Dumestre, Gérard : 210, 214
Dunlop, Alexander : 155
Duranton, Ferdinand : 200, 212, 213-214
Dworkin, Andrea : 243, 250

Eagleton, Terry : 418, 428
Eberhardt, Isabelle [Essadi, Mahmoud] : 417-418, 422-428
Efoui, Kossi : 40, 224, 228
Eisner, Will : 307
Ellison, Ralph : 52
Etoke, Nathalie : 21, 22-23, 25-26, 37

Fal, Aram : 291, 299, 302, 315
Fanon, Frantz : 432, 444, 511-513
Fauvelle, François-Xavier : 158, 168, 172, 174-175
Faye, Safi : 373
Fénéon, Félix : 180, 188
Folly, Anne-Laure : 374, 386
Ford, Tana : 52-53
Foucault, Michel : 9, 21, 29, 31, 37, 86, 94, 98
Fouquet, Thomas : 304, 305, 315
Francis, Gladys M. : 62, 68, 444
Fresnault-Deruelle, Pierre : 294, 315

Gadjigo, Samba : 362, 365, 368, 371
Gallimore, Rangira Béatrice : 89, 98
Gandoulou, Justin : 323, 330
Ganga, Ella : 248
Garnier, Xavier : 229, 231, 240, 250-251, 458
Gaudin, Antoine : 351, 358
Gay, Roxane : 41-42, 46, 52-54
Genette, Gérard : 440, 444

Genin, Christine : 469, 471
Gide, André : 177
Gilligan, Carol : 250
Gilroy, Paul : 57-58, 61, 65, 68-69
Glissant, Édouard : 61-62, 68, 241, 250, 501
Gnahoré, Dobet : 248
Gobineau, Arthur de : 178-179
Gonfier, Gilda : 22, 34
Gratiolet, Pierre : 170
Greco, Luca : 320, 330
Grier, Pam : 41
Groensteen, Thierry : 294, 306-307, 315
Guédron, Martial : 163, 166, 170, 175
Gueye, Maïmouna : 302-303, 315
Gueye, Marame : 291, 299, 315
Guillebaud, Jean-Claude : 456, 458

Hache, Émilie : 246-247, 250, 403, 415
Halberstam, Jack : 240, 323
Halperin, David M. : 32
Hamou, Sion : 454, 458
Haraway, Donna : 65, 68
Harris, Joseph E. : 57, 69
Harrow, Kenneth : 292, 368
Hartog, François : 240, 250
Harvey, Yona : 41, 52, 54
Havard, Jean-François : 293, 315
Heinich, Nathalie : 448, 458
Héritier, Françoise : 29, 37
Héron, Célia : 74, 82
Hervieux, Louise : 181
Herzberger-Fofana, Pierrette : 25, 37, 348, 358
Hickman, Jonathan : 47, 54
Hoffelt, Sophie : 379, 386
Hollander, Xaviera : 28
Hopkinson, Nalo : 41
hooks, bell : 110, 116, 258, 327, 330
Horney, Karen : 475, 487
Hosni, Noha : 389, 395
Houellebecq, Michel : 145-146
Houphouët-Boigny, Félix : 140
Hudlin, Reginald : 42-46, 51, 54
Hudson-Weems, Clenora : 10
Huetz de Lemps, Alain : 254-255, 269
Huggan, Graham : 507, 513
Huillet, Danièle : 339

Irigaray, Luce : 421

Jakubec, Doris : 277
Janis, Michael : 365, 371
Jefferson, Thomas : 125
Jemisin, Nora : 41, 54
Jérémie, le Prophète : 420
Jésus-Christ : 363
Jong Choy, Hyun : 379

Kane, Mohamadou : 500
Kane, Pape Samba : 304
Kane, Momar Désiré : 351, 358
Kanor, Fabienne : 22, 33, 59-62, 66, 68-69, 146
Kaufmann, Francine : 266, 269
Keita, Aoua : 497
Keita, Sunjata : 201
Kertész, Imre : 447, 458
Kimpa Vita : 14, 229-232, 234-241, 243-252, 255-257
Kirby, Jack : 40, 43-44, 54
Kisukidi, Nadia Yala : 61, 69
Ki-Zerbo, Joseph : 204-206, 210, 214
Klee, Paul : 8
Konaré, Adame Ba : 14, 199-205, 207-208, 210-10, 214
Konaré, Alpha Oumar : 206
Konaté, Moussa : 40
Kourouma, Ahmadou : 8, 194, 197, 211, 214, 219, 385, 503, 505
Kouvouama, Abel : 231
Kuoh-Moukouri, Thérèse : 197, 497
Kwahulé, Koffi : 236-237, 250, 501

Labou Tansi, Sony : 229-231, 237-238, 242, 249, 251
Lacan, Jacques : 86, 94, 96, 98

La Fontaine, Jean de : 132
Lassi, Étienne-Marie : 72, 77, 82
Laugier, Sandra : 244, 251
Laurent, Sylvie : 72-73, 82
Lavater, Carl : 163
Lawrence, David Herbert : 29
Laye, Camara : 281, 284
Le Bris, Michel : 123, 501, 502, 513
Lecarme, Jacques : 448, 458
Lecarme, Mireille : 295, 300, 315
Leclerc-Audet, Stéphanie : 350, 359
Lee, Stan : 40
Legitimus, Darling : 268
Lempert, Bernard : 436, 445
Lerner, Gerda : 260, 263, 265, 269
Levinas, Emmanuel : 86, 91, 98, 421-422, 428
Levi-Strauss, Claude : 32
Lewat, Osvalde : 374, 386
Liking, Werewere : 10
Lindo, Karen : 366, 371
Lopes, Henri : 40, 117
Lorde, Audre : 27, 37
Lotz, Sarah : 40
Louis-Vincent, Thomas : 321-322, 330
Luce, Maximilien : 180
Lumumba, Patrice : 237

Mabanckou, Alain : 123, 501-502
Mahieddine, Baya : 387-390, 393
Mahrer, Rudolf : 507, 513
Makhélé, Caya : 468
Makouezi, Elvis Guérite : 323-324, 330
Makouyou, Cognès : 248
Maldoror, Sarah : 373, 377
Malherbe, François de : 486
Maliki, Angelo B. : 259-260, 262, 265-266, 269
Mandela, Nelson : 258
Mandela, Winnie : 258, 263, 265, 269
Mangeon, Anthony : 117, 122, 129
Maran, René : 189
Marcovich, Malka : 253
Marley, Bob : 35
Martinez, Alitha : 42, 52
Matisse, Henri : 178
Maury, F. Alfred, : 154, 171, 175
Mbembe, Achille : 296, 302
McCloud, Scott : 294, 307, 316
McDonald, Christie : 502, 513
McGregor, Don : 43-44, 54
McLeod Bethune, Mary : 261
Mendy, Alphonse (alias TTfons) : 291, 292, 298, 301-304, 306, 308-310, 312-313
Menga, Guy : 459
Mesli, Rostom : 32
Miano, Léonora : 11, 21-24, 26, 28, 30, 34-35, 40, 58-61, 67, 71-81, 273, 282-283, 502, 505
Miller, Henry : 29
Mills, Ivy : 294-295, 298-299, 305
Mœrder, Nathalie : 423
Mohamed, le Prophète : 363, 453
Mohamed, Natifa : 276
Monénembo, Tierno : 6, 40, 499, 505
Mongo Mboussa, Boniface : 324, 500
Montaigne, Michel de : 468, 500
Montandon, Alain : 473, 481
Morisot, Berthe : 178
Morrison, Toni : 281-286
Moudileno, Lydie : 324
Mouralis, Bernard : 39
Moya, Ismaël : 298
Mwanza Mujila, Fiston : 505
Mukwege, Dr Denis : 376
Murat, Michel : 117
Murphy, David : 363
Mutt-Lon : 502
Mwamba, Matha : 120-121, 124-126

Nahoum-Grappe, Véronique : 244
Narasimhan, Jyothsana : 455-456
Nardal, Paulette : 258
Nassourou, Saïbou : 477
Ndi Etondi, Vanessa : 72, 76
Ndiaye, Katy Lena : 373-376, 383

Ndiaye, Marie : 459, 461, 463-464, 466-470, 505
Ndouga, Muthoni : 328
Ndour, Emmanuel Mbégane : 73
Niangouna, Dieudonné (alias Dido) : 248
Nguesso, Sassou : 237
Njoki Richardson, Afua : 42, 52
Nkealah, Naomi : 365
Nnaemeka, Obioma : 300, 365
Nolan, Christopher : 51
Nussbaum, Martha : 426
Nyakasikanana, Nehanda : 411

Obama, Michelle : 268
Octavia, Gaël : 35
Ogundipe-Leslie, Molara : 11
Okorafor, Nnedi : 40-42, 46, 49-51, 53
Ombolo, Jean-Pierre : 87
Orlando, Valerie : 368
Ormerod, Beverley : 272, 275, 277-279, 281-282, 284
Ouologuem, Yambo : 499, 505
Oyewumi, Oyeronke : 104, 106, 296

Packer, Beth : 295
Paglia, Camille : 245
Paki Sale, Rosine : 72-73, 76
Pélégri, Jean : 388
Perry, Donna : 295
Petty, Sheila : 363
Petetin, Véronique : 77
Peyrissac, Jean : 388
Pfaff, Françoise : 363
Pfeil, Gretchen : 300
Picasso, Pablo : 179
Pineau, Gisèle : 23-24
Pokou, Reine : 135, 140-142, 245
Priest, Christopher : 42, 44-45
Primorac, Ranka : 401-402
Puig, Stève : 326

Queneau, Raymond : 505
Quiros, Carlota Tarin : 378

Rabie, Mohammed : 40
Réaux, Tallemant des : 156, 158
Réjouis, Rose-Myriam : 264-265
Renard, Jules : 180
Renaut, Alain : 460
Rennes, Jacques : 352
Retz, cardinal de : 337
Rich, Adrienne : 60
Ricœur, Paul : 426
Riegg, Natalya : 441
Rimbaud, Arthur : 423
Rio, Michel : 307
Robert, Anne-Cécile : 303
Rocha, Glauber : 339
Rongier, Sébastien : 96
Rouaud, Jean : 501
Rousseau, Christine : 350-351
Rubin, Gayle : 32-34

Sade, D. A. François de : 29
Sadioba, Princesse : 200, 206, 212
Sag, Jacqueline : 253
Sahouin, Andréa : 328
Saint-Gelais, Richard : 307
Saint Jude, Catherine : 327
Salamé, Léa : 267
Salmona, Muriel : 244
Sandrel, Carole : 154
Sankara, Thomas : 475
Sarkozy, Nicolas : 199
Sarr, Felwine : 502
Sarraut, Albert : 181-184, 187-188, 181-184, 186
Schiavone, Cristina : 291
Schiele, Egon : 146
Schwarz-Bart, André et Simone : 229-230, 253-259, 261-268
Seck, Fatoumata : 291, 293
Sembat, Marcel : 183
Sembène, Ousmane : 15, 333-339, 344-345, 347-349, 351-352, 355-357, 361-370
Senghor, Léopold : 85
Serpell, Namwali : 40, 117-119, 121-128

Serreau, Jean-Marie : 229, 232, 236-237
Shakespeare, William : 261
Showalter, Elaine : 274
Shusterman, Richard : 95
Signac, Paul : 181, 185
Simioni, Elena : 303
Sirven, Nicolas : 217
Smith, Mary F. : 265
Soemerring, Samuel : 161, 163
Solitude, la Mulâtresse : 255-257, 262, 266
Sow, Adama Binetou : 373
Sow, Fatou : 295
Soyinka, Wole : 51-132
Spivak, Gayatri Chakravorty : 59, 85, 89, 266
Straub, Jean-Marie : 339
Suleiman, Susan Rubin : 502, 506
Sylla, Assane : 297, 300
Sztulwark, Diego : 207

Tadjo, Véronique : 13, 131-132, 245, 417-427, 495
Taiwo, Olufemi : 101
Talal, Chaïba : 387, 389, 392-393
Talih, Chorok : 320
Taylor, Henri : 156
Tchak, Sami : 85-86, 89, 91-92, 94-97, 102
Tcheuyap, Alexie : 374
Tchoungui, Élisabeth : 25
Thiam, Awa : 497
Thiam, Khady : 233
Thioubou, Mame Woury : 374
Thomas, Hélène : 220
Thompson, Tade : 40
Tin, Louis Georges : 29
Todd, Janet : 274
Topinard, Paul : 170-172
Tossou, Okri Pascal : 469
Touraine, Alain : 460
Tovalou, Kojo : 189
Towfik, Ahmed Khaled : 40
Trophimowsky, Alexandre : 423
Trump, Donald : 133
Truth, Sojourner : 260
Turner, Stephanie K. : 264
Tutuola, Amos : 505

Unter Ecker, Marjolaine : 71
Uru Iyam, David : 338

Vaughn, Lisa M. : 441
Vera, Yvonne : 399-405, 407-414
Vercier, Bruno : 448
Vergès, Françoise : 66, 90, 97, 233, 246
Vété-Congolo, Hanétha : 434, 436-437, 443
Viart, Dominique : 117
Villiers, Gérard de : 29
Vinokurov, Val : 264-265
Virey, Julien-Joseph : 168-169
Volet, Jean-Marie : 7, 12, 88, 180, 188, 271-275, 277-279, 281-284, 286, 497-499, 505

Wabbes, Nina : 468
Wachtel, Nathan : 255
Waku, Alexia : 229
Wein, Len : 40
Welsh, Molly : 120, 143
Werth, Léon : 181
Wittgenstein, Ludwig : 354
Woolf, Virginia : 261
Wright, Laetitia : 51

Yaa de Villiers, Philippa : 276
Yacine, Kateb : 236
Yengo, Patrice : 231, 239-240, 242
Yoassi, Trésor Simon : 76

Zaaria, Aminata : 453
Zadi, Samuel : 369
Zéraffa, Michel : 350
Ziethen, Antje : 436
Zingoula, Richard : 327
Zola, Émile : 120

RÉSUMÉS

Christine Le Quellec Cottier et Valérie Cossy, « Préface »

Sous le terme *Africana*, cet ouvrage propose une réflexion sur des œuvres fictionnelles et culturelles, conçues sur le continent ou parmi ses diasporas, mettant en scène des figures de femmes africaines et des formes de pouvoir. Il associe des perspectives disciplinaires et des chercheurs de plusieurs continents afin de comprendre les enjeux du féminisme et du genre selon les contextes convoqués, dans une relation critique avec la perspective hégémonique européenne ou nord-américaine.

Yvette Marie-Edmée Abouga, « Dialogues des corps ou l'érotisme au féminin. Du mutisme à la parole transgressive dans *Volcaniques. Anthologie du plaisir* de Léonora Miano »

Les nouvelles du recueil *Volcaniques* démontrent le caractère transgressif d'une parole qui se libère lorsque le sujet féminin se charge d'interroger son propre corps. Du déchiffrement de soi émerge l'affirmation d'une individualité comme lieu de pouvoir et de (re)construction identitaire. Sachant que sa sexualité est porteuse d'injonctions normatives, il s'agit de comprendre comment le volume *Volcaniques* suggère une autre économie du corps et des plaisirs de la femme noire.

Anthony Mangeon, « Ororo, *Dora Milaje*, Shuri, Onyesonwu. Sur quelques figures de femmes puissantes africaines, de l'univers Marvel à la *fantasy* afro-futuriste contemporaine »

Cet article explore les représentations de « femmes puissantes » africaines dans l'univers des *comics* et de la science-fiction afro-futuriste contemporaine, depuis leur apparition sous la plume d'auteurs blancs, dans les années 1970, jusqu'à leur traitement esthétique et scénaristique par des nombreux auteurs afro-américains, puis par des artistes ou écrivaines africaines ou afro-descendantes

comme les dessinatrices A. Martinez et A. N. Richardson, ou les romancières N. Okorafor et R. Gay.

Marjolaine Unter Ecker, « Pratiques artistiques féminines en Afro-diaspora. Atlantique noir et Afropéa : vers une émancipation des genres ? »

Sont étudiées les convergences entre l'Atlantique noir et Afropéa à partir d'un corpus de créatrices afrodescendantes (Anis, Doumbia, Kanor et Miano). Les pratiques artistiques inscrites dans ces espaces fondamentalement hybrides ouvrent des possibilités d'émancipation pour les femmes noires qui subissent particulièrement la domination du fait du genre et de la race. Est ainsi posée la question des capacités agissantes du médium artistique vis-à-vis du contexte dans lequel il s'inscrit.

Irena Wyss, « Renouer le dialogue entre les cultures et intégrer les exclus. Femmes et pouvoir chez Léonora Miano »

Léonora Miano met en scène et en voix nombre de figures féminines que le lecteur retrouve parfois d'un roman à l'autre. Cet article s'attachera à deux d'entre elles : Epupa, qui apparait dans *L'Intérieur de la nuit* et dans *Les Aubes écarlates* et Boya, figure centrale de *Rouge impératrice*. Ces deux personnages, étroitement associés à la notion de pouvoir et d'invention, permettent à l'auteure de poursuivre sa réflexion sur les relations interculturelles et interpersonnelles.

Vincent Simedoh, « Corps, jouissance et hétérotopie des possibles chez Calixthe Beyala, Ken Bugul et Sami Tchak »

À partir de l'observation de Spivak sur le « double déplacement » subi par les subalternes dans la construction impérialiste, cet article interroge les enjeux de la représentation romanesque du sujet féminin dans la littérature francophone subsaharienne dans les romans de Ken Bugul, de Calixthe Beyala et de Sami Tchak à partir notamment de la notion de transgression et de jouissance selon Lacan et du féminisme décolonial de Vergès.

Isabelle Chariatte, « Repenser les catégories du féminin dans *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie »

Dans son roman *Americanah*, Adichie retrace les dangers des images réductrices concernant la perception de la femme noire. Elle illustre la complexité des expériences selon les contextes culturels et sociaux tout en suscitant des échos avec les mouvements féministes américains et nigérians. Le féminisme d'Adichie s'affirme comme un élan libérateur et invite à une réflexion libre et authentique sur la question de l'auto-détermination de chaque femme.

Ninon Chavoz, « Généalogie d'une exception. Les romans de génération chez Bessora et Namwali Serpell »

Cet article porte sur le roman de l'écrivaine d'origine zambienne Namwali Serpell (*The Old Drift*, 2019) et sur le cycle de *La Dynastie des boiteux*, initié en 2018 par l'auteure suisso-gabonaise Bessora. Il démontre en quoi ces œuvres qualifiées de « romans de génération » élargissent et dévoient le modèle du « récit de filiation » répandu dans la littérature française, conduisant à la mise en valeur de personnages féminins d'exception, situés à la croisée de l'histoire et de la fiction.

Entretien avec trois auteures : Bessora, Calixthe Beyala, Véronique Tadjo

Les trois auteures, aux œuvres riches de figures de femmes tant royales que subalternes, interviennent sur les diverses formes de pouvoir présentées dans l'exposition « Africana » : *choisir, participer, dénoncer et résister*, auxquelles C. Beyala ajoute celle de décider. À travers ces forces en tension sont discutés des temps, espaces et personnages précoloniaux, coloniaux et postcoloniaux, globalisés, ce qui permet aussi des prises de position de chacune sur l'actualité sociale et politique.

Nicolas Bancel, « La Vénus hottentote. Anatomie politique de la fortune d'une dissection (1815-1888) »

La Vénus hottentote, baptisée sous le nom de Saartjie Baartman, est une esclave originaire d'Afrique du Sud. Cet article porte sur le discours scientifique consacré au XIX^e^ siècle à délimiter les frontières physiologiques de la « race hottentote », ainsi qu'à résoudre l'énigme de la parenté hypothétique

des grands singes avec l'homme : Saartjie Baartman illustrerait le chaînon manquant et son apparence physique corrobore les théories alors en vogue sur l'hypersexualité des « sauvages ».

Eloïse A. Brière, « Lucie Cousturier en Afrique. Traverser l'écran colonial androcentriste »

En 1921, pour la première fois, le ministère des Colonies envoie en mission une femme pour étudier la femme africaine. Lucie Cousturier entreprend alors un long voyage en Afrique occidentale française afin de s'informer sur la place des femmes dans la société africaine. Pendant dix mois elle rencontre des femmes du Sénégal, de la Guinée, et du Soudan (actuel Mali). Sa mission, toutefois, reposait sur un malentendu et les conclusions de son rapport sont jugées dangereuses pour l'ordre colonial.

Catherine Mazauric, « Adame Ba Konaré, une historienne et la question du pouvoir »

Historienne, enseignante-chercheuse, Adame Ba Konaré a côtoyé le pouvoir politique en tant que « Première Dame » du Mali durant la présidence (1992-2002) de son époux Alpha Oumar Konaré. Elle problématise la question du pouvoir entre histoire érudite et populaire, sources écrites et orales, sciences humaines et littérature. Le clair-obscur de la régie des instances énonciatives participe d'une stratégie composite visant à promouvoir une puissance alternative à l'exercice rugueux du pouvoir.

Émeline Baudet, « Quelle vulnérabilité de genre ? Les discours sur le développement face aux fictions d'Emmanuel Dongala »

Cet article interroge les discours portés sur les femmes africaines par les institutions de développement, tels que repris dans les romans *Photo de groupe au bord du fleuve* et *Johnny chien méchant* d'Emmanuel Dongala. Les héroïnes y contestent ces discours, ainsi que les moyens mis en œuvre pour leur conférer pouvoir et autonomie, dès lors que ces derniers sont imposés par des instances extérieures et dominantes, au nom de leur prétendue « vulnérabilité de genre ».

Alice DESQUILBET et Charlotte LAURE, « D'une Kimpa Vita à l'autre. Lectures croisées de la "Jeanne d'Arc du Congo" dans les pièces de Barnard Dadié et Sony Labou Tansi »

Personnage éponyme des pièces de théâtre de l'Ivoirien Bernard Dadié et du Congolais Sony Labou Tansi, Béatrice du Congo – alias Kimpa Vita – est une prophétesse chrétienne congolaise ayant lutté contre la colonisation portugaise et péri sur le bûcher en 1706. Quelles sont les ressources de la forme théâtrale par rapport à cette figure historique ? En représentant l'action de cette guerrière martyre, ces deux écrivains masculins reconduisent-ils des stéréotypes de genre ou les détournent-ils ?

Anaïs STAMPFLI, « *Hommage à la femme noire* de Simone et André Schwarz-Bart. Mise en lumière de plusieurs générations d'héroïnes noires »

Cet article étudie *Hommage à la femme noire* d'André et Simone Schwarz-Bart. Il s'agit ici de revenir sur la genèse de ce projet encyclopédique et d'étudier les moyens mis en œuvre pour restituer l'histoire de femmes noires de la préhistoire aux années 1980. L'article revient notamment sur le choix de mêler récits fictifs et historiques. Ce choix a fait l'objet de critiques mais il est assumé par le couple Schwarz-Bart qui propose une vision poétique et vivante des femmes ainsi mises en valeur.

Valérie COSSY, « Présence objective des corpus et processus subjectif de *rememory* selon Jean-Marie Volet et Margaret Busby »

À partir de la bibliothèque de littérature francophone féminine subsaharienne constituée par Jean-Marie Volet, cet article interroge le tournant épistémologique qui a marqué l'étude de la littérature et des sciences humaines à la fin du XX^e^ siècle. Cette collection est mise en perspective grâce à une comparaison avec les anthologies de Margaret Busby parues en 1992 et 2019. La démarche de l'un et de l'autre est éclairée par les commentaires de Toni Morrison sur son roman *Beloved* (1987).

Fatoumata Seck, « La *sutura* dans l'intercase. *Goorgoorlou* et le travail des femmes »

Au Sénégal, les politiques d'ajustement structurel ont influencé les rapports de pouvoir entre les sexes. Nous examinons l'ambivalence des portraits des femmes dans les planches de la BD d'A. Mendy, *Goorgoorlou*, qui met en scène le défi quotidien des ménages en proie à cet ajustement. Le concept de *sutura* (discrétion), comme instrument heuristique, permet d'analyser comment les stratégies féminines sont présentées, autant dans l'expérience de lecture que dans le sens et le contenu des histoires.

Hanane Raoui, « Phénomène *drag king* en Afrique »

Cet article met en lumière des femmes originaires de pays subsahariens qui performent la masculinité et s'auto-façonnent une image fictionnelle dans l'entre-deux des identités genrées, manière de faire voler en éclats les stéréotypes fondés sur le sexe, suggérant que l'homme est supérieur à la femme. Il s'agit de montrer qu'au-delà d'un simple déguisement, l'identification à la masculinité représente pour ces femmes *drag kings* une double expression de contrainte et de libération.

Benoît Turquety, « Otages. Des femmes dans l'histoire. À partir de Sembène Ousmane »

Emitaï (1971) et *Ceddo* (1977) constituent une sorte de diptyque au sein de l'œuvre filmée de Sembène Ousmane : un village y est confronté à une transition historique majeure, assiégé par une force extérieure contre laquelle éventuellement résister. La violence passe par la prise en otage du féminin, mais les deux films adoptent des schémas opposés. Sembène opère une critique radicale de la figure de la femme otage de la société patriarcale, l'incarnant en des femmes qui la débordent.

Coudy Kane, « La figure féminine entre l'écrit et l'image, chez Fatou Diome et Sembène Ousmane »

Les figures féminines créées par Diome et Sembène oscillent entre la prise en compte de l'émancipation des femmes réelles et des fantasmes misogynes. Face à ces contradictions, une représentation réaliste, au cinéma, restaure à

la femme sa quotidienneté souvent passée sous silence, alors que l'éloge de sa perfection est décrié par les écrivaines. Cet article porte sur la manière dont le cinéma et la littérature proposent de dépasser la simple dénonciation de l'oppression.

Kodjo Adabra, « Pouvoir et paradoxe féminins à l'écran d'Ousmane Sembène. *Moolaade* et *Faat Kiné* »

À travers *Moolaade* et *Faat Kiné*, Ousmane Sembène critique l'ordre patriarcal et défend l'émancipation des femmes africaines. Dans cette contribution, notre analyse, par une nuance non superfétatoire, va au-delà du vraisemblable qui permet de non seulement glorifier le féminisme de Sembène mais aussi de remettre en cause l'acte paternaliste intrinsèque à l'approche négo-féministe du réalisateur, paradoxe que démontre la construction du pouvoir féminin chez les héroïnes Kiné et Collé.

Daddy Dibinga, « Présences des femmes dans les films documentaires de réalisatrices sénégalaises. *En attendant les hommes* de Katy Lena Ndiaye et *Congo, un médecin pour sauver les femmes* d'Angèle Diabang »

À partir de l'analyse comparative des films *En attentant les hommes* et *Congo, un médecin pour sauver les femmes*, réalisés par deux Sénégalaises (Kati Lena Ndiaye et Angèle Diabang), il s'agit de montrer comment, avec l'aide du média et du contact avec les réalisatrices, les femmes interviewées passent d'une situation d'enfermement à une situation « ouverte » que la caméra et le discours manifestent.

Lucienne Peiry, « Baya Mahieddine, Chaïbia Talal et Seyni Awa Camara. L'émancipation du corps et de l'esprit »

Illettrées et d'origine humble, l'Algérienne Baya (1931-1998), la Marocaine Chaïbia (1929-2004) et la Sénégalaise Seyni Awa Camara (1945) trouvent dans la création artistique une forme d'émancipation et de résistance puissante, tout en laissant s'épanouir une inventivité esthétique et plastique saisissante. Donnant libre cours à leurs impulsions créatrices, elles s'attachent tout particulièrement à la représentation de la figure féminine dans leurs peintures et leurs sculptures.

Xavier Garnier, « Les femmes monumentales d'Yvonne Vera. Proposition de lecture écopoétique »

L'écriture de la romancière zimbabwéenne Yvonne Vera passe par un rapport concret aux lieux pour dire les grandes violences historiques qui ont traversé l'Afrique australe. Le récit de ce qui arrive à leurs corps formule la façon dont elles portent l'histoire du pays et lui donnent une voix. Les femmes, chez Yvonne Vera, sont monumentales parce que leurs corps blessés, atrocement mutilés, restent debout et se découpent dans le ciel comme de grandes silhouettes rocheuses qui parlent au monde.

Eric Touya de Marenne, « Voix politiques, transcendantes et transgressives dans les œuvres de Véronique Tadjo et Isabelle Eberhardt »

À travers leur expérience d'écoute, les deux auteures reconfigurent leur subjectivité, et proposent une dimension transcendantale, en tant que « priorité morale superlative de l'autre personne » (Levinas). Leur interprétation de la voix de l'autre a également des implications politiques dans la mesure où elle est transgressive. Pour développer cet argument, seront explorées les pensées de Homi Bhabha, Paul Ricœur, et Martha Nussbaum.

Amandine Herzog-Novoa, « Pouvoir de la parole et parole de pouvoir au féminin chez Nicole Cage-Florentiny. "Les fous ne sont pas ceux qu'on croit" »

Dans le roman *C'est vole que je vole* de N. Cage-Florentiny, trois stratégies déconstruisent des stéréotypes féminins et dénoncent le patriarcat : d'abord le pouvoir de la parole en tant que vecteur contestataire, perceptible autant par des allégories que le trouble mental de Malaïka, puis le processus métanarratif qui traverse le récit. Celui-ci incarne, selon l'auteure, la catharsis de la narratrice malade, grâce au procédé d'écriture dévoilé au lecteur, troisième stratégie à l'œuvre.

Moussa Sagna, « Écriture de soi et expérience fictionnelle chez Fatou Diome. Entre auto-thérapie et contestation du pouvoir »

L'œuvre romanesque de Fatou Diome est souvent réduite à la question de l'émigration. Cette lecture semble être influencée par l'incapacité de l'auteure à choisir sa « véritable » patrie entre Niodior et Strasbourg. Pourtant, une

autre lecture permettrait de constater qu'à l'intérieur des récits, Fatou Diome dénonce le masochisme des insulaires de son village. Aussi sera-t-il question d'analyser comment l'écriture de soi a abouti, chez elle, à une contestation du pouvoir des hommes de Niodior.

Koutchoukalo Tchassim, « Femme sujet et femme objet. Approche genre et féministe de *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye »

Il s'agira de qualifier les représentations des trois héroïnes des récits de *Trois femmes puissantes* par Marie Ndiaye. L'analyse sociocritique du roman permet de considérer les trois personnages (Norah, Fanta et Khady Demba) comme simultanément présentés en tant qu'objets et sujets. Les figures féminines subissent les dérives autoritaires et mesquines des hommes, mais développent leur propre résistance. Leur négo-féminisme est partie prenant de leur statut de « femmes puissantes ».

Aïssatou Abdoulahi, « L'Œuvre de Djaïli Amal. Un miroir de la condition de la femme au Nord-Cameroun »

Ancrée dans le contexte sahélien camerounais et reflet des mentalités de cette aire, l'œuvre de Djaïli met en lumière le difficile destin de la femme, compromis par les rigueurs socio-culturelles et ce, à travers la polygamie, les violences conjugales et parentales. Il est question dans le cadre de cet article d'observer comment ces romans reflètent la condition de la Sahélienne grâce aux outils de la sociopoétique, approche qui accorde une place de choix aux représentations sociales.

Djaïli Amadou Amal, « Interview exclusive par Aïssatou Abdoulahi »

L'interview de Djaïli Amadou Amal envisage les liens entre ses fictions – dont *Les Impatientes* lauréat du Goncourt des Lycéens en 2020 – et la réalité quotidienne des femmes au Nord-Cameroun, zone du Sahel où elle vit. Amal y a côtoyé de très près les violences et contraintes que ses personnages féminins subissent frontalement, qu'il s'agisse d'un mariage forcé, des brutalités au sein du couple ou du silence imposé par la famille afin de ne pas perturber l'ordre social et patriarcal.

Christine Le Quellec Cottier, « Circulations éditoriales. Enjeux de la réception française du roman de Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes* »

La diffusion en France d'œuvres littéraires africaines est envisagée à partir du roman de Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes*, lauréat 2020 du Prix Goncourt des Lycéens, paru au Cameroun en 2017 sous le titre *Munyal, les larmes de la patience*. La comparaison des deux versions dément la motivation culturelle donnée par l'éditrice française de la transformation du texte, tout en confortant la « fabrication » par le *centre* d'une « vraie littérature d'Afrique ».

TABLE DES MATIÈRES

Christine Le Quellec Cottier et Valérie Cossy
Préface 7

PREMIÈRE PARTIE

POUVOIR DE DÉNONCER
DÉJOUER LES ASSIGNATIONS

Yvette Marie-Edmée Abouga
Dialogues des corps ou l'érotisme au féminin.
Du mutisme à la parole transgressive
dans *Volcaniques. Anthologie du plaisir* de Léonora Miano 21

Anthony Mangeon
Ororo, *Dora Milaje*, Shuri, Onyesonwu.
Sur quelques figures de femmes puissantes africaines,
de l'univers Marvel à la *fantasy* afro-futuriste contemporaine 39

Marjolaine Unter Ecker
Pratiques artistiques féminines en Afro-diaspora.
Atlantique noir et Afropéa : vers une émancipation des genres ? . . . 57

Irena Wyss
Renouer le dialogue entre les cultures et intégrer les exclus.
Femmes et pouvoir chez Léonora Miano 71

Vincent Simedoh
Corps, jouissance et hétérotopie des possibles
chez Calixthe Beyala, Ken Bugul et Sami Tchak 85

Isabelle Chariatte
Repenser les catégories du féminin
dans *Americanah* de Chimamanda Ngozi Adichie 101

Ninon Chavoz
Généalogie d'une exception.
Les romans de génération chez Bessora et Namwali Serpell 117

Bessora, Calixthe Beyala et Véronique Tadjo
Entretien avec trois auteures 131

DEUXIÈME PARTIE

POUVOIR DE PARTICIPER
HISTOIRE ET FICTION

Nicolas Bancel
La Vénus hottentote.
Anatomie politique de la fortune d'une dissection (1815-1888) . . . 153

Eloise A. Brière
Lucie Cousturier en Afrique.
Traverser l'écran colonial androcentriste 177

Catherine Mazauric
Adame Ba Konaré,
une historienne et la question du pouvoir 199

Émeline Baudet
Quelle vulnérabilité de genre ?
Les discours sur le développement
face aux fictions d'Emmanuel Dongala 215

Alice Desquilbet et Charlotte Laure
D'une Kimpa Vita à l'autre.
Lectures croisées de la « Jeanne d'Arc du Congo »
dans les pièces de Bernard Dadié et Sony Labou Tansi 229

Anaïs Stampfli
Hommage à la femme noire de Simone et André Schwarz-Bart.
Mise en lumière de plusieurs générations d'héroïnes noires 253

Valérie Cossy
Présence objective des corpus et processus subjectif de *rememory*
selon Jean-Marie Volet et Margaret Busby 271

troisième partie

POUVOIR DE CHOISIR

PERFORMANCES MÉDIATIQUES, PICTURALES ET CINÉMATOGRAPHIQUES

Fatoumata Seck
La *sutura* dans l'intercase.
Goorgoorlou et le travail des femmes 291

Hanane Raoui
Phénomène *drag king* en Afrique 319

Benoît Turquety
Otages. Des femmes dans l'histoire.
À partir de Sembène Ousmane 333

Coudy Kane
La figure féminine entre l'écrit et l'image,
chez Fatou Diome et Sembène Ousmane 347

Kodjo Adabra
Pouvoir et paradoxe féminins à l'écran d'Ousmane Sembène.
Moolaade et *Faat Kiné* 361

Daddy Dibinga
Présences des femmes dans les films
documentaires de réalisatrices sénégalaises.
En attendant les hommes de Katy Lena Ndiaye
et *Congo, un médecin pour sauver les femmes* d'Angèle Diabang 373

Lucienne Peiry
Baya Mahieddine, Chaïbia Talal et Seyni Awa Camara.
L'émancipation du corps et de l'esprit 387

QUATRIÈME PARTIE

POUVOIR DE RÉSISTER

RAPPORTS DE FORCES

Xavier Garnier
Les femmes monumentales d'Yvonne Vera.
Proposition de lecture écopoétique 399

Éric Touya de Marenne
Voix politiques, transcendantes, et transgressives
dans les œuvres de Véronique Tadjo et Isabelle Eberhardt 417

Amandine Herzog-Novoa
Pouvoir de la parole et parole de pouvoir
au féminin chez Nicole Cage-Florentiny.
« Les fous ne sont pas ceux que l'on croit » 429

Moussa Sagna
Écriture de soi et expérience fictionnelle chez Fatou Diome.
Entre auto-thérapie et contestation du pouvoir 447

Koutchoukalo Tchassim
Femme sujet et femme objet.
Approche genre et féministe
de *Trois femmes puissantes* de Marie Ndiaye 459

Aïssatou Abdoulahi
L'Œuvre de Djaïli Amadou Amal.
Un miroir de la condition de la femme au Nord-Cameroun 473

Djaïli Amadou Amal
Interview exclusive par Aïssatou Abdoulahi 489

Christine Le Quellec Cottier
Circulations éditoriales.
Enjeux de la réception française du roman
de Djaïli Amadou Amal, *Les Impatientes* 495

Index des noms 517

Résumés 525